

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Flores Guerrero, Raúl. *La danza moderna mexicana 1953-1959. Antología hemerográfica*. Cenedi Danza/INBA/CONACULTA. México, D.F.: 1990.

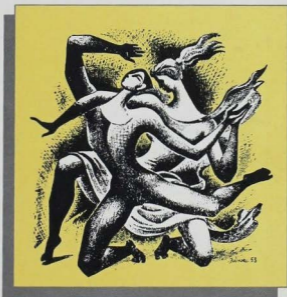
ISBN 968-29-2595-9

Descriptorios temáticos (palabras clave): crítica de la danza, danza moderna mexicana, coreografía, década de los 50, danza nacionalista, danza contemporánea, dance criticism, modern Mexican dance, choreography, 50's, nationalistic Mexican dance, contemporary dance.

D a n z a

La danza moderna mexicana 1953-1959

Raúl Flores Guerrero



Serie Investigación y Documentación de las Artes
Segunda Época

La danza moderna mexicana 1953-1959

Antología hemerográfica

Raúl Flores Guerrero

INBA
CENIDI-DANZA
"JOSE LIMON"



Prólogo de Jaime Labastida

Edición preparada por Lin Durán

Colaboración de Margarita Tortajada

México, INBA, 1990

Documentación gráfica Alejandrina Escudero
Diseño de la serie Juan Carlos Burgoa

Primera edición;
DR © 1990 INBA/Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza "José Limón"
Campos Elíseos No. 480
C.P. 11000 México, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

ISBN 968-29-2595-9

Índice

Prólogo	
Danza: tradición y ruptura	7
Datos biográficos	15
Danza para el pueblo	17
Negación y afirmación de la danza	23
Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana	29
Forma e idea en la danza	35
El mensaje del Ballet Nacional	45
Consideraciones sobre el Ballet de la Universidad	51
La Toumanova, el ballet y la danza	59
Valoración de la nueva danza	65
Ballet Mexicano, 1954	71
Subasta de sueños	77
El Ballet Contemporáneo	85
Surrealismo y abstracción en la danza	91
<i>Rescoldo</i>	101
Quinteto	109
Una canción desesperada	117
La crisis de la danza mexicana	123
Hidemi Hanayagi, la danza japonesa	131

The Ballet Theatre I	145
The Ballet Theatre II	153
Cartas sobre la danza: Rocío Sagaón	159
Cartas sobre la danza: Guillermina Bravo	165
Danza 1956	173
El <i>Poema en frío</i> de Anna Sokolow	181
Danza por Mozart	187
Danza: <i>El encuentro</i>	193
Cinco muertos en el foro	201
El Nuevo Teatro de la Danza	207
<i>El advenimiento de la luz</i>	215
<i>Los contrastes</i>	221
La danza	225
La temporada de danza	229
John Fealy, negro lunar en esta temporada de danza. Un nuevo triunfo de Guillermina Bravo	235
<i>Ellas</i> : más que un ballet, un vodevil. <i>Braceros</i> de Guillermina Bravo es un nuevo éxito.	241
Diez años de danza en México	249
La danza en México en 1958	265
Connecticut College: centro mundial de la danza moderna	273
El Festival Americano de Danza	277
<i>En la muerte de Raúl Flores Guerrero</i>	285

Danza: tradición y ruptura

Jaime Labastida

El presente libro es, a un mismo tiempo, homenaje y testimonio. Homenaje a su autor, Raúl Flores Guerrero, uno de los críticos más inteligentes con los que ha contado el arte en nuestro país (fundamentalmente en lo que corresponde a la plástica y la danza: ésta, plástica, al fin, en movimiento). Testimonio de su autor: crónica y también reflexión *desde* la danza mexicana y con un objetivo preciso: el de contribuir a su enriquecimiento por la vía de la crítica encendida.

Apenas una o dos veces en mi vida habré visto a Raúl Flores Guerrero, muerto en condiciones trágicas y en extremo dolorosas, cuando iniciaba su madurez, en Nueva York, el año de 1960. Sé que su opinión pesaba, y mucho, en los coreógrafos y los bailarines de hace treinta años. Estaba fundamentalmente cercano al Ballet Nacional de México. Todos lo sabían apasionado, lúcido, objetivo, incapaz de concesiones. Además, sabían que tenía un ideario determinado y que intentaba aportar puntos de vista iluminadores para el quehacer de la danza contemporánea en México.

Quisiera decirlo con otras palabras: las críticas de Raúl Flores Guerrero no eran, de ninguna manera, las críticas de un espectador sino las de un participante. Él deseaba, al lado de los coreógrafos y los bailarines, fundar una danza moderna, pero mexicana. Lo intentaba no como bailarín, tampoco como coreó-

grafo, sino como teórico del arte, como aquél que quisiera aportar una estética revolucionaria, acaso fundadora.

Flores Guerrero comparaba dos coordenadas estéticas, que consideraba en cierto sentido opuestas. Aquéllas que dicen relación con la estética tradicional, y que se apoyan en la repetición; y aquellas otras que guardan relación con la creatividad. En esta pugna, jamás resuelta, Raúl Flores Guerrero había adoptado un partido y lo sostenía, con elocuencia y pasión, no menos que con audacia teórica. Por debajo de ciertos, muy obvios, panegíricos de carácter social y aun político, la verdad es que en la posición estética de Flores Guerrero latía, con profundidad y exigencia, la necesidad de generar un movimiento auténticamente creador en la danza.

Flores Guerrero oponía, he dicho ya, lo que podría denominarse la tendencia al predominio de la ejecución y, por ende, a la repetición coreográfica; oponía, insisto, esa tendencia a la otra, creadora, que exigía la libertad del movimiento, la invención de pasos originales, de estilos nuevos, el aprovechamiento máximo de los recursos del cuerpo, el espacio escénico visto como un espacio tetra y no bidimensional (como subyace en la estética romántica de la llamada danza clásica).

Asociado a ello, Flores Guerrero exigía un "contenido" específico, digámoslo de esa manera, a la danza contemporánea. La quería nacionalista, revolucionaria, social. Ahora, es probable que tales conceptos nos arranquen una sonrisa, en el mejor de los casos, indulgente. En su tiempo, esta petición se asociaba a una exigencia de modernidad. Trataré de explicarme.—Flores Guerrero concebía que la danza moderna mexicana poseía la misma inspiración, la misma raíz que había producido a la gran pintura mural de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. No estaba ciego ante las corrientes nuevas: había saludado, con fervor, la pintura de quienes luego serían conocidos como los pintores de "La Ruptura", en especial, quizás, la obra de su gran amigo Pedro Coronel.

Pero Flores Guerrero quería ver, en la danza moderna mexicana, el detonante de un arte nuevo, quizás del mismo nivel, o

sea, el de un especial *renacimiento*, que se había encontrado en el arte mural y en la gran explosión artística que se generó a partir de ese arte que fue una aportación característica de México a la plástica universal.

Pero, se dirá, ¿hacer corresponder un movimiento artístico cuyas más altas expresiones apenas empezaron a darse por los años cincuenta, en la danza, con otro movimiento, el plástico, que empezaba ya a dar notorias muestras de decrepitud, muertos por entonces Diego y José Clemente? ¿En qué se apoyaba Flores Guerrero para sostener una tesis de tamaños alcances?

Un concepto clave recorre sus escritos: la necesidad de crear, de innovar, de evitar la repetición. La danza clásica podrá ser importante, no lo discute Flores Guerrero, pero carece de la capacidad suficiente para crear hoy algo nuevo. Es posible que llegue a grados extremos de perfección en algunos de sus ejecutantes, pero lo cierto es que sólo la danza contemporánea, en la que se conjugan coreógrafos y bailarines, posee la capacidad para ser la expresión de nuestro tiempo. La danza clásica se corresponde con el museo, habría podido decir Flores Guerrero.

Podrá oponerse, por supuesto, a tesis semejantes muchos argumentos en contrario. Enuncio alguno, acaso el más importante: en la danza clásica (que otros denominan "romántica") se encuentra el germen de la danza contemporánea. Otro más: la danza clásica no puede ser olvidada, como no pueden ser olvidados ni Bach ni Beethoven. ¿Acaso el arte puede nacer desde "cero", desde una especie de "nada"? Flores Guerrero entendía estas y otras posibles objeciones; sabía que era necesario recorrer la historia para avanzar en el momento actual. Pero, al mismo tiempo, sabía que había una diferencia esencial entre ejecutante y creador.

Ya sé que todo ejecutante es al propio tiempo un creador y que las *Suites para cello solo* de Bach carecerían de vida si sólo estuvieran escritas sobre un papel, muertas casi, en su carácter inane de partituras: les da vida, diferente en cada caso, un Pablo Casals y un Pierre Fournier, un Miloslav Rostropovich y un Carlos Prieto. De acuerdo, pero aun aceptando este argu-

mento, queda en pie lo fundamental: se trata de distintas versiones de una misma obra, cuyo creador en Johann Sebastian Bach.

Tal vez si me remitiera a la palabra que designa a las escuelas de música podría hacerme entender mejor: en la palabra "Conservatorio" se encierra mucho más de lo que podría suponerse en una palabra inocente. La palabra "conservatorio" acusa una estética: se trata de "conservar" a la música; éste es el concepto que subyace en la palabra, ésta es la actitud que se denuncia en el fondo de todo. Insisto: como en un museo. Por supuesto, nadie quiere quemar los museos ni destruir los conservatorios. Los hombres estamos hechos de tiempo, somos historia, lo que equivale a decir *memoria*. Pero una cosa es la memoria y otra la creación. Es cierto que para "conservar" viva la música, y no muerta, hay necesidad de ejecutarla. Los ejecutantes son aquellos que transmiten, de generación en generación, y por eso mantienen viva, la tradición. Hay que aprender la técnica, hay que volver a la historia, hay que "conservar" vivos a Mozart y a Vivaldi, a Brahms y a Stravinski.

Por supuesto, nadie podrá exigir que un compositor, a la hora de componer una nueva partitura, repita cuanto ha aprendido. Podrá apoyarse en la historia; sin embargo, en un cierto sentido, tendrá que aprender a olvidar lo aprendido, mejor dicho, tiene que aprender, como decía con brutalidad filosófica Platón, a morir y a estar muerto. Esto significa que el arte no es enseñable, que la ciencia y la filosofía no son enseñables; que lo único que puede ser enseñado es la técnica. El arte verdadero es creación, por lo tanto, novedad. Cuando un estudiante de matemáticas "repite"; como algo absolutamente cierto e incuestionable, que "el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos", acaso diga una verdad, pero una verdad que ya no constituye ninguna aportación científica. La verdadera aportación científica está ubicada en el olvido, en el futuro; no en la repetición de "lo que ya sabemos" sino en la duda; en la construcción de lo nuevo: por lo tanto, en lo que no se sabe. "Saber", pues, en un sentido filosófico y científico

profundo, no es "repetir", sino dudar, crear. Y lo mismo en el arte.

Para crear, empero, es imprescindible apoyarse en la tradición. Una nueva teoría científica implica la postulación de un paradigma: una construcción teórica que, al mismo tiempo que desecha algunos de los postulados anteriores, se apoya en ellos para combatirlos. Lo propio cabe decir en el caso del arte. Nadie recibe título de "artista" en una escuela de arte, como nadie recibe título de "poeta" en una escuela de letras, ni título de "ontólogo" en una escuela de filosofía. La técnica es necesaria pero, en un sentido profundo, "técnica" y ciencia son términos opuestos aun cuando complementarios, como lo son igualmente técnica y arte, técnica y filosofía, técnica y poesía. Y sin embargo, no puede haber arte, filosofía o ciencia sin técnica, sin técnicas específicas: necesarias la una para la otra son, pese a todo y en un cierto sentido, mutuamente excluyentes.

Creo que esta exigencia de creatividad es la que subyace, como argamasa teórica, en todos los escritos que sobre la danza contemporánea mexicana escribiera, sin descanso, de manera cotidiana, en las páginas semanales de un suplemento cultural (el primero de su género, en México), Raúl Flores Guerrero. Y ésta es, creo, su contribución más decisiva.

Lo que resta es anécdota.

Me refiero, incluso, a los contenidos explícitos de su posición estética. Flores Guerrero parecía remar contra la corriente o ser el partidario de una causa perdida. ¿Cuando el muralismo mexicano envejecía, Raúl Flores Guerrero exigía una actitud semejante, en actitudes y propósitos, para la danza moderna? ¿Cómo era posible una exigencia tal? Desde un punto de vista histórico, y ante los resultados que actualmente tenemos a la vista, ¿resultaba realmente posible un propósito como el que Flores Guerrero reclamaba? Parece, a todas luces, que no.

Flores Guerrero fue el teórico de la danza moderna mexicana en su llamada época de oro, la etapa heroica de la danza en México, aquella época que fue iniciada por dos grandes coreó-

grafas norteamericanas, Waldeen y Anna Sokolow. A esa etapa deben vincularse los nombres, señeros, de los pintores Miguel Covarrubias y Santos Balmori. ¿Qué carácter tuvo esa época? Ya he dicho que fue ‘heroica’, lo cual quiere decir que se hacía en plazas y en poblados, en lugares en los que no había ni escenarios ni luces ni, por supuesto, ninguno de los requisitos fundamentales que pueden contribuir a la realización de un espectáculo como tal espectáculo: muchas veces, el escenario era natural, el público era un pueblo deslumbrado que, con ojos atónitos, contemplaba por primera vez aquellos movimientos insólitos. Había fervor, casi una mística, en los bailarines y coreógrafos que integraban aquellas compañías verdaderamente arrojadas. Estaban atravesados por el mismo impulso que había llevado a los maestros rurales a los más apartados lugares del territorio nacional; los embargaba la misma pasión que a los llamados misioneros culturales de los primeros tiempos de la Revolución Mexicana. Pero aquí, ahora, la buena nueva usaba como instrumento y material al arte, un arte para el pueblo. Lo que había intentado el muralismo lo intentaban ahora los bailarines.

Sin embargo, Flores Guerrero sabía distinguir, con fino olfato crítico, la avena de la paja: separaba aquello que poseía calidad estética de lo que estaba ayuno de ella. Por eso saludó, sin reservas, el *Zapata* de Guillermo Arriaga como el inicio de la nueva danza mexicana, madura y sin complejos.

Por otra parte, es evidente que de esa etapa, la etapa llamada de oro de la danza contemporánea mexicana, podemos rescatar rasgos que conservan su plena validez y que, por desgracia, aún no han podido ser igualados, menos superados, en el momento actual. Es cierto que hoy, las escuelas de danza producen mejores bailarines, mejores intérpretes que entonces (prácticamente, por aquellas fechas, no había una escuela de danza en el sentido estricto del término: la Academia de la Danza Mexicana era un taller coreográfico, movido por una gran pasión y una voluntad enorme que respondía a los nombres de Covarrubias y Balmori). Pero lo cierto es que, desde un ángulo estrictamente técnico, los bailarines mexicanos se encontraban todavía a la zaga, en com-

paración con las escuelas norteamericanas.

No sólo Waldeen y Sokolow vinieron a México para aportar sus conocimientos. Por ese entonces se recogió la enseñanza, que apenas dejó una estela, de José Limón (al lado de Carlos Chávez y Rufino Tamayo, los tres mexicanos cuyo arte ha alcanzado, en este siglo, un más amplio reconocimiento universal). Es sintomático que la escuela de José Limón se perpetúe en Nueva York mientras que, por desgracia, poco o nada de su técnica perdure en nuestro país: José Limón absorbió lo mejor de la danza norteamericana para crear su propio estilo. Quizás fuera eso, en el fondo, lo que Raúl Flores Guerrero exigía para la danza moderna mexicana: la construcción de un estilo, la confirmación de un carácter.

Pero aun reconociendo esas obvias limitaciones, en aquella época se empezó a construir un espacio escénico global. Y creo que en ese punto radica su más alto logro. En el espacio escénico de la danza moderna mexicana se unieron, de un modo nuevo y brillante, la creación de un músico que escribía especialmente para esa coreografía (y esos músicos se llamaban Blas Galindo o Carlos Jiménez Mabarak), la obra de un pintor que realizaba una escenografía especial para ese trabajo coreográfico y, luego, por supuesto, un tema original, una coreografía nueva, con bailarines audaces, que subían al escenario descalzos y se tiraban al piso y utilizaban la espalda lo mismo que su rostro. Había, repito, poca técnica y mucho entusiasmo; pero había un propósito que unió, como pocas veces en la historia del arte en nuestro país, un esfuerzo conjunto, interdisciplinario, de grandes creadores.

Hoy, la danza mexicana se encuentra en una etapa de mayor madurez. Sus logros, en tanto que técnicos, son sin duda superiores. Sin embargo, aún distan de lograr esa unidad estética que caracterizó a la época de oro de la danza mexicana: ese trabajo sintético de coreógrafos, bailarines, pintores, escenógrafos y músicos. Raúl Flores Guerrero fue tanto testigo de esa época como crítico de la misma.

Es más que probable que sus posiciones estéticas se hubieran

modificado con el transcurso del tiempo y, sobre todo, a la luz de las tendencias actuales del arte contemporáneo nacional. Vivió la época de la ruptura, ese momento capital en que el arte mexicano empezó a abrirse a nuevos espacios, a exigir un aire más limpio y plural, a romper con el pasado inmediato para alcanzar dimensiones universales. Flores Guerrero estuvo atento al soplo de esos vientos nuevos. Hoy es un lugar común rechazar todo lo que evoque los conceptos "social", "pueblo", "revolución", "contenido". Estamos en favor de la amplitud y la pluralidad. Insisto: Flores Guerrero, sin duda alguna, habría modificado algunos aspectos, anecdóticos, de su posición estética. Pero la base de la misma, creo, habría permanecido intocada: esa exigencia por la actualidad, la creatividad, la novedad, la necesidad de expresar el tiempo lacerante que nos tocó vivir, este "tiempo del desprecio", como lo llamó Malraux, este "tiempo de los asesinos", como lo predijo Rimbaud.

Raúl Flores Guerrero sabía que debajo del gesto, en apariencia suave y dulce y delicado, del bailarín, latía un trabajo constante y brutal, que exigía una fuerza sorprendente. La gracia exige vigor. Paul Valery lo expresó de modo insuperable: "Es como si Heracles se transformara en golondrina".

La crítica a ese trabajo es el que hoy se encontrará en estas páginas. La reflexión lúcida de un crítico al que México le debe una porción de su conciencia artística, un teórico que ayudó a forjar una generación de artistas y al que debemos leer, para entender cabalmente nuestra historia: para comprender mejor la historia artística de México y para exigir de ella, ahora igual que antes, signos inequívocos de actualidad y renovación.

Ciudad de México, 9 de marzo de 1990.

Datos biográficos

Raúl Flores Guerrero realizó los estudios correspondientes a la carrera de Maestro de Historia de México en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, donde también estudió tres años en la Facultad de Arquitectura.

En 1952 ingresó como investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1960. Simultáneamente ocupó varias cátedras sobre

arte precolombino, arte colonial y arte moderno y contemporáneo de México, en la propia UNAM, en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Su interés por la danza lo llevó a colaborar en el suplemento "México en la Cultura" del periódico *Novedades*, de 1953 a 1959, dejando un registro muy amplio de las acti-



vidades danzarias realizadas en ese periodo. Este mismo interés permitió que ocupara el cargo de Director de la Academia de la Danza Mexicana, de 1957 a 1959.

Publicó varios libros sobre artes plásticas y arte de México en general: *Las capillas posas de México* (1951), *Cinco pintores mexicanos* (1957), *Antología de pintores mexicanos del siglo XX* (1958) y *Compendio de arte prehispánico de México* (1960).

Murió en mayo de 1960 en la ciudad de Nueva York donde se encontraba becado para escribir un libro sobre escultura contemporánea, y preparar los materiales que darían forma a una publicación sobre el desarrollo de la danza moderna mexicana en la década de los años cincuenta.

Danza para el pueblo

Uno de los objetivos más trascendentes de los que han caracterizado al movimiento artístico mexicano nacido después de la Revolución ha sido el producir arte para el pueblo.

En cierto modo podría decirse que ahora únicamente los grabadores han hecho avances positivos en ese aspecto y aun ellos de una manera bien limitada en comparación, digamos, con los grabadores auténticamente populares de la prerevolución: Picheta y Posada. Los muralistas, que con sus proclamas y sus pinturas han tratado de acercarse a ese pueblo de México, tradicionalmente artista, pero contradictoriamente apartado de las grandes manifestaciones del arte, no han llegado, a pesar de todo lo que se diga, al sentimiento popular; e indudablemente que no es por su culpa: un mural no puede ser llevado a cada pueblo, a cada barrio y ser explicado allí su moderno simbolismo; y para que el pueblo acuda por sí solo a Chapingo, al Hospicio Cabañas o a las salas del Palacio de las Bellas Artes, a percibir el mensaje de cualquier obra de arte, mensaje (en el caso de la pintura mural mexicana) no sólo estético, sino social e histórico, es necesario que alcance cierto grado de elevación cultural, cierta madurez, que aún no tiene. Por otra parte, la calidad del arte pictórico no puede descender al actual nivel de cultura del pueblo con el objeto de ser fácilmente comprendido sin caer en un empobrecimiento tal que lindaría con los calendarios y las tricromías de santos.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
ACADEMIA DE LA DANZA MEXICANA



TEMPORADA 1953

DEL

BALLET MEXICANO

BALLET NACIONAL

BOULEVARD DE LA AVENIDA A LAS 30.85 HS.
BOULEVARD DE LA AVENIDA A LAS 30.85 HS.
BOULEVARD DE LA AVENIDA A LAS 30.85 HS.
PALACIO DE BELLAS ARTES

El caso es que el pueblo de México conoce a los grandes pintores únicamente por motivos accidentales, ajenos a su labor artística, ya sea porque a uno se le ocurrió pintar un ayate famoso como desgarrada gabardina o porque otro fue a dar a la cárcel por actividades consideradas como subversivas.

Pero si las artes plásticas tienen infranqueables obstáculos, en el momento actual, para su difusión popular, la danza en cambio puede llegar al pueblo más fácilmente y ser comprendida o cuando menos sentida y gustada. Y es que la danza depende de un factor que, condicionado por la voluntad, puede desenvolverse en el espacio y en el tiempo en dimensiones más amplias, llegando a través de los ojos hasta las más profundas cuerdas de la sensibilidad; ese factor esencial y maravilloso es el cuerpo humano.

No es aquí el caso señalar el proceso formativo de los grupos de danza existentes en México hoy en día. Pero sí hay que recordar que "en el principio era el caos" y sólo gracias a la visión progresista de una Waldeen y una Sokolow se abrió el pesado telón que cubría las posibilidades de una danza moderna en México. Dado ese genial golpe de tramoya las iniciadoras pueden presenciar ahora un espectáculo que ni ellas mismas quizás esperaban, un espectáculo que, si en un principio siguió la inspiradora pauta extranjera, poco a poco se ha diferenciado buscando su propia expresión.

El panorama de la danza mexicana contemporánea puede ser enfocado desde distintos ángulos y hacia distintos aspectos. En este caso se trata de dirigir la atención a la original e interesante labor de difusión artística de un grupo autónomo de danza, el Ballet Nacional, conducido por una de las primeras bailarinas que tuvieron conciencia de las posibilidades de crear un arte coreográfico mexicano y revolucionario.

El nacimiento de este grupo no fue casual. El impulso inicial que le dio vida y la trayectoria que ha seguido, demuestran que el Ballet Nacional fue producto del mismo espíritu del México posrevolucionario que animó primeramente a los pintores. Esta manifestación artística, cierto es, fue más tardía, pero ello se

debió a varios factores, siendo el principal que ningún antecedente sólido había en México del cual partir hacia una expresión moderna en la danza.

El hecho es que, por primera vez en la historia del arte, un grupo de danza se ha lanzado a bailar para el pueblo, buscándolo en sus propios ámbitos. Los poblados de las cuencas del Tepalcatpec y del Papaloapan, los del Bajío y del Valle de México, nunca olvidarán que un día de tantos, sobre la superficie de sus plazuelas, se adaptó un tablado para que el Ballet Nacional bailara para ellos. Recuerdan que, apenas apagado el ruido de los martillos que afirmaban las tarimas, el sonido de un aparato inundó los aires con una música quizás jamás oída, pero por eso mismo más intensamente sentida. Pero más inolvidable aún para estas sencillas gentes son los elásticos, ágiles cuerpos de los bailarines proyectando su humana poesía en el espacio, expresando con sus saltos apacibles o enérgicos, con sus armoniosos movimientos de piernas y de brazos y con su alma entera hermanada con la

EL CUPIDITO (SONES JAROCOS).	SONATAS ESPAÑOLAS DEL PADRE SOLER
Nacidas con los primeros juegos infantiles, estas danzas, de fuerte carácter folclórico, evocan un mundo bullicioso, ideal y juguetón.	Ágiles y coloridas escenas del Teatro popular español del siglo de Oro.
EL GUATEQUE, EL CUPIDITO, LA MEDIA BAMBIA y el SON DEL TIN MARIN.	BALADILLA, PRELUDIO y JOTA.
Solista: ALMA ROSA MARTINEZ. con	Solista: AMALIA HERNANDEZ. con
Amalia Hernández, Rosayra Marmore, Alma Rosa Martínez, Adrián de Moya, Columba Moya y Francisco Barvelata.	Alma Rosa Martínez, Eduardo de Moya y Rosayra Marmore.
Acompaña el conjunto "Tierra Blanca". (En escena).	EL FANDANGO DE CANDIL Granadino.
SONES MARIACHIS Música Autóctona	El fandango de Candil tiene valor de testimonio. Muestra el carácter español en su integral severa y profundamente plástica al propio tiempo.
La mayor riqueza temática y plástica de México se encuentra en el folclore popular. La espontaneidad de su origen le presta frescura insuperable.	Solista: AMALIA HERNANDEZ.
Solista: AMALIA HERNANDEZ. con	Al piano: CARLOS JIMENEZ.
Eduardo de Moya, Alma Rosa Martínez, Rosayra Marmore.	Actuación especial.
Acompaña el Marachi PERLA DE OCCIDENTE. (En escena).	EL AMOR EN EL MEDIOEVO Gluck.
ZAPATEADO VERACRUZANO Música Autóctona	En este ballet, la ironía se une con la ambigüedad. El Duque parte a las Cruzadas pero celoso de su amor, deja encerrada en el castillo a su desconsolada esposa. Cuando llegan los jinetes...
La inagotable riqueza de la música autóctona. Ritmos de magia arcaica, cadencias de aquella regala tan prodigiosa.	LA DUQUESA... Columba Moya. EL DUQUE... Eduardo de Moya.
EL TILINGUINGO, EL TORITO y EL SON DEL CASCABEL.	EL TROVADOR Alma Rosa Martínez.
Amalia Hernández, Rosayra Marmore y Francisco Barvelata.	DOS JUGLARES Amalia Hernández y Rosayra Marmore.
Acompaña el conjunto "Tierra Blanca". (En escena).	Argumento y Resumen: Luis de Llano. Narrador: Carlos Ripstein.

Programa del Ballet Moderno de México, temporada 1953.

música que los movía a danzar, todos los sentimientos que ese pueblo, reunido a mi alrededor, ha deseado por tanto tiempo ver transformados en algo perceptible, sensible, humanizado: la alegría o la angustia contenidas por centurias, las ilusiones de toda clase propiciadas por la imaginación.

En algunos lugares la fuerte inercia de la tradición pueblerina se atisba en algunas reacciones inconscientes, plenas de ingenuidad: las mujeres se cubren momentáneamente el rostro con el rebozo, los hombres abren tamaños ojos ante los vuelos atrevidos de las amplias faldas de las bailarinas y los niños se entusiasman con el diablo y su máscara de cartón que ya no les asusta. Pero siempre el Ballet Nacional, con sus movimientos libres de convencionalismos, termina por posesionarse del sentimiento popular, conduciendo a los espectadores a una euforia silenciosa: los asoleados trabajadores del campo, los oscuros dependientes de las tiendas del pueblo, las sencillas mujeres de gruesas trenzas que han pasado su vida encendiendo el hogar y alimentando a esos hombres, padres, esposos, hermanos, hijos, ven en los cuerpos que danzan los propios cuerpos liberados, en las cadencias de los pies descalzos de los bailarines sienten traducida esa ansia por bailar que desde siempre ha estado latente en el alma humana; la danza moderna pretende realizar el intenso deseo que a veces se tiene de manifestar, con el cuerpo entero, algo que las palabras apenas pueden esbozar, todo un cúmulo de vivencias que, siendo vitales, no han podido ser gritadas ni representadas. El pueblo lo ha intentado parcialmente en sus coloridas danzas religiosas, pero éstas, sometidas siempre al círculo infranqueable de una creencia, han ganado en profundidad lo que han perdido en libertad expresiva por las explicables limitaciones impuestas por el carácter sagrado.

La danza al aire libre, la danza para el pueblo que el Ballet Nacional realiza en México, no es la culminación, sino el inicio de todo un proceso. Marca el comienzo de un tipo de creación y representación artística que —las experiencias lo han demostrado— puede llegar a alcanzar dimensiones increíbles. Todo principio es arduo y este grupo tropieza, continuamente, con serios

obstáculos materiales que dificultan su labor. La libertad de su expresión, base directa del contacto con el pueblo, es en gran parte una consecuencia lógica de su autonomía absoluta. La independencia de un artista o de un grupo de artistas, entraña siempre una serie de problemas que no pueden ser resueltos sino con el auxilio de quienes juzgan la obra realizada por sus resultados positivos. Es altamente satisfactorio, pero triste a la vez, observar que hasta ahora sean organismos ajenos a la creación artística, pero conscientes de la importancia social del arte, los impulsores principales del Ballet Nacional en sus giras de difusión de la danza.

Estamos asistiendo en México a la maduración de una conciencia: la conciencia del significado que tienen el arte en general y la danza en particular, para elevar el nivel moral del pueblo. El Ballet Nacional, iniciador del movimiento popular en la danza, proyecta la construcción —con la ayuda de patrocinadores— de una carpa planeada con criterio moderno y funcional que pueda ser trasladada a los barrios urbanos y a los pueblos y en la que, de integrarse un sólido núcleo con los artistas que participan en la complicada creación de un ballet (músicos, bailarines, coreógrafos, escenógrafos, literatos) podrán ser expuestos, en el lenguaje corporal de la danza, los sucesos más importantes de determinado momento histórico; no es arbitrario el nombre que se ha pensado para tal carpa: José Guadalupe Posada.

Mientras tanto el Ballet Nacional seguirá bailando para el pueblo en íntimo contacto con la tierra y el paisaje de México. Unas casas provincianas, un quiosco pueblerino, o bien los árboles y las montañas, forman su escenografía. Y para el público que asiste a esas funciones no hay mejor escenógrafo que Dios.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 22 de marzo de 1953.

Negación y afirmación de la danza

Elegante papel *couché*, una efectista fotografía y el acre sabor de unos textos mal redactados, componen la invitación a la temporada de danza que el Ballet Moderno de México presenta actualmente en la Sala Chopin. La mayor parte del programa general está formado por coreografías ligeras que, elaboradas para programas de televisión, al trascender al escenario de un teatro, han conservado sus limitaciones y su carácter superficial, apropiado para un público ajeno al auténtico movimiento que en México existe en búsqueda de una expresión mexicana en la danza. Un programa de esta naturaleza, no puede, indudablemente, formar un criterio valorativo de la danza moderna, sino al contrario, desorienta a quienes empiezan a interesarse verdaderamente por la evolución de la danza contemporánea que, por otra parte, ha alcanzado alturas y calidades apreciables como expresión artística. Sólo un buen ballet se salva en este repertorio y de él nos ocuparemos líneas adelante.

Los textos mismos del programa del Ballet Moderno de México dan, en la mayoría de los casos, la tónica de las distintas danzas presentadas. En el *Saludo*, primera coreografía de Amalia Hernández, "se levanta el telón —dice el texto— y la danza en forma pura, se presenta al público en una manifestación graciosa y optimista". Como saludo está bien. Las *hors d'oeuvres* en danza, como en gastronomía, pueden ser agradables y ligeras, quizás en



Uirapuru (1953). Raquel Gutiérrez, Luis Fandiño y John Sakmari.

eso reside su importancia fundamental. Son la primera prueba que incita a esperar algo consistente y bien elaborado; pero en este caso la espera se prolonga casi indefinida e inútilmente.

Las *Danzas de guerra al Dios Huitzilopochtli*, desde su mismo enunciado suenan a algo así como a Quinto Sol y a sacrificio gladiatorio. Bien sabemos ya lo difícil que es llevar la arqueología al escenario, desde los cuadros plásticos de las escuelas primarias hasta el foro del Palacio de las Bellas Artes. Las referencias artísticas, literarias, plásticas o coreográficas, al mundo prehispánico, constituyen un problema que sólo puede ser resuelto con un conocimiento auténtico de la historia antigua de México, además de una buena dosis de sensibilidad y de buen gusto. De otro modo se cae irremisiblemente en la ideal y fantasiosa concepción de algo absurdo e irreal, en un mexicanismo artificial de plumas y macanas que nada tiene que ver con el verdadero México. En la sucesión de danzas de este ballet destacan sólo la de Rosa Marenko, en su parte inicial sobre todo, y la del propio Huitzilopochtli, representado por el conchero Iescas que acaba muriéndose inexplicablemente. Pero aún en estos casos el efecto de la danza está logrado no tanto con la coreografía misma, sino con el uso de cascabeles y sonajas que, con su acompasado sonido,

tiene por fuerza que afectar el sentido de ritmo inherente a cualquier persona normal.

En alguna ocasión me referí al folklorismo en la danza mexicana como la más fácil escapatoria al problema de buscar lo esencial de la tradición artística del pueblo para traducirlo a los lineamientos de una creación original y propia del coreógrafo. Y el *Zapateado veracruzano* es folklorismo de este tipo. No es recreación, sino translación; no es coreografía original, sino adaptada. El zapateo veracruzano existe ya por sí mismo y se baila en toda la costa del Golfo con una maestría, dada por el sentimiento regional, insuperable; su presentación en un escenario puede ser, y lo es de hecho, agradable, pero, creo yo, no es ese el camino adecuado para lograr una danza mexicana de trascendencia.

Y es casi molesto continuar con referencias a los aspectos negativos del programa (los positivos vendrán al fin, que los hay) más negativos aún en dos inefables ballets que son *El amor en el medioevo* y la *Danza negra*. Quizás en la televisión, entre los anuncios intermedios de estufas y jabones maravillosos, puedan pasar como expresión artística, pero no sucede así en el escenario de un teatro y en un programa serio de danza. El primero invita, sencillamente, a cerrar los ojos y a oír la música de Gluck, haciendo caso omiso del ruido de las panderetas y aun quizá del buen timbre de voz del narrador. El segundo con música de Duke Ellington, 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; Gene Kelly y Cid Charisse, sin embargo, son, en el cine, más auténticos en su expresión.

Y lo que pudo haber salvado esta serie de coreografías con el toque de gracia y brillantez que tenía hace un año, en la temporada presentada por Waldeen en la misma sala, brotó ahora marchito ya en el tablado. Todavía perduraba en el recuerdo del público el alegre sonido metálico de las sonajas de dos bailarines que, en sucesiva aparición, emocionaron con sus hermosos y aéreos movimientos a todos los espíritus, arrastrando las palmas al aplauso, estruendoso y espontáneo. Eso fue hace un año. Ahora los *Sones antiguos de Michoacán* estaban cambiados... y hechos

polvo. Las bailarinas volvieron a salir con sus sonajas, pero rota la secuencia coreográfica tan bien lograda antes, el efecto fue muy distinto. Sus pasos quizás fueron los mismos, pero no así el momento de su salida a la escena que, bien lo recordamos, sorprendía agradablemente al público, que no se esperaba la aparición, casi mágica, de las solistas tras el pasado preludeo de la primera danza.

Pero veamos ahora lo positivo en el primer programa del Ballet Moderno de México. En primer lugar la escenografía. Realmente Robin Bond tiene una extraordinaria intuición artística enfocada, con todo acierto, a la difícil solución de la escena teatral; con unos cuantos trastos y en un espacio tan limitado como es el escenario de la Sala Chopin, logró maravillas. Un brillante fondo permanente le sirvió de campo para hacer destacar sus sencillas creaciones, siempre a tono y en perfecto carácter con el tema de la danza y la danza misma para la que fueron pensadas. En segundo lugar el vestuario de Dasha, a quien ya conocemos como diseñadora estupenda.



Psique (1953). Ana Mérida y José Silva.

Por otra parte es necesario prestar atención a la primera coreografía de Rosa Marenko: *Movimiento sinfónico*, con música del segundo movimiento de la quinta sinfonía de Prokofiev. No obstante sus fallas, muy explicables, existe una tónica en la danza que hace evidente las enormes posibilidades creativas de la coreógrafa. En varias partes de la obra se siente un desequilibrio, una cierta descompensación entre el movimiento, muy bello en general, de los cuerpos y la intensidad de la música. Y en un buen ballet, la predominancia de uno de sus factores constitutivos nunca debe sentirse. De allí la complejidad de la composición en una obra de este tipo, en que interviene la personalidad de tres distintos artistas: el coreógrafo, el músico y el escenógrafo; de allí también que la coordinación armónica sea tan importante.

Entre la sencilla y efectiva escenografía de Robin Bond y la juvenil y ágil coreografía de Roseyra Marenko, existe una relación bien lograda; puede haberla también entre la misma escenografía y las sugerencias de la música, pero la correlación entre la danza y el movimiento sinfónico se rompe a menudo, sobreponiéndose la intensidad y la fuerza de Prokofiev a la belleza de las evoluciones y el ritmo de la coreografía. Las excelencias, empero, son muchas en esta danza, plasticidad y dinámica armonizadas en los movimientos, con un verdadero sentido estético; espontaneidad y claridad en la expresión artística. Indudablemente que el talento y la gran calidad técnica que como bailarina tiene Roseyra Marenko la conducirán, en poco tiempo, a lograr la perfecta coordinación en la creación integral de sus ballets. Este, su primer paso, la ha comprometido con el arte de México.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades México*, 15 de noviembre de 1953.

Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana

Cuatro ballets de estreno compusieron el primer programa de la temporada de danza del INBA: *Polifonía* de Bodil Genkel y Helena Jordán, *La Anunciación* de Rosa Reyna, *Zapata* de Guillermo Arriaga y *Uirapurú* de Raquel Gutiérrez; cuatro expresiones coreográficas diferentes que, en su estructuración dentro del programa, establecieron una serie de contrastes notables acentuados por la alternancia, casual quizás, que tuvieron en su orden de presentación.

La *Polifonía*, con música de Juan Sebastián Bach, fue en verdad una sorpresa. La calidad técnica de los bailarines fue un factor esencial en la feliz realización de la obra que, por otra parte, mostró una muy buena construcción; el contrapunto, de tan difícil manejo para la mayoría de los coreógrafos, se siguió con acierto enfatizando los acentos con ágiles y perfectos movimientos de brazos y piernas. Ciertamente es que hubo varias partes ajenas en espíritu y en expresión de la música, lo que imprimió un ligero toque de fría intelectualización a la danza, empero, el equilibrio entre el ritmo musical y el coreográfico se impuso, haciendo de *Polifonía* un ballet dinámico y bien elaborado, en el que hay algo que suelen olvidar a menudo los coreógrafos: hay danza.

Con *La Anunciación* surgió el primer contraste, el más marcado por la alternancia de calidades a que me referí en un principio. El tema y la coreografía, la música, el vestuario y la escenografía,



La Anunciación (1953). Guillermo Arriaga y Raquel Gutiérrez.

se integraron de tal modo y tan lamentablemente que es difícil que en toda la temporada se vea otro ballet tan cansado, aburrido y vacío. La libertad de movimientos, en que reside la expresión fundamental y el carácter de superación de la danza moderna, se redujo a un neoadademismo formal y limitado que no puede sino causar extrañeza a quienes conocen la gran calidad de bailarina que tiene Rosa Reyna. Y es que aún no se ha entendido bien la enorme diferencia que existe entre bailar y crear, ambas funciones tienen su gran sentido en el arte de la danza, pero la segunda, la creación, sólo puede y debe emprenderse cuando en verdad se tiene algo que expresar; entonces sí hay que proyectar, con audacia y autenticidad, los sentimientos, las emociones, los pensamientos al través del arte, aún cuando no puedan sino ser esbozados en abstracciones, pero bellas y artísticas abstracciones.

Un pintor puede, si así lo desea, realizar un cuadro en tres horas y guardarlo, si es malo, en un rincón. En la danza no es posible hacer lo mismo, porque dos de los elementos esenciales que la hacen existir como manifestación estética, los bailarines y el público, son independientes del autor y ante ellos el coreógrafo, como creador, debe demostrar un amplio sentido de responsabilidad artística.

Muy superior, aunque estableciendo también un contraste con el extraordinario *Zapata* de Guillermo Arriaga en la segunda parte del programa, es *Uirapurú*, obra basada en una leyenda brasileña. En este ballet la impresión más fuerte es indudablemente la producida por la música de Heitor Villalobos, a la que se subordina (no se integra) la danza. Al subir el telón aparece una efectista escenografía de López Mancera que, a pesar de su gran carácter, no cumple en este caso su función complementaria, ya que positivamente se "devora" a los bailarines que aparecen vestidos con unas mallas que casi los mimetizan con los corpulentos troncos de árboles. En la coreografía hay ritmos brillantes y algunas danzas bien logradas, pero la armonía que pudiera existir en el conjunto se rompe a menudo con detalles que en ocasiones llegan a ser vulgares, tales como el levantar en vilo a la solista y pasearla por el escenario (lo cual se lleva a cabo

en dos ocasiones) y hasta un tanto cuantos relamidos, como en la aparición del pájaro legendario entre los árboles. Sin embargo la dificultad de realización integral en una obra de este tipo justifica, en cierto modo, las fallas notables que tiene. Quizás el error principal resida en la elección de un tema ajeno al verdadero sentimiento, al espíritu y a la realidad circundante de la coreógrafa, que, al parecer, tiene un criterio romántico en la selección de sus argumentos. Pero cuando menos, con *Uirapurú*, Raquel Gutiérrez se coloca más allá de los límites superficiales de *La Valse*, aunque quedándose, a mi parecer, por debajo de la *Alborada del panadero*, presentada en la temporada anterior.

Con toda intención he dejado al último el comentario acerca del *Zapata* de Guillermo Arriaga. Esto se debe a que considero a este ballet como la primera realización plena de la danza moderna mexicana a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea. Esto que, a primera vista, pudiera parecer exageración está sin embargo justificado por las aclamaciones espontáneas e incontenibles de un público que, si bien aplaude, no por falta de criterio, sino por calidad humana, hasta los esfuerzos más negativos (y no por negativos, sino por esfuerzos) de todos los artistas que llegan por cualquier circunstancia a pisar el escenario del Palacio hundido, sabe también apreciar en toda su intensidad, el mensaje de las verdaderas obras de arte. Y el *Zapata* que Arriaga ha presentado en Bellas Artes es una obra de arte.

La personalidad de Zapata ha transcurrido por todo un proceso de sublimación en la conciencia popular, y del caudillo revolucionario, la mitofilia del pueblo de México ha creado un nuevo Dios, con todas las características de los viejos dioses ancestrales, estableciéndose así, en el ámbito conceptual que sirve de sólido sustento a la espiritualidad del México que está aferrado a su tierra, una serie de eslabones míticos de una importancia social e histórico incalculable, una cadena monumental que de lo metafísico ha descendido a una dimensión más comprensible, a la dimensión humana, una secuencia que, sintetizada en nombres, retumba en un sonoro eco de americanismo

y naturalmente de auténtico y profundo mexicanismo: Coatlicue y Guadalupe, Cuauhtémoc y Zapata, personajes en los que el pueblo ve reflejarse el drama y la alegría de la tierra, el drama y la alegría del hombre, y en quienes siempre ha concentrado su esperanza de supervivencia, de superación y de trascendencia.

En el ballet de Guillermo Arriaga, Zapata está logrado ya, plenamente, como símbolo, de tal manera que el mito, con toda



Zapata (1953). Guillermo Arriaga.

su poética fuerza, pasa a ser una realidad artística emocionante y sentida. Zapata nace de la tierra, ella le da la primera luz, el primer aliento... Y en este parto prodigioso la pequeña Rocío Sagaón crece hasta adquirir la grandiosidad de una Tierra si- queirana, identificándose con la prehispánica Diosa del Parto en su plástica expresión y en su poesía. La Tierra encadenada arma el pecho de Zapata con la cruz de las cananas y es entonces cuando surge la danza enérgica y viril, impetuosa y emotiva, cuando el cuerpo entero del bailarín expresa el grito angustiioso que clama por ¡Tierra y Libertad! Zapata cae al fin, bajo el golpe de la traición y el ciclo mitológico se cierra: el héroe nacido de la tierra vuelve a ella después de haber roto las cadenas que la sujetaban y la Gran Madre lo recibe con actitudes que hacen vibrar las cuerdas más hondas de la sensibilidad.

El ballet ha cumplido su función, sin alardes ni estridencias; la danza y la música se han identificado plenamente, no obstante que la última no fue escrita expreso para la primera; todos los elementos constitutivos del ballet, por esenciales, han sido más directos en su impacto. Un ballet como éste, en realidad, bien vale por toda una temporada.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 22 de noviembre de 1953.

Forma e idea en la danza

Algunos entusiastas coreógrafos afirman enfáticamente que toda la música *puede* ser bailada... y dicen bien, sólo que no toda la música *debe* ser bailada; basta con ver las danzas que Guillermina Peñalosa presentó en Bellas Artes, con tres preludios de Debussy, para comprobar que la elección adecuada de la música es uno de los más importantes factores en la creación de una danza o de un ballet.

Que un tema musical sea agradable por sí mismo, no quiere decir que se preste para hacer con él una buena danza. Indudablemente puede adaptársele una serie de pasos y de movimientos coreográficos; pero no reside en eso la creación artística. Creo yo que un ballet, por el contrario, surge en la mente del coreógrafo ya sea ante el deseo de desarrollar un argumento determinado y preconcebido, para el cual debe buscarse con todo detenimiento la música que más se identifique en su expresión con el mismo, o por otra parte, ante las sugerencias de una obra musical que *pide*, por decir así, una coreografía para ser interpretada en danza. La pura adaptación de determinados pasos a un tema musical es, hasta cierto punto, fácil para un buen bailarín, y no es otra cosa lo que se ha hecho en el ballet romántico durante muchos años, de allí que, en este tipo de danza, el tema no tenga importancia fundamental; lo que admira, en ese caso es la forma, la perfección de la técnica y la pureza de línea; la emoción reside

en una estética de la contención, en el perfecto equilibrio del cuerpo dentro de unas limitaciones infranqueables. El carácter de superación de la danza moderna reside, en cambio, en la liberación de esas limitaciones, en el dominio absoluto de todo el cuerpo y no sólo de los brazos y de las piernas para lograr la expresión máxima, la más intensa; pero es lógico que deberá ser la máxima expresión de *algo* y si ese *algo* no existe, la razón de ser de la danza moderna —forma e idea— tampoco pueden existir.

En los tres preludios de Guillermina Peñalosa falta esa expresión por completo. Se nota (y lo importante en la danza es la reacción que ésta produce en el público) un ensayo de acoplamiento con la música, pero nada más y es que esa libertad de movimientos, que ha exigido una técnica nueva, no puede someterse al dominio de un tema musical agradable. El *solo* de Nelly Happee puede impresionar quizás por la técnica de la bailarina, pero fuera de eso no existe sino un profundo vacío. En la danza moderna, como en todo el arte moderno, la búsqueda de “lo bonito” está subordinada a la auténtica creación artística; “lo bonito”, como concepto estético, puede ser tomado, en muchos casos, como experiencia, pero de ninguna manera como fin. El artista moderno, pintor, escultor, coreógrafo, debe proyectarse, ambiciosamente, hacia el logro de la plena integración entre lo formal y lo conceptual para obtener un arte de altura, despreciando por peligroso lo bonito e intrascendente; no importa que no logre su objeto, pero sí que evidencie su intento.

Por desgracia no hubo en este programa, como en el anterior, una alternancia de calidades en las danzas, que exaltara o calmara, alternativamente, el ánimo del público, pues, el segundo ballet, *El extraño*, hizo, en verdad, desear el intermedio.

Nuevamente hay que hacer aquí referencia a la importancia de los temas y al ambiente. En la danza moderna (y eso lo enseña la experiencia) nada tienen que hacer los angelitos; a nadie le importa en nuestros días su presencia o su ausencia en el mundo del arte, mucho menos cuando intervienen en argumentos teatrales de carácter melodramático, siendo que hoy, el mismo melodrama, resulta ya extemporáneo. Si los ángeles de *Tonant-*

zintla de José Limón impresionaban por su calidad plástica, por su danza, o por lo que fuera, ello se debió a que eran la manifestación gustosa de un mundo lógico, es más, de un mundo que, además de lógico es ya por sí mismo color y danza: el maravilloso mundo en relieve de las bóvedas barrocas de una iglesia poblana; pero centralizar el desarrollo de todo un ballet en el platónico amor de un ángel por un ser terrenal sale, por completo, de la temática de cualquier manifestación artística contemporánea; al único que le podría interesar sería quizás a un Lifar, porque, indudablemente, su arte va más de acuerdo en su autenticidad con temas semejantes y así puede lograr una feliz realización coreográfica.

La música de *El extraño* tiene en ocasiones ciertos ritmos de gran calidad que, independientemente del argumento, pudieron ser (nunca lo fueron) bien empleados en la coreografía que, por otra parte y con excepción de algunos momentos, como la danza inicial del ángel, en que Bodil Genkel luce como excelente bailarina, obligó a recurrir a un recuerdo consolador: la intervención de Helena Jordán en la *Polifonía* presentada en el programa anterior. La realización escenográfica en general fue buena, excepto un gran árbol humanizado que, en primer término, se lanzaba al cielo acentuando el ambiente dulzón.

No extrañará que, habiéndome referido en otras ocasiones al folklorismo como uno de los factores de desorientación en el camino ascendente hacia una consolidación de la danza mexicana, considere a los *Sones jarochos* de Evelia Beristáin sólo como un conjunto agradable de danzas, debido esto a que además de la creación de ritmos en los pies y del dibujo en las evoluciones, existe una construcción bien pensada de la obra; pero de ningún modo esto quiere decir que considere yo que sea ése el camino hacia una expresión mexicana en el arte coreográfico. Hay en este tipo de danzas, buen folklorismo y folklorismo malo, como hubo en pintura, surrealismo bueno y surrealismo malo. Los *Sones jarochos*, inevitablemente, caen en el folklorismo, pero en este caso se trata del primero. No es posible determinar hasta qué punto son o no buenas; pero si, por otra parte, llegan a tener

cierto significado como experiencia, lo mejor es que su calidad, en sus propios terrenos, sea elevada.

A Guillermo Arriaga correspondió, una vez más, el éxito de la función con su *Sueño y presencia*, ballet que con todo acierto fue presentado nuevamente en esta temporada. La falta de talento y de calidad artística pueden ser, en ocasiones, encubiertos con apariencias estrepitosas y con alardes efectistas, pero el talento y la calidad artística que son auténticos y reales se hacen siempre evidentes, como sucede en casi todos los ballets hasta ahora creados por Arriaga. En *Sueño y presencia* hay muchas experiencias positivas que considerar, no obstante que no sea, ésta, una obra maestra como *Zapata*; las principales son la captación de los aspectos más vitales de la tradición y el sutil empleo de los elementos plásticos de la vida popular, la acertada interpretación artística de tantos aspectos de la vida diaria que son "mirados" pero nunca "vistos" ni tomados en consideración para la creación coreográfica. No está de más recordar aquí que el arte moderno, en sus aspectos más sobresalientes, no ha necesitado recurrir a temas ideales e inconsistentes para lograr sus obras más notables. Eso fue ya objeto del romanticismo. El *Guernica* de Picasso, los murales de Orozco, los frescos de Diego, han surgido de la vida misma, de la comprensión historicista de nuestro momento, de nuestro pasado y aun de la intuición de nuestro futuro. Y es que el arte moderno se produce lógica, naturalmente, al ritmo desconcertante, apasionante, emocionante, de nuestro mundo actual que es producto de inevitables premisas históricas; es un arte que está en una dimensión espiritual y materialmente humana; un arte que ha llegado a la etapa culminante en que el hombre mismo es no sólo el creador, sino el actor y el tema principal, el hombre en todas sus múltiples facetas, en sus variadas actitudes y situaciones, en sus recuerdos y en sus aspiraciones, con lo que basta (igual que basta en música con siete notas para crear infinitas sinfonías) para realizar incontables obras de arte.

El artista mexicano, y en este caso el coreógrafo, para ser contemporáneo en su expresión y sincero con su tiempo, necesita

recurrir a la fuente inagotable de inspiración que es su propio mundo, su propia historia, su propia tierra. El lenguaje universal de nuestro arte surgirá, de un modo inmanente, de su calidad humana que lo hará comprensible y sentido en cualquier parte. Pero su matiz, su sentimiento, su espiritualidad, su estética en suma, sólo puede ser producto del interés y del conocimiento que el artista creador tenga de la tierra, del hombre y del arte de México.

Feísmo, ligereza, gracia y efectismo serán los términos que emplearé en esta ocasión al referirme a los ballets presentados en la última función de danza del INBA. El primero ha sido ya empleado por algunos críticos al referirse al arte, no popular, sino aparentemente popular; en este caso estará destinado a la danza, no moderna, sino aparentemente moderna.

Modernismo, en danza, no quiere decir rigidez en las actitudes, encogimiento de los pies ni contracciones abdominales; aunque estos aspectos de la técnica sean los empleados con mayor frecuencia por los actuales coreógrafos norteamericanos y mexicanos. El modernismo es algo mucho más amplio y complejo que va más allá de lo puramente formal. Sin embargo tal parece que la *Suite italiana* trató de ser moderna, a toda costa, por el empleo inadecuado de estos medios aunque sin lograrlo; muy al contrario, el resultado fue una continua sucesión de actitudes, en divorcio absoluto con la música que, muchas veces auxiliadas por el vestuario, llegaron hasta a ser antiestéticas. Algunos de esos movimientos, usados con acierto, podrían quizás servir de énfasis en un ballet bien integrado, pero son lamentables en danzas ligeras como las que componen la *suite* en las que, a falta de intensidad temática, debieran existir, cuando menos, elevadas cualidades de plasticidad.

La ligereza de *La Valse*, no reside en la agilidad de los bailarines, sino en la vacuidad de su contenido. En escritos anteriores hice ya referencia a la posibilidad de una belleza abstracta en la danza, y esta belleza está lograda, hasta cierto punto, en el principio del ballet, con los movimientos de las bailarinas que siguen ágilmente los compases de la música, pero



La valse (1952). Nellie Happee.

cesa precisamente en el clímax con la entrada de todo un conjunto coreográfico moviendo los brazos y las piernas al unísono, lo que obliga a recordar las experiencias estéticas de Fechner que lo llevaron a establecer la radical diferencia entre unidad y uniformidad y a afirmar con todo acierto que la unidad agrada, pero la uniformidad disgusta.

Con *Titeresca* la misma coreógrafa que presentara con anterioridad los *Sones jarochos*, Evelia Beristáin, hizo evidente las enormes posibilidades que existen para superar el folklorismo en la danza mexicana. Hay una gran distancia, en valor creativo, entre una y otra obra e indudablemente en *Titeresca*, la imaginación de la coreógrafa encontró un campo más amplio para desarrollarse, su sentimiento, todo en una más intensa expresión y su voluntad artística, todo en una más satisfactoria realización. Era de esperarse que con un tema pensado por Roberto Lago, quien tanta experiencia tiene en el teatro *guignol*, el vestuario de Lola Cueto, quien ha vestido a tantos títeres durante años, la música de

Salvador Contreras, realizada de acuerdo con la coreógrafa y la danza, acorde con todos los demás elementos constitutivos del ballet, además de un inmejorable conjunto de bailarines intérpretes, dieron por resultado una obra excelente. Algunos factores, sin embargo, disminuyeron la intensidad del impacto estético de *Titeresca*, entre éstos la orquestación que resultó plana y uniforme, siendo que, en casos como éste, el matiz y la diferenciación de los temas es de gran importancia ya que cada uno de ellos corresponde a un personaje del ballet. Por otra parte el vestuario, siendo estupendo en diseño y color, no permitió (quizás a consecuencias de su realismo) que los movimientos titerescos de los bailarines se destacaran claramente y ello contribuyó a opacar la coreografía.



Titeresca (1953). Rocío Sagaón, Alma Rosa Martínez, Evelia Beristáin.

Por lo que toca a las actitudes y movimientos de los bailarines creo que es necesario acentuar su carácter teatral, haciéndolos más visibles y categóricos. Detalles todos, que una vez estudiados y superados pueden hacer de *Titeresca* una completa obra artística, a la vez mexicana y moderna.

El ballet *Psiqué*, presentado por Ana Mérida, se presta, sin duda, a comentarios de diverso tipo, pero en una crítica objetiva no puede, de ningún modo, ser considerado como una buena obra coreográfica. Ciertamente es que puede establecerse una relación entre el carácter del legendario argumento y las sugerencias de la música de César Franck, pero una de las fallas principales, ya en el campo de la realización, es que la obra musical resulta demasiado larga para el desarrollo de un solo tema: el amor entre Psiqué y Eros, de tal manera que hay momentos en que los bailarines parecen deslizarse sobre el escenario simplemente para llenar con su presencia el tiempo que la música exige.

Es con este ballet que el término *efectismo* adquiere pleno significado. Por *efectismo* entiendo el deliberado deseo, por parte del artista, de buscar determinados *efectos* impresionantes, en apariencia brillantes, que encubran la inconsistencia esencial de la obra creada. En *Psiqué* se recurrió, por una parte, al fácil aprovechamiento de la proyección sentimental del gran público, desenvolviendo, como a menudo se hace en el cine, un tema que llega directamente a toda sensibilidad, satisfaciendo el gusto común; y esto sería legítimo de no haberse logrado, en danza, por el empleo constante de figuras plásticas desligadas que, no obstante su fina composición, no constituyen una unidad balleística; de hecho no existe ninguna secuencia coreográfica. El ballet consiste en simples cambios de escenas románticas enmarcadas por una atractiva escenografía y separadas por el constante ir y venir de Eros y Psiqué por todo el escenario, ir y venir en que nunca importan los compases de la música y que es tan ajeno a la verdadera danza que los varios escalones colocados en la escena no sólo no constituyen un estorbo, sino que son salvados por los bailarines principales constante e impunemente. Y aún el *efectismo* del ballet de Ana Mérida decrece por momentos por el abuso

del suelo, pues hasta los clímax más emotivos de la obra musical son interpretados por la bailarina tendida en el entarimado. La veracidad y el *efectismo* son dos polos en la creación y sus respectivas y propias características denuncian siempre la dirección a que tiende la voluntad creativa del coreógrafo.

Hacer crítica de arte, de cualquier arte, supone un interés, de parte del crítico, por el desenvolvimiento y afirmación de la expresión artística que lo ocupa e implica plena autenticidad en su opinión además de una absoluta convicción en la validez de la actitud estética que adopta frente al panorama de las artes en un momento determinado.

Es mucho más fácil, indudablemente, y menos comprometedora para el crítico, deshacerse en elogios al escribir sobre las obras que contempla merézcanslo o no, pero esto equivale a negar la principal razón de ser de la crítica de arte, es ahogar en su origen el impulso de decir lo que en verdad se quiere decir.

Generalmente el artista creador, al expresarse, confía en que su compromiso con los valores esenciales que harán trascender su arte han cumplido y es entonces cuando siente la necesidad de que su mensaje, de cualquier tipo que éste sea, simple o complejo, profundo o ligero, sea visto, oído, sentido, en toda su intensidad, esperando siempre una reacción bien positiva o negativa en el espíritu de aquellos a quienes se dirige en su noble lenguaje. Obrar de otro modo sería un antiartístico engaño. Y es la crítica la que evidencia si esa expresión ha cumplido o no su cometido en el movido campo del arte vivo. De allí que ese eco valorativo tenga su importante sentido en el arte contemporáneo, de allí también que ese eco deba ser claro y auténtico. Un crítico puede incurrir, a veces, en apreciaciones demasiado subjetivas, lo cual es inevitable, pero lo importante es que su opinión sea el reflejo inalterado de su sentimiento afectado por la obra de arte. “No importan las exageraciones —escribía alguna vez Clemente Orozco al crítico Justino Fernández— lo que vale es el valor de pensar en voz alta, decir las cosas tal como se sienten en el momento en que se dicen. Ser lo suficientemente temerarios para proclamar lo que uno cree que es la verdad sin importar las

consecuencias... Si fuera uno a esperar a tener la verdad absoluta en la mano o sería uno un necio, o se volvería uno mudo para siempre. El mundo se detendría en su marcha.”

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, 6 de diciembre de 1953.

El mensaje del Ballet Nacional

Dos diferentes estilos de creación coreográfica, dos modalidades artísticas, cada una con sus propios valores y características, alternaron en el programa de danza presentado en el Palacio de las Bellas Artes: por una parte el realismo expresivo de Guillermina Bravo, por otra el poético dinamismo de Josefina Lavalle.

La expresión artística de las coreógrafas directoras del Ballet Nacional puede prestarse sin duda a elucubraciones de diverso tipo, sin embargo, es evidente que la tónica general de la función presentada por este grupo autónomo fue muy distinta y superior a la de todos los programas hasta hoy efectuados durante la temporada de danza mexicana del INBA. Algunos espíritus poco sutiles pueden considerar apasionados los elogios y poco enfatizados los errores en la crítica a un grupo amigo; eso, sin embargo, no me interesa, pues escribo siempre lo que pienso, y en el abierto y espléndido campo de la opinión todo lo escrito por mí hasta ahora, ya sea en el aspecto positivo, ya en el negativo, puede ser ratificado, punto por punto, ante cualquiera de los ballets comentados. Esto es posible gracias a que las notas de danza aparecidas en este Suplemento no han sido, en su parte objetiva, sino la simple realización de lo que Alain Vigot considera la crítica de ballet: "la anotación de un milagro o la denuncia de la ausencia del milagro artístico".

He designado al arte de Guillermina Bravo como *realismo expresivo* no sólo por el afán de establecer una terminología para las nuevas manifestaciones en danza, sino porque, en realidad, su original carácter surge, inmanentemente, de la búsqueda de una interpretación *realista* de esa circunstancia vital que es nuestro mundo a través de la compleja y difícil *expresión* corporal de la danza.

Aun la crítica formalista tendrá que aceptar que, independientemente de que se haya o no logrado, en esta ocasión, el equilibrio entre la coreografía y el contenido en los dos ballets de Guillermina Bravo, existen en ellos valores positivos que, por sí mismos, develan ya un camino, no el único, quizá no el mejor, pero hasta ahora uno de los más definidos en el proceso evolutivo de la danza mexicana.

Es por demás significativo observar los pasos sucesivos que esta artista ha dado en los últimos años con sus creaciones, guiada siempre por una profunda convicción en *su* verdad, desde *El zanate* hasta *Guernica*, pasando por las *Alturas del Machu Pichu*, el *Recuerdo a Zapata* y la *Nube estéril*, escalones que, en su paulatino ascenso, parecen evidenciar la proximidad de una meta en el sistemático y quizás impensado avance de la coreografía en busca de una trascendencia en su danza.

Dos de las principales características que hacen decaer, sin embargo, los ballets de Guillermina Bravo son, por una parte, su larga duración, por otra, el tratamiento demasiado subjetivo de los temas. El coreógrafo, a diferencia de los artistas plásticos, está sometido a determinadas limitaciones impuestas por los factores que hacen de la danza una manifestación artística: los bailarines y el público. Algunos coreógrafos logran el aplauso por el camino más fácil con danzas bellas pero no buenas, malas pero no feas. Guillermina Bravo cae en el extremo opuesto pues, sin considerar suficientemente la capacidad aprehensiva del gran público realiza sus coreografías como las siente, en interpretaciones demasiado subjetivas que, en su autenticidad, recluyen a su arte dentro de un campo limitado. Esta autenticidad es, paradójicamente, la causa de que sus ballets no trasciendan los

límites de la universalidad, de que su mensaje no llegue al pleno dominio emocional de todo el público, y la danza, por su carácter espacial y temporal, está obligada a cumplir, en el momento mismo en que se realiza, con los valores artísticos que la hacen comprensible y sentida. Por desgracia, a pesar de los esfuerzos de von Laban y de algunos otros coreógrafos, ha sido imposible encontrar una clave gráfica que haga perdurable las coreografías. No le queda, pues, a la danza, el recurso de esperar la comprensión del público futuro, sino que necesita dirigirse al público existente en la época en que se realiza. Un coreógrafo revolucionario, como Guillermina Bravo, no puede formar un criterio valorativo de la danza, de su danza moderna a base de impactos, pues la experiencia ha mostrado que suelen perderse en el vacío de la incompreensión. El impacto estético no llegará a tener su sentido sino cuando el público esté preparado para ello. El problema fundamental reside en encontrar un equilibrio, en los ballets, entre la forma y la idea, de tal modo que el gusto de los espectadores vaya encausándose por los senderos que cada artista creador se proponga seguir.

En *Nube estéril* es necesario, para lograr este equilibrio, disminuir la duración del ballet que, en su actual estado, se hace largo y un tanto cansado. Ciertamente es que el carácter ambiental está logrado estupendamente, pero la dinámica de la coreografía está demasiado sometida a las exigencias del tema; la dificultad estriba, creo yo, en conservar ese tono de monotonía que tiene el ballet, inherente al realismo de la obra; pero esta monotonía necesita ser activa, más balletística, por medio del movimiento armónico de los cuerpos de los bailarines en los diferentes momentos y situaciones del ballet; hay que acentuar, en suma, el carácter de danza, para sobrepasar su actual estatismo, lo cual, con un tema de esta naturaleza, la tragedia otomí, entraña serios problemas, difíciles pero no insuperables. Cuando *Nube estéril* afirme su mensaje y perfeccione sus detalles, atendiendo a la importancia de su posible trascendencia, indudablemente que no será, no podrá ser, una simple nube, ni mucho menos estéril en el campo fecundo del arte en México.

En el segundo ballet de Guillermina Bravo, *Guernica*, existe una armonía emocionante entre la actuación teatral y las evoluciones coreográficas, factores que inevitablemente tienden a hermanarse en la danza moderna. Se ha hablado de que el abuso de mímica lo aleja de la danza conduciéndolo a los terrenos de la pantomima. Empero, esa mímica se justifica en razón de la intensidad expresiva de la obra. La coreografía integrada con la música juvenil, moderna y excelente en estructura de Guillermo Noriega, envuelve con su fuerza a los espectadores sin prejuicios, llevándolos alternativamente de la angustia magnífica de los clímax a la calmada sensación de los interludios. Su emotiva proyección solamente no llegó a aquellos para quienes el sintético texto del programa: "España 1937" nada significa.

Suele calificarse a la actitud estética de Guillermina Bravo como demagogia. Este concepto supone falsedad, intento de engaño, y tan absurdo resulta referirlo al realismo coreográfico, como al poético, al pictórico o al cinematográfico. Falsedad es, en nuestro momento, presentar un arte puramente fantasioso e idealista, alejado de lo humano integral, no enfrentarse a la realidad angustiosa y sublime que nos circunda y traducirla en arte; no importa que no se logre el objeto, pero sí que se evidencie el intento.

En las tres obras de Josefina Lavalle, *Concerto*, *Emma Bovary* y *La maestra rural* pudo apreciarse una estructura coreográfica perfecta, lo que no puede lograrse sino con el conocimiento y el estudio de la partitura musical bailada. Cada actitud de los bailarines, cada movimiento de sus cuerpos, se corresponde con los tiempos y los compases de la música, estableciéndose de este modo esa secuencia coreográfica de que han adolecido la mayoría de los ballets presentados con anterioridad.

La importancia del vestuario y la escenografía, como complementos de la danza, se hizo patente en *Concerto* y en *Emma Bovary*. En el primero, el vestuario desvirtúa por completo el sentido de la música y de la coreografía pues nada tienen que ver el arte popular de Metepec, en que se inspiraron los sombreros de paja y las amplias faldas policromadas, con Vivaldi ni con el

sentimiento de la autora del ballet. En *Bovary* la pobre escenografía y el pesado e inadecuado vestuario impidieron que los movimientos de los bailarines se destacaran, restándoles aereidad y distrayendo la atención de los espectadores.

Nadie como Josefina Lavalle ha podido hasta ahora interpretar con tanto acierto la música preclásica, inspiradora tradicional de movimientos afectados y temas arcaizantes. En *Emma Bovary* es notable observar cómo los amplios y libres movimientos de la danza moderna pueden identificarse con la música de Vivaldi para expresar un tema romántico. Y es que ese tema está tratado de tal manera en la danza, que no se restringe a un ambiente exclusivo flaubertiano; aun, si se quisiera, el título del ballet podría fácilmente cambiarse o no existir, pues su poético mensaje rebasa la estrechez de una idea concretada en un nombre. El espíritu de la obra es universal e intemporal, esencialmente humano.

La capacidad de Josefina Lavalle como coreógrafa se puso de manifiesto en *La maestra rural*. Con un tema tan pobre en apariencia como es el de una simple maestra de un pueblo jalisciense, desorejada en 1927 por los cristeros, creó un ágil ballet en que la tragicomedia se representa con finos y bien logrados matices. El equilibrio, no logrado aún por Guillermina Bravo, entre la temática y la expresión artística, fue obtenida en este caso por Josefina Lavalle de manera estupenda. Quizás ello se deba a que la intuición poética encausada 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.

Creo que el asentamiento de la labor del Ballet Nacional se debe a la existencia de un fin. Actualmente no se puede tender a lo intangible y aún en el campo del abstraccionismo coreográfico la meta debería definirse, clarificarse. Los caminos son infinitos: el *Zapata* de Arriaga abrió uno que sería triste se perdiera; lo importante es saber a donde se dirigen, de lo contrario, hablar de la retrotraída búsqueda de una danza moderna mexicana, no pasará de ser un grito en el vacío.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 20
de diciembre de 1953.

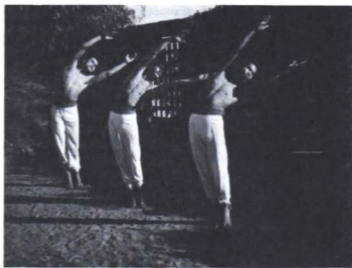
Consideraciones sobre el Ballet de la Universidad

La temporada de danza del Ballet de la Universidad, presentada por Magda Montoya en el Palacio de las Bellas Artes, ha terminado. Por los corredores del palacio hundido desfiló, en esas funciones, un público nuevo, ajeno en su mayor parte al movimiento y al ambiente de la danza en México, entre el cual no predominaban, como en otras ocasiones, los rostros ya conocidos de los tradicionales balletófilos; quizás ello se debía a que el simbólico nombre de la Universidad apareció iluminado entre los pegajos de bronce de la calle y quiérase o no, la presentación de cualquier espectáculo en que la Universidad participa despierta inquietud e interés, ya se trate —valga en este caso la equiparación— del fútbol, de la sinfónica o del ballet. Con este nombre, casi mágico en ciertas circunstancias, la juventud se mueve increíblemente y junto a ella todos aquellos que la rodean. Y esto que a primera vista pudiera parecer intrascendente es de suma importancia para la danza mexicana.

Actualmente, la danza moderna comienza a ocupar un lugar destacado en el panorama de las artes en México. El problema principal reside en hacer del conocimiento del gran público la existencia de un arte coreográfico nuevo, distinto al ballet de puntas tradicionalmente conocido. Esto sólo puede lograrse de dos modos, o llevando la danza al pueblo o atrayendo a éste al teatro. En el segundo camino el Ballet de la Universidad desem-

peña un importante papel ya que simplemente, por su atractivo nombre, es un imán de las juventudes, germen del público futuro, De la posible trascendencia de este grupo se deriva, como lógica conclusión que el cuidado que su directora debe tener tanto en la preparación técnica como artística de sus bailarines, como en la calidad de los ballets que presenta, deba ser elevada y además ser, también, expresión genuina de la danza actual.

La primera temporada que el Ballet universitario presentó en Bellas Artes no llenó, desgraciadamente, las características que hubieran sido deseables en un primer contacto de la danza moderna con ese público nuevo. En realidad, los ballets tuvieron *en general* una tónica blanda y dulzona; una inconsistencia fundamental tanto en los argumentos como en la coreografía, lo que, más que una expresión artística contemporánea lo ligaba con la intrascendencia, no de los mejores, sino de los más agonizantes ballets europeos. Ello se debió, indudablemente, a varios factores notables: en primer término a la imposibilidad que para un



Ballet de la Universidad.

coreógrafo único existe de realizar las danzas de toda una temporada. Magda Montoya es autora de la coreografía de todos los ballets que presentó con su grupo con excepción de uno solo basado, según declaraciones de ella, en ideas y movimientos de Ricardo Silva. Esto trajo como consecuencia una monotonía coreográfica extrema y aún la repetición constante de pasos elementales de las danzas tradicionales europeas, lo cual no deja de asombrar sabiendo la experiencia que ella tiene en el campo de la danza y pudiendo observar, por otra parte, las capacidades de algunos de los componentes del Ballet universitario.

Cierto es que para hacer danza moderna no es necesario recurrir al "circo", ni a la técnica sola, fría y brutal, como fin, ni creo que nadie pretenda actualmente tal cosa. El carácter moderno de la nueva danza es precisamente el alejamiento del virtuosismo, alma del Ballet Russe. ¡Quién puede decir que se ha emocionado por los *fouetés* de danza moderna o con los *jettés* de tal otra! La emoción del arte coreográfico actual está en la belleza o el dramatismo de un argumento adecuado y en su traducción artística a través de los movimientos, no importando cada uno en particular, sino su secuencia armónica en el conjunto; el logro de la danza como expresión intensa, rotunda, integral, sin altibajos ni rupturas. Pero esto no es posible sin la brillantez técnica durante el desarrollo de la danza. No es arte sino acrobacia, hacer alarde en las coreografías del dominio muscular del cuerpo, pero eso está ya superado por la danza moderna. Sin embargo hay que considerar que una coreografía es brillante cuando tiene pasos y movimientos brillantes, lo que no se puede lograr sino con la coordinación física y mental de los bailarines y, claro está, con la imaginación y el sentido artístico del coreógrafo.

Algo muy importante en la danza es el manejo que el coreógrafo hace del coro, fondo complementario de aquellas danzas en que la atención del público está centrada en determinados solistas. En los ballets de Magda Montoya el coro algunas veces (*La estrella y la sirena*) da la impresión de actuar sin ningún plan coreográfico aunque de hecho éste exista, rompiendo la armonía que pudiera existir en la danza de los

solistas. El movimiento de los conjuntos, como fondo de un ballet, se asemeja al fondo musical en las películas; cuando está bien logrado hace destacar, sin sobresalir él mismo, las escenas que acompaña, pero cuando se hace evidente, ya sea por su inadecuación o por la acentuación de su carácter complementario, rompe toda armonía y establece una marcada confusión en el sentimiento del contemplador.

Un factor más, determinante de la opacidad de los ballets en esta temporada, es el empleo de la mímica, en este caso sí auténtica mímica. Y es conveniente aquí establecer, de una vez, la diferencia que existe entre mímica y *gesteación* (no gesticulación): la primera consiste en efectuar movimientos obvios, tradicionalmente establecidos, para expresar un sentimiento o un pensamiento, tales como abrir la boca, los ojos y los brazos para manifestar asombro o señalar a una puerta para indicar que por ella se pretende salir o entrar; es el gesto estereotipado; la segunda, la *gesteación*, llamémosla así, es en cambio la manifestación de un estado de ánimo por medio de movimientos originales que sin embargo sean sentidos y comprendidos claramente por el público; es el gesto artísticamente creado. La danza moderna, como arte creativo, puede recurrir a la *gesteación* como acento, como énfasis, pero no a la mímica que la lleva, irremisiblemente, a un amaneramiento común y corriente. No sin razón Doris Humphrey asentaba que “la *gesteación* (gesture) es tan diferente de la pantomima como el movimiento moderno de los pasos tradicionales. No es rutina. Brota espontáneamente de la emoción. Añade calor y drama a la danza, pues si bien el movimiento establece la relación entre la reacción psíquica y un ambiente o unas circunstancias determinadas, la *gesteación* hace al movimiento más específico”.

En este caso ha sido posible hablar de las características generales de los programas del Ballet de la Universidad por tratarse de la obra de una sola coreógrafa y existiendo por lo tanto un sustrato común que liga las danzas presentadas en Bellas Artes. Es pertinente, sin embargo, aclarar aquí que estas impresiones están basadas exclusivamente en los dos primeros progra-

mas, en donde Magda Montoya trabajó con su grupo universitario de danza sin la participación de sus artistas invitados.

Por otra parte, es interesante observar que en las danzas realizadas para solistas, la coreógrafa logra dibujo y movimientos muy superiores a los de aquellas otras en que mueve conjuntos de bailarines. Basta para probarlo la dignidad de *El judas florido* y la calidad de *Máscaras*, que contrastan con los cansados ballets *La estrella y la sirena* y *Las ventanas* en donde todo, argumento, vestuario, coreografía (y en el segundo ballet aun la música) se complementan perfecta pero negativamente.

Con Bach y Vivaldi, pero sobre todo con Pergolesi, Magda Montoya hizo destacar sus facultades para lograr una buena estructura coreográfica, no obstante la poca lucidez de los pasos. Empero, ya en artículos anteriores he reflexionado acerca de la limitación que supone interpretar siempre en danza, a la música preclásica, en medio de un ambiente de medievalismo y con movimientos consiguientemente afectados. En realidad, no es



Ballet de la Universidad. Lila López.

con el empleo de pasos de danzas tradicionales como puede llegarse al modernismo auténtico en la danza, sino con innovaciones y experiencias; no con sumisión ante lo establecido, sino con ímpetus audaces hacia lo increado.

La esperanza de la temporada del Ballet de la Universidad eran, antes de su presentación, las coreografías sobre cinco de los murales de Orozco. La danza debe asimilar y aprender del muralismo mexicano su sentido histórico, crítico, social y su captación y proyección universalista de ciertos valores plásticos afirmados en un consciente nacionalismo y no, únicamente, las escenas de los murales como cuadros plásticos iniciales para un ballet, que es lo hecho por Magda Montoya. Podría, si, en todo caso, iniciarse un ballet con la representación de un mural, no sólo de Orozco, sino de Diego o de Siqueiros, siempre y cuando la creación coreográfica continuara durante todo el desarrollo al nivel conceptual y plástico del mural o todavía ir más allá gracias a las posibilidades dinámicas de la danza. Pero el caso es que, en los *Cinco murales de Orozco* que presentó Magda Montoya sólo las partes iniciales se salvan de la pobreza y falta de brillantez, debido ello a que su efecto plástico se desprende del recuerdo de los propios murales; después caen en todos sentidos, alejándose por completo de la idea medular que debieran sugerir, separándose del origen oroizquiano y, creo yo, no logrando la plenitud artística que la misma coreógrafa hubiera deseado en ellos.

En *La Conquista* algunos detalles parecen iniciar un bello desarrollo, como es la identificación simbólica del brazo del ángel y la espada de Cortés, pero pronto ese impulso se pierde. Los franciscanos, que en danza se prestan para efectos plásticos increíbles y que en los murales tienen impreso un fuerte sello de dignidad y de ternura, aparecen en evoluciones y pasos casi nulos en proyección emocional y artística. Y qué decir de esas soldaderas y esos revolucionarios, plasmados por Orozco en sus frescos con un dinamismo interno prodigioso que el ballet no pudo captar. Todo esto parece comprobar que la danza moderna mexicana, incipiente y no madura como el muralismo, debe evitar el *cuadro plástico* inspirado directamente en las obras de los

grandes pintores como punto de partida; lo único que del movimiento pictórico puede y debe captar la danza, repetimos, es el modo de crear (y no la creación misma) para llegar a sólidos resultados. Por otra parte, es loable el esfuerzo, sincero y auténtico, de la coreógrafa por superar la vacuidad temática en el ballet; es cuestión de no identificar los medios de inspiración con los fines de realización.

Consciente de la importancia del Ballet de la Universidad como organismo de difusión de la danza en México, no puedo sino desear que Magda Montoya concentre su actividad creadora en vez de expandirla. La colaboración interartística entre los grupos de danza no debe limitarse a la simple actuación, sino ampliarse a la creación. Sólo con obras distintas en espíritu, en técnica y en presentación puede lograrse una temporada interesante y discutida, llena de altibajos quizás, pero que, al fin y al cabo, sea un aporte positivo para el desarrollo de la danza moderna en México.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 28 de febrero de 1954.

La Toumanova, el ballet y la danza

Los conciertos de ballet presentados por la Asociación Musical Daniel, en el Bellas Artes, con Tamara Toumanova y Román Jasinski, sirvieron para evidenciar que, en danza, como en pintura, América está destinada a ser el campo en donde se desarrolle la expresión más auténtica, sólida y trascendente del siglo XX. Y esto será posible gracias, no al ballet clásico, sino a la danza moderna que, por momentos, adquiere magnitudes artísticas asombrosas. No faltará quien piense que esta opinión es producto de una —digamos— deformación profesional en quien escribe sobre danza moderna; yo le llamaría más bien deformación temporal, si es que el entusiasmo por el tiempo que se vive y el arte de ese tiempo puede conducir a deformación psicológica alguna. Y es que conocida la danza moderna, sentida, vivida, no puede sino llegar a comprenderse que, en su libertad expresiva, en sus posibilidades temáticas infinitas, en su amplia gama de movimientos corporales, en su intenso dinamismo, residen los valores que la sitúan, en el panorama artístico, más allá de las clásicas barreras de los lineamientos académicos establecidos por Petipa, de los que no pueden o no quieren, salir los coreógrafos del ballet tradicional y en donde los alardes de técnica no son sino la justificación de una infranqueable limitación en el uso del cuerpo humano como instrumento pues, a base de repetir los mismos pasos por toda una vida, el bailarín llega a dominarlos a perfección.



Naturalmente que existe buen ballet y mal ballet, el primero representado en Londres y en Nueva York sobre todo, en París y aun en Moscú, y en la China Nueva por circunstancias especiales es sin duda distinto y superior al que hace pocos días se vio en el escenario del teatro de las Bellas Artes, cuya pobreza estética se acentuó por la falta de un cuerpo de danza que obligaba a una consecuente brillantez en los dos bailarines únicos que cubrieron los programas, brillantez a la que, cuando menos, uno de ellos, Jasinski, no respondió adecuadamente.

Tamara Toumanova precedida de una fama justificada en cuanto a sus cualidades técnicas, pero injusta en lo que respecta a su posición en el mundo del ballet actual (“estrella de todos los tiempos”, “la más cercana sucesora de la Pavlova” decían los programas) es el símbolo, pudiéramos decir, de la realidad del ballet en la segunda mitad del siglo XX; las coreografías que presentó, entre ellas *El pájaro de fuego* que Fokine realizó allá por los primeros años en que el Ballet Russe inició sus giras por Europa, afiliado todavía al Ballet Imperial de Rusia bajo la dirección del genial Diaguilev, *Perpetuum Mobile* y otras más de su propia creación son, como expresión artística, dignas apenas de los tiempos veintiochenses.

En medio de las coreografías de ambiente arcaizante, de la penosa ejecución de la orquesta, de los pobres interludios musicales, de la poca lucidez del bailarín Jasinski, Tamara Toumanova brilló por momentos, más que por su interpretación, por sus alardes de elasticidad y equilibrio. La presencia de su compañero sirvió sobre todo de contraste al cumplir con su función de bailarín clásico de soporte y eje en los giros de la *ballerina*. Ese clásico virtuosismo criticado por Arnold Haskell y superado hasta cierto punto por Balanchine arrancó, sin embargo, el aplauso del público en el *Pas de deux* y en la coda de *Don Quijote*, al igual que la interpretación de *La muerte del cisne* repetida como lo hacía la ya mítica Pavlova programa tras programa.

Actualmente en Norteamérica se ha planteado —en el resto del mundo no tardará en plantearse— una división entre los amantes del arte coreográfico: unos, aferrados a la finura y


INSTITUTO NACIONAL
DE
BELLAS ARTES

3 UNICOS CONCIERTOS

**TAMARA
TOUMANOVA**

ESTRELLA DE TODOS LOS TIEMPOS
CONSIDERADA POR LA CRITICA
UNIVERSAL COMO LA MAS CERCA-
NA SUCESORA DE LA INOLVIDABLE

ANNA PAVLOWA
CON
OLEG BRIANSKY



delicadeza del formalismo balletístico, cierran los ojos a la revolución radical de la danza moderna; otros, sin dejar de apreciar, pero sin sentir ya los valores puramente esteticistas de la danza clásica, ven en la nueva danza la única posibilidad de expresión auténtica de nuestro tiempo. Los primeros se niegan a aceptar la existencia de un estado de moribundez del ballet tradicional por desconocimiento del sentido profundo que tiene la corriente moderna en la danza, encerrándose así en un círculo vicioso ya que, rehusándose a ver las nuevas manifestaciones, no gustan de ellas ni las comprenden por el hecho mismo de no verlas.

La cuestión es que, en este momento, existen dos tipos diferentes de danza en una lucha franca, aunque no plenamente declarada, por el dominio del campo coreográfico contemporáneo. Se trata del abstraccionismo formal por una parte y el expresionismo vital por la otra. En una observación objetiva de posibilidades puede afirmarse que el glorioso lapso académico, con su carácter de arte de *bibelot* para una élite reducida, ha llegado a un momento en que tiene que dejar lugar a la satisfacción artística de todos los hombres, lo que no puede lograrse sino con la traducción al arte de lo que la humanidad entera siente y

vive, sus angustias y alegrías, sus dramas y aspiraciones, y sólo un arte profundo y libre de convencionalismos puede lograrlo. Alegóricamente podría afirmarse que asistimos ahora a *La muerte del cisne* y al surgimiento de *Zapata*, a la prolongación eterna del sueño de *La Bella Durmiente* y a la afirmación del mensaje artístico y conceptual de *La mesa verde*. Europa se negará aún, por años, a aceptar a América como la marcadora de nuevos derroteros en la danza, de la misma manera que se ha negado a ver la trascendencia de los muralistas de México en la pintura contemporánea: pero, al fin y al cabo, no podrá hacer otra cosa.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 4 de abril de 1954.

Valoración de la nueva danza

No sin razón el crítico inglés de danza A. V. Cotton ha escrito que "la danza teatral ha experimentado más profundos cambios en lenguaje y en ideas en los últimos treinta años que en los trescientos años previos". Para quienes conocen el desarrollo del ballet como manifestación artística, esta afirmación rotunda encierra, en síntesis conceptual, la realidad del arte coreográfico de nuestro tiempo, expresando el sentido de la danza que se viene realizando, se está realizando y aún de la que está por realizarse en el campo fecundo del siglo XX.

Los recalcitrantes criterios académicos permanecen todavía con los ojos cerrados ante la evidencia de plenitud que, como arte integral, pretenda la danza más significativa en la actualidad: la danza moderna. Algunos hablan de una desintegración de los valores esenciales de la danza, girando en sus lucubraciones románticas alrededor de las puntas, cada vez más inútiles, de las zapatillas de seda, eje del virtuosismo de las bailarinas; sin embargo son precisamente los valores esenciales los que permanecen siendo, en cambio, los accesorios los que tienden a desaparecer. Prueba de ello es que los postulados teóricos más importantes de Noverre, surgidos a mediados del siglo XVIII ante la estereotipación del ballet de corte, siguen teniendo tanta validez para la danza contemporánea como para la de su tiempo.

Sucede que el mundo balletístico asiste a la fase culminante de un gran proceso dialéctico en que como tesis se presentan en la historia de las danzas populares originales que dieron lugar a una antítesis en los ballets cortesanos del siglo XVIII y en la danza académica del siglo XIX estructurada por Blasis: tesis y antítesis que concurren a una síntesis espléndida en la nueva danza del siglo XX que, el genio vertebrador de Diaguilev, las expansiones helenísticas, casi patológicas de Isadora Duncan y los estudios fisicodinámicos de von Laban delinearon en sus principios, cruzando así el umbral de la expresión coreográfica contemporánea.

La expresión coreográfica contemporánea. Ése es, precisamente, el camino que se ha seguido a partir de la segunda década de esta centuria. En ello reside el valor fundamental del ballet y la danza actuales. La predominancia y aun la imposición de la ballerina en los bailes del siglo XIX ha dejado el lugar a la natural y lógica predominancia e imposición del coreógrafo en el XX. El cuerpo humano, como instrumento de expresión estética, ha sido sometido a la manifestación del espíritu, a la génesis conceptual, a la volición intelectual y formal del artista creador. Y si el siglo XIX está representado en nombres por María Taglioni, Fanny Elssler y Carlota Grisi, olvidándose casi a los coreógrafos como Coralli y Jules Perrot, el siglo XX, en danza, suena a Fokine y a Massine, a Lifar y a la Nijinska, a Balanchine y a Tudor y sólo después de ellos, de los artistas creadores, se piensa en los artistas ejecutantes, en los extraordinarios instrumentos que hacen posible la creación, en la Fonteyn y la Márkova, en la Ulanova y la Toumanova en la Tallchief y la Vyroubova.

El esteticismo de los movimientos puros arraigó tan profundamente en el gusto de los balletófilos tradicionalistas que, aun hoy en día, los aplausos llegan a interrumpir, en pleno Sadler's Wells, la secuencia de algunos ballets; empero, en esos casos se trata de ballets estructurados a base de un virtuosismo sublimado, bello, sí, pero formalista y arcaizante. Un buen ballet moderno será aquel que por la perfecta integración de su música, su escenografía, su vestuario, su coreografía y su tema no permita, ni haga desear ninguna interrupción que, por otra parte, no

existirá, de haber un equilibrio en la homogeneidad de la obra de arte.

El modernismo en la danza, como en la música y en la pintura, ha sido un impacto sorprendente en el mundo artístico del siglo XX; un impacto que en Europa produjo las consecuentes reacciones, en un principio, para después afirmar sus valores y hacer prevalecer sus cualidades revolucionarias como expresión auténtica de cada una de las etapas temporales por las que ha transcurrido. Impacto fueron las innovaciones de Diaguilev, con la integración musical, pictórica y coreográfica de sus colaboradores. Impacto fue el triunfo en el Concurso Internacional de Coreografía de *La mesa verde* de Kurt Joos y su posterior presentación al público de París. En ambos casos este público tradicionalista se resistió a sucumbir ante las nuevas corrientes, aunque a la postre terminó por entregarse a ellas. Viene aquí al caso recordar la vívida descripción que Cocteau hace de la violenta reacción suscitada por el estreno de *La consagración de la primavera*, ballet en que concurrieron las vanguardistas expresiones de un músico excepcional, Stravinski, de un pintor estupendo, Roerich y de un bailarín y coreógrafo inolvidable, Nijinski: "allí se reía —escribe Cocteau—, se silbaba, se gritaba, se imitaban gritos de animales y quizás todo eso hubiera terminado a la larga, si un grupo de artistas y algunos músicos, llevados por un excesivo celo, no hubieran insultado al público. La gritería degeneró en lucha. En pie, en su palco, con su diadema caída, la anciana condesa de Pourtalés blandía su abanico gritando enrojecida:" "Es la primera vez en sesenta años que tratan de burlarse de mí". Ella creía, sinceramente, que aquella obra era una mistificación.

La mesa verde, de Joos, obra preparada cuidadosamente durante nueve años antes de su presentación, fue también recibida por el público en medio de un escándalo de acres críticas, sin embargo, después de algunas semanas de persistencia en los escenarios no se hablaba en París de otra cosa y los aplausos incontenibles acabaron por justificar su triunfo en el Concurso de Coreografía.

El movimiento corporal, esencia expresiva de la danza, tiene su más plena realización en la danza moderna. No se trata ya del empleo delicado de los brazos y las piernas, ni de la estilización sofisticada —justificable en cierta época— de la forma de los pies, encerrados en las atormentadoras celdas de seda de las zapatillas de punta. No se trata tampoco de la muerte de un cisne, de la aérea presencia de las sílfides, de la aparición del espectro de la rosa, ni de la idealidad de Blanca Nieves. Se trata, en la nueva danza, del dominio técnico del cuerpo entero, exigencia ineludible de la necesidad que tienen los coreógrafos, de una extrema variación y amplitud del movimiento para su creación. La expresión coreográfica necesita, ahora, de todas las posibilidades dinámicas del cuerpo, de la fuerza de unos puños cerrados, de una mano crispada, de un tórax pleno de proyección vital de la plasticidad de los pies descalzos, libres y ágiles; de la contracción y expansión del cuerpo todo a partir de la cadera como centro —y aquí hay que recordar que ya los renacentistas, con Leonardo a la cabeza, pensaban en las posibilidades plásticas del cuerpo humano con el ombligo como eje. Se trata también de una temática humanista por excelencia, en donde el hombre está presente siempre como realidad artística profunda e intensa. Además del esteticismo formal, factor indispensable en el arte, existe en la danza moderna la fuerza conceptual de las vivencias que el espectador puede sentir en verdad “con toda el alma”, por ser inherentes a su naturaleza humana: vivencias sublimizadas por la creación coreográfica, por la transformación artística.

Y si los academistas hablan del “arrastrarse por el suelo” de algunas obras de danza moderna, es porque a fuerza de un idealismo formalista han olvidado que hay ocasiones en que el hombre se identifica con la tierra tanto como con el inasible firmamento. El sentimiento del hombre nuevo, creador de la nueva danza, vibra ahora más con el drama o la alegría de una humanidad identificada con esta tierra, nutridora de su cuerpo y escenario de los vuelos de su espíritu, que con las lucubraciones metafísicas abstractas que en un momento dado inspiraron la aericidad exclusiva de las danzas románticas. El ideal conceptual

del arte moderno y por ende de la danza moderna, es la realización del hombre en su propio mundo. El artista tiene ante sí la vida misma, en sus infinitas facetas, como material de inspiración inacabable.

Las obras más inconsistentes de la danza moderna, por esta razón, son las abstraccionistas —que las hay—, pues éstas se ligan, en su sentido escapista, con el ballet puro. Ciertamente es que en ellas, como en el mismo ballet, existen calidades estéticas innegables, pero nunca llegan a la plena y rotunda dimensión de la obra de arte realista, humanista por excelencia.

En todo el abstraccionismo campea, cierto es, como lo pregonan los artepuristas, la libertad de creación, pero paradójicamente esa libertad subjetiva conduce al artista a la realización de un arte también eminentemente subjetivo e intrascendente. Y el arte —la danza sobre todo, por su carácter teatral— siempre ha tenido una función de trascendencia ineludible; más que un desahogo personalista debe ser un mensaje emotivo, sugerente, causante de emociones estéticas para todos aquellos que la contemplan. Por ello es que la tendencia realista produce y producirá las obras más significativas de nuestro momento artístico. No puede ser de otro modo, ya que el abstraccionismo es un alarde de técnica, de maestría, de sensibilidad, de armonía formal, el auténtico arte contemporáneo debe tener, además de todo esto —sin tenerlo, dejaría de ser obra de arte— el complemento conceptual indispensable que le da su rotundidad. El espectador no puede, actualmente, enajenarse del ambiente que norma su criterio, ni del mundo en que vive y debido a ello puede saber intuitiva o racionalmente, cuando una obra de arte es completa como expresión vital o incompleta; cuando es trascendente, en su verdadero sentido o intrascendente; en fin, cuando es realista o abstraccionista.

Alguien decía que el poeta hace lo que todos los demás hombres hacen y además hace versos. Esto es aplicable, en el arte contemporáneo al realismo



—entiéndase sin demagogia. El artista realista tiene, en sus obras, las cualidades técnicas, plásticas (dinámicas en el caso de la danza), que los abstraccionistas tienen y que el academicismo ha tenido, pero además, les imprime un profundo y significativo mensaje humano.

Crear en las posibilidades de la danza contemporánea como expresión realista no implica, pues, un olímpico desprecio por el esteticismo balletístico que tiene méritos numerosos e innegables, además de su propia belleza enmarcada en lo que en otras ocasiones he designado como una “estética de la contención”, pero sí supone la conciencia de que la nueva danza exige una integración de valores estéticos revolucionarios o evolucionados que conducirán a los coreógrafos contemporáneos a la creación de las obras más representativas de nuestro tiempo.

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, 8 de agosto de 1954.

Ballet Mexicano, 1954

Con una afluencia inusitada de público, que evidencia el creciente interés despertado por la danza moderna, se inauguró el 28 de octubre la temporada anual de Ballet Mexicano en el Palacio de las Bellas Artes.

El primer programa estuvo formado por cuatro ballets: dos reposiciones, *Los pájaros* y *Sensemaya* de Martha Bracho, y dos estrenos *Alegría* de Helena Jordán y *El maleficio* de Elena Noriega.

Los pájaros, con música de Respighi y escenografía de López Mancera, es un ballet de corte romántico. Romántico en su argumento: la relación ideal entre personajes humanos y los pájaros. Romántico en su realización coreográfica: la aparición sucesiva de bailarines solistas haciendo alarde de un virtuosismo de grandes resonancias académicas. Romántico hasta en la escenografía que responde al espíritu mismo de todo el ballet.

Dentro de este concepto, el ballet *Los pájaros* está hecho con dignidad. Esto no quiere decir, desde luego, que sea una obra de importancia y menos en el momento crucial por el que atraviesa actualmente la danza mexicana. Es necesario insistir en que cada coreógrafo, cada bailarín, todos aquellos, en fin, que colaboran en la realización de un ballet, necesitan adquirir la conciencia de que forman parte de todo un movimiento artístico de indudable trascendencia para el arte de México y de que su participación en ese movimiento no puede, ni debe, ser pasiva. Se trata de

continuar en la búsqueda de una expresión propia, original y moderna, no de continuar una tradición académica, ajena y extemporánea.

No es un simple chauvinismo el pretender que cada coreautor se enfrente a este problema con audacia, haciendo a un lado las facilidades que, para la creación artística, representa el camino de lo tradicional. En este sentido ante *Los pájaros* no puede pensarse en danza moderna, porque no lo es, ni menos mexicana. Y si lo que pretende precisamente nuestro movimiento balletístico es hacer un arte moderno y mexicano, por muchos alardes técnicos que tenga un ballet en su desarrollo, por muy metafísicos conceptos que porte en su temática, resulta al fin y al cabo negativo. De cualquier manera este ballet, como danza pura, es preferible a *Sensemaya*, obra también de Martha Bracho y segunda en presentación en este programa.

El exotismo es un factor determinante de inconsistencia y superficialidad en cualquier obra de arte. Y esto es natural ya que



El maleficio (1954). Beatriz Flores, Farnesio de Bernal, Bodil Genkel y Elena Noriega.

el artista creador —en el caso de la danza, el coreógrafo— no puede trabajar con elementos plásticos dinámicos y emotivos que le son extraños. Si esto no fuera una realidad, nuestra esperanza, firme e inmovible, en una futura realización de la danza mexicana sería una simple y pura utopía. Sabemos, sin embargo, que se ha de llegar a ella porque, indudablemente, las nuevas generaciones tendrán una mayor comprensión, un más profundo conocimiento de México, de sus tradiciones y de sus valores estéticos; esperamos de ellas un auténtico sentido de lo que es la creación artística contemporánea: la incesante evolución del progreso de búsquedas y hallazgos tanto en el aspecto temático como en el técnico. El exotismo niega todo esto, puesto que las vivencias nutricias que producen la obra creada son, en su caso, puramente accidentales, jamás profundas.

Y *Sensemaya* está en el ámbito del exotismo, de allí su falsedad sentimental y dinámica, de allí también su inconsistencia balleística. Sus movimientos recuerdan a la Dunham, pero ni remotamente captan el sensualismo, la intensidad, la fuerza espiritual que la bailarina negra le imprime a sus danzas. Y es que a Katherine Dunham los pasos le salen de la sangre, siente el ritmo negro al unísono de los golpes de su corazón y así es como lo traduce al arte. No es casual que Nicolás Guillén, el poeta que le ha dado a lo afrocubano tan intensa validez artística, haya sentido, en la música de *Sensemaya* una esencia mexicana, no antillana; la intuición del poeta adivinó la intención del músico, Silvestre Revueltas, que fue tan mexicano, él sí, en toda su obra que aún en composiciones aparentemente ajenas a su mundo, la raíz, la savia, es siempre de su tierra.

A través del desarrollo del ballet puede observarse que el carácter de clímax ininterrumpido, que tiene la orquestación, no es aplicable a la coreografía. Un ballet necesita de contrastes pues con ellos se logra que los intérpretes se expresen, en todas sus partes, de manera distinta aunque siempre ligada. Debido al intento de interpretación literal de la música en la coreografía, llega un momento en que Rosa Reyna, siendo tan excelente bailarina, parece no poder más y siendo ella el personaje central

su decaimiento hace que la tónica de la coreografía toda descienda. Esto, sin embargo, no es el factor fundamental en la superficialidad del ballet; lo fundamental está en que *Sensemaya* es una visión turística de lo negro.

En *Alegría* se siente una perfecta integración entre escenografía y coreografía. Dos columnas clásicas, agresivas de tan blancas, en primer término y al fondo unas montañitas de color azul pálido, heridas por dos lánguidos rayos color de rosa que bajan del cielo, sirven de marco a una interpretación de Bach desgraciadamente pobre. Los movimientos, las actitudes, nada tienen de novedosos; casi podría decirse que son todos los elementales y básicos de la danza. Si en la primera y última parte hay cierta dinámica —no estructura— balletística, ello se debe a la gran calidad de bailarinas de Nellie Happee y Valentina Castro que aún en las diagonales de una clase de danza se destacan por su perfección. Por lo que respecta a la parte central del ballet, francamente, no se merece una música tan excelente.



El maleficio. Bodil Genkel y Raquel Gutiérrez.

El último ballet, *El maleficio* de Elena Noriega, fue lo mejor del programa. Simplemente, por discutible, es de importancia para la danza mexicana. La música de Blas Galindo es precisamente muy de Blas Galindo, recordando siempre obras anteriores pero adecuada de manera estupenda a cada momento de la coreografía: acentúa el drama, celebra lo festivo y afirma lo truculento que a veces tiene el ballet.

La escenografía está resuelta con un verdadero sentido teatral; una casa, que deja ver su interior a través de las tablas que la forman, en primer término; atrás, unas líneas de color que sugieren el caserío prolongándose en la oscuridad y por otra parte la cueva de la bruja impregnada de un gustoso y fino misterio son verdaderos aciertos de Fernández Ledesma. Sólo desentona un poco la enramada que resalta por su acartonamiento en medio de este perfecto ambiente pueblerino.

La coreografía evidencia el cuidado y la tenacidad que Elena Noriega le ha dedicado por varios meses. Desde luego se trata de una obra seria y no de un simple intento por bailar cualquier música, como sucede frecuentemente en el campo creativo de la danza mexicana. Adolece empero de algunas fallas que disminuyen su impacto emotivo, siendo la principal el empleo de la técnica moderna que hasta cierto punto limita las posibilidades de expresión en los movimientos de los bailarines, haciéndolos rígidos.

La dinámica coreográfica de la danza moderna, creemos, no reside en la aceptación de una gama de movimientos corporales dados por tal o cual técnica, por tal o cual escuela, sino en el libre empleo de todo el cuerpo según la voluntad artística del coreógrafo. Lo primero conduciría a un neoacademismo; lo segundo es una natural consecuencia de la educación integral de todos los músculos del bailarín, que es la base de la creación dancística contemporánea. El coreógrafo debe crear, inventar los movimientos más adecuados para la manifestación de su idea; el bailarín debe estar preparado para realizarlos. Hay que hacer aquí también referencia a la mímica, empleada como énfasis en el ballet. Ciertamente es que, en el nuevo concepto de danza, la *gestación*

tiene un importante papel y a él ya me he referido en artículos anteriores. Pero es importante cuidar que los gestos sean creados especialmente para cada situación, que no caigan en la mímica obvia, estereotipada, ya establecida. Deben ser, eso sí, siempre inteligibles.

No obstante de existir enormes, estupendas calidades a veces, en las danzas de los solistas de *El maleficio*, realizadas casi siempre en parejas (la novia y el novio, la mujer despechada y el novio, la bruja y la despechada, los dos hechizados) hay, en algunas, cierta confusión, cierta falta de nitidez que les resta valor como danzas propiamente. De allí que sea necesario ver varias veces el ballet para apreciarlas cabalmente. Esto es notorio en la danza de la Bruja y la Mujer Despechada con los fetiches, muñecos éstos que, por otra parte, pudieron ser empleados de manera estupenda como elementos activos, bailables y que aquí, sin embargo parecían estorbar a las bailarinas.

Hay momentos en el ballet realmente poéticos, otros intensamente dramáticos, en los que destacan Beatriz Flores y Farnesio de Bernal como intérpretes y bailarines. La muerte del Hechizado es sutil y fuerte a la vez: su mano crispada emerge, en su afán de sobrevivencia, entre las cabezas de las gentes que lo rodean, ejemplificando cómo cualquier parte del cuerpo, hábilmente empleada, puede tener, aún aislada, un eminente valor expresivo en la danza actual.

Las fallas de este ballet son todas de forma y explicables cuando se trata de hacer una obra de trascendencia. Los únicos artistas creadores que no yerran son aquéllos que nunca experimentan. Lo valioso de *El maleficio* es su intento de búsqueda y sus hallazgos, que los tiene. Es un ballet que denuncia inquietud y talento de la coreógrafa y que augura una segura superación.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 7 de noviembre de 1954.

Subasta de sueños

El artista creador es por esencia ambicioso; sanamente ambicioso, claro está; de fama o de gloria en los casos más simples de actuación artística, de trascendencia en los más elevados, tanto en el sentido de que su obra de arte llegue al sentimiento de los demás (para el verdadero artista siempre existe el mundo de los demás) o bien en el humano sentido histórico de perdurabilidad. Esta ambición artística, real y necesaria, supone una constante superación, un constante "ir más allá" de lo ya logrado y cuando no existe, o no se percibe en el creador de arte, realmente es lamentable.

En la temporada anterior de danza, Guillermina Peñalosa presentó un ballet con la nada balletística música para piano de Debussy. Nuevamente, en la temporada actual, ha creado una obra con la música de *El rincón de los niños*, del mismo autor francés, que produjo un sentimiento de profundo vacío y no llegó siquiera a despertar la pasajera emoción artística del formalismo puro. Así pues, nuevamente también, hay que insistir en que toda música puede ser bailada pero no toda la música es apropiada para un ballet, mucho menos moderno, y esto independientemente del gusto personal del coreautor, ya que la danza teatral rebasa los límites de lo puramente subjetivo puesto que está destinada a un público.

Aun así, dentro del limitado campo de desarrollo de este ballet, existe un contraste notable entre la primera danza y las dos últimas.

Ante una efectista escenografía de López Mancera, apenas herida en su negrura por un pentagrama blanco y la línea de los escalones y mimetizadas por sus mallas, negras también, Bodil



Tienda de sueños (1954). Nellie Happee.

Genkel, Rosa Reyna y Beatriz Flores ejecutan una danza que llega a tener la calidad de “bonita” gracias a un fino empleo de la música como pretexto para bailar. La danza de *Los copos de nieve* que agitan las manos para dar la impresión de movimiento y el *cake walk*, realizado por cuatro bailarines de llamativa indumentaria que, en sus actitudes, en vez de interpretar a Debussy (lo cual sería su única posibilidad) lo desvirtúan, justifican plenamente el título del ballet como excelente juego coreográfico para niños. Indudablemente, y sin que esto entrañe ningún sentido peyorativo, ésta es una obra apropiada para una temporada de ballet infantil que, entre otras cosas, hace tiempo que no se realiza.

Existen tres maneras de integrar la danza y la música en la creación de un ballet. Una consiste en estructurar la coreografía sobre una partitura previamente hecha y es la que con más frecuencia se emplea para detrimento, en tantos casos, de la obra de los músicos consagrados que ¡los pobres! no pueden ya protestar por el uso que se hace de su música. Otra es la de hacer libremente la coreografía y entregar después la cuenta de tiempos y compases que ésta exige al músico para que componga la partitura de acuerdo con ella. La perfecta integración se logra sólo con el tercero de estos procedimientos que es el de la creación balletística en estrecha colaboración. Hasta la fecha, es la que ha producido los mejores ballets del siglo XX. Y es natural, ya que el cambio constante de opiniones entre músico y coreógrafo, el esfuerzo conjunto por lograr una obra de arte, tiene necesariamente que producir una visualización, un sentimiento común del ambiente, de las situaciones, de la dinámica y el ritmo del ballet, lo que se traduce en una armonía creativa que tiene así mayores posibilidades de resultar perfecta.

Ignoro si estos dos músicos mexicanos: Salvador Moreno y Armando Montiel habían ensayado, recónditamente y con anterioridad, obras para danza. A juzgar por la música de *Tienda de sueños* parece que no. Bien construida y orquestada muy a lo europeo —en lo que coincide con el argumento y la coreografía— con innegables aciertos melódicos, poco tiene de balletística. Está

pensada como música en sí y no en relación con el ballet, no obstante que fue creada expresamente para él. Ello se debe, sin duda, a que fue escrita por el segundo de los procedimientos antes esbozados.

La coreografía, por su parte, denuncia el espíritu eminentemente clásico de Guillermo Keys que aquí, aspirando a expresarse en lenguaje moderno, se quedó sin hacer una cosa ni la otra. En síntesis la obra se divide en tres tiempos: aburrimiento, sofisticación y —disculpando el horrendo término— *holygudismo*.

En la actualidad existen tres tipos de ballet: el ballet blanco, tradicionalista, basado en el virtuosismo académico a la manera de Petipa; el ballet moderno, heredado del genial impulso de Diaguilev por incorporar la danza de escuela clásica al sentimiento estético del siglo XX, representado sobre todo por la labor del New York City Ballet, y la danza moderna, franca incorporación de la danza a la corriente artística de vanguardia.

La *Tienda de sueños* de Keys, en todo caso, podría clasificarse dentro de la corriente del ballet moderno. A esos estupendos bailarines que son Raquel Gutiérrez y John Sakmari sólo les falta en su danza las zapatillas para ser clásicos.

El aburrimiento de la primera parte de este ballet se produce, paradójicamente, con la actuación de los mejores elementos de la Academia de la Danza Mexicana, lo cual hace pensar en el poco cuidado de Keys al hacer su coreografía o en su falta de ganas de hacer bien las cosas ya que en otras ocasiones ha demostrado su capacidad artística.

Lo que sucedió en el proceso de creación no lo sé, pero el estatismo de la *Danza de la tristeza* es positivamente triste, pero no por su proyección sentimental, sino por el desaprovechamiento de las posibilidades que, como bailarina, tiene Bodil Genkel quien puede ser, lo sabemos, más expresiva en una danza completa que en dos o tres *attitudes*. Lo mismo sucede con Nellie Happee cuya ágil danza llega a chocar por sus resonancias a *Far West*.

Lo mejor del ballet, sin discusión, es la interpretación que Elena Noriega hace del *Sueño de muerte*, excelente danza que



Tienda de sueños. Bodil Genkel, John Sakmari, Elena Noriega y Rosa Reyna.

conduce, insensiblemente a una euforia un tanto extraña, intensa y emotiva, gracias en parte a su misterioso surrealismo que recuerda a Cocteau y en mucho a la personalidad de la bailarina y a la música, que iniciada con las notas bajas y profundas del piano se integra, aquí sí, por excepción, al deseo del coreógrafo, para conmover la sensibilidad del público con el empleo ascensional de los violines y de la flauta, del melancólico saxofón y los esporádicos timbales. La *Danza de la muerte* no merece perderse con todas las demás.

Al final, desgraciadamente, el ballet cae en un abaratamiento digno del glorioso technicolor, aunque sin llegar siquiera a las calidades de las coreografías cinematográficas.

Detalles casi molestos en *Tienda de sueños*, son entre otros, el constante subir y bajar de la vendedora de sueños al sugerido mostrador, las convulsiones de Sakmari en el *Sueño de la muerte* —muy del gusto de Keys— la escena, poco sutil, en que el soñador es ahorcado y, por otra parte, el inadecuado vestuario.

Quienes aman la danza, quienes sienten el impulso vital del arte de México, no pueden sino dolerse de que la danza mexicana se subaste de este modo en tan pobre *Tienda de sueños*.

Y nuevamente, en la segunda parte del programa, Bach y Helena Jordán. Claro está que Bach por una parte y Helena Jordán por la otra, en posiciones polarizadas y diferentes. Parece que se trata allí solamente de llenar la música aunque sin lograrlo ya que, en general, cuando se ligan varias voces melódicas hay uniformidad coreográfica y cuando sólo prevalece un tema musical, en la danza existe diversidad de movimiento. No obstante su simplismo, su lejanía emocional de la música, su falta de estructura (integración melódico-dinámica), este ballet es lo mejor que esta coreógrafa ha realizado en ese su intento por superarse.

En cuanto a la escenografía, alguna vez afirmé que no siempre sucede que un buen pintor sea igualmente un buen escenógrafo. Santos Balmori, excelente dibujante y grabador, ensaya aquí un nuevo tipo de composición que tiende a ser una buena escenografía; sin embargo, hay en ella un rebuscamiento de formas que impide que lo sea.

Como casi siempre sucede, el mejor ballet del programa fue el último: *La hija del Yori* de Rosa Reyna.

No sin razón he postulado siempre el nacionalismo de la danza moderna mexicana como el camino único y el más seguro, por razones de orden emotivo, tradicional, temático, dinámico y aun técnico, para que México trascienda artísticamente en el campo coreográfico. Los mejores ballets, desde que en nuestro país se practica la nueva danza, han sido aquéllos que están inspirados, vitalizados, por un aliento auténtico de mexicanidad. Y esto es natural, ya que en ellos los coreógrafos proyectan, intuitivamente quizás, sus aspiraciones, su visión del mundo, su peculiar conciencia de la vida, de un modo espontáneo, fresco, natural, ya que su voluntad creadora está afirmada en sus propias experiencias. Y a pesar de los inevitables obstáculos, cada vez se acercan más al encuentro de los valores estéticos que pueden

hacer de la danza el segundo estallido artístico de México en el siglo XX.

En el ciclo dancístico que abre *La Coronela* de Waldeen y cierra el *Zapata* de Arriaga, los ballets dignos de olvidarse, por su poca calidad estética, por su presuntuosa presentación, por su artificial afectismo, por su superficialidad —factores que siempre he intentado evidenciar en estos artículos— son incontables.



Perdura, sin embargo, indeleble en la memoria, el recuerdo de numerosos ballets creados por coreógrafos modernos que, con sus descalzos pies de bailarines, han dejado una impronta profunda en el camino ascendente de la danza en México.

Desde *La Coronela*, decía, hasta el *Zapata* hay que hacer notar la importancia que tienen, en mayor o menor grado, ballets como: *En la boda*, *Fuerzas nuevas*, *El zanate*, *Día de difuntos*, *Tonantzintla*, *El Chueco*, *El sueño y la presencia*, *Recuerdo a Zapata*, *La manda*, *Tózcatl*, *El invisible*, *La maestra rural*, *La nube estéril*, *El maleficio* y entre ellos *La hija del Yori*. De ser posible la organización de una temporada retrospectiva con estos ballets, quedaría demostrado que casi todos los demás carecen de valores positivos para la consolidación de nuestra danza y se confirmaría que el camino a seguir es el del nacionalismo artístico bien entendido y sólidamente fundamentado en las tradiciones folklóricas, históricas y plásticas de México.

La hija del Yori tiene todos los elementos necesarios para ser un buen ballet. La música del más experimentado autor



mexicano en este tipo de obras, Blas Galindo, descriptiva y plena de matices pudo ser sin embargo, empleada por Rosa Reyna con mayor acierto, sobre todo en los brillantes diálogos melódicos que tiene, en beneficio de la fuerza de las danzas. No basta la intuición musical para crear una coreografía perfecta, es necesario el cuidadoso estudio de las partituras para ligarlas íntimamente a los pasos de la danza.

Excelentes momentos del ballet son la danza de amor entre el jefe yaqui y la hija del Yori; la congregación del pueblo, plena de vitalidad y ese efecto de confusión que Rosa Reyna logró a base del movimiento de los bailarines en trayectorias diagonales aparte de la danza final de las dos mujeres yaquis, desesperadas por la muerte del jefe.

La hija del Yori confirma, una vez más, que la posición crítica sostenida hasta ahora en estos artículos no está equivocada. Es danza mexicana y moderna y es buena danza.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 14 de noviembre de 1954.

El Ballet Contemporáneo

Bajo el rubro de Ballet Contemporáneo, Waldeen, Guillermo Arriaga y Evelia Beristáin presentaron un programa formado por cuatro ballets, un estreno de Arriaga, *Romance*; dos repeticiones de la temporada anterior: *Titeresca* y *Zapata* y la primera exhibición en el Palacio de las Bellas Artes del *Coro de primavera* de Waldeen.

La responsabilidad que para el creador de arte entraña el crear una obra maestra es, casi siempre, aplastante por su magnitud. Lo fundamental es que el artista sea consciente de tal responsabilidad y trate de responder de tal manera a ella que la obra maestra constituya un motivo de superación y no de aplacamiento del proceso creativo, un motor impulsor de la voluntad de realización y no una barrera infranqueable tendida por el propio artista en su trayectoria ascendente.

Después de su excelente *El sueño y la presencia* y aún más, de su extraordinario *Zapata*, Arriaga tiene ya un público que lo considera como una de las sólidas, no ya esperanzas, sino realidades de la danza mexicana contemporánea, como bailarín y coreógrafo.

Pero ese público que acude al teatro para verlo bailar con esa su personalidad innegable que llena el escenario con uno solo de sus movimientos, que ha sentido el gusto estético de su ballet de calaveras de azúcar y la emotiva opresión del llanto por la muerte

de Zapata, no puede sino sentirse defraudado cuando Arriaga, cambiando de cauce, abandona su inteligible y directo lenguaje (nuestro lenguaje musical, temático, dancístico) y crea una obra como *Romance* que, lejos de la línea de su éxito y de su directo sentimiento de esa contrastante realidad que lo rodea, resulta insípida y lejana sentimentalmente, además de mal resuelta, por la falta de un aliento espontáneo y natural de inspiración, podría decirse por la demasiada intelectualización de la coreografía.

La prueba de esto es que, en *Romance*, la danza más sentida, por experiencia vital del coreautor, por la proyección sentimental del público, es la de amor, ligada más que con el *Romance* de Guerineldo —inspirador del ballet— con el romance universal, con la experiencia que todo el mundo ha tenido del sentimiento del amor.

El ballet pierde todo su sentido en cuanto comienza a reflejarse en él la intelectualización de las situaciones. Cuando el rey sorprende a su hija con el paje, por ejemplo, se inicia en *Romance* un tipo de actuación más teatral que balletística que arruina por completo la dinámica armoniosa que la danza intentó en el principio. Momentos como aquéllos en que el rey arrastra a los enamorados o en que forcejea con el paje son coreográficamente absurdos aunque teatralmente sean acertados. Y allí se trataba de hacer danza; de bailar el tema, no de actuarlo. *Romance* es un ballet con el cual no ha respondido Arriaga a la responsabilidad que el *Zapata* puso entre sus manos. La trayectoria que había seguido en su creación antes de *Romance*, creemos, es la acertada. Sus búsquedas en otros terrenos ajenos a un profundo sentido de la danza mexicana como expresión artística, parece que no auguran grandes resultados.

De los otros tres ballets del programa ya me he ocupado con anterioridad en este Suplemento y en la *Revista de la Universidad*. Sin embargo conviene aquí agregar algunas observaciones generales que complementen la visión global de la temporada de danza.

Evelia Beristáin ha cuidado de acentuar las calidades que tiene *Titeresca*, gracias a una mayor limpieza de la coreografía.



Por otra parte, los bailarines se han perfeccionado en la representación de su personaje, se sienten cada vez más títeres, sobre todo Guillermo Arriaga, personaje central y principalísimo, casi podríamos decir, fundamental del ballet. Asimismo se percibe un mejor empleo de la relación entre la estructura coreográfica y la musical. De cualquier manera, dentro del programa, *Titeresca* cumplió su cometido como una digna y ágil expresión de la danza mexicana que a pesar del sentido filosófico que se pretende dar al argumento será siempre ligera, lo cual, en este caso, no importa, ya que los factores plásticos y dinámicos que tiene hacen olvidar toda sugerencia intelectual.

Hacía mucho tiempo que Waldeen no se presentaba en el escenario del Palacio de las Bellas Artes. Su reaparición ha sido en gran plan de coreógrafa. El *Coro de primavera* con una sonata para flauta y harpsicordio de Bach, gustosamente tocada por Gildardo Mogica y Alicia Urreta, es un alarde de estructura balletística; en el dibujo coreográfico y en la plasticidad de las actitudes, en la composición de las escenas y en el empleo de las frases melódicas, los acentos, y los contrapuntos de la música, que se integran a los movimientos de la danza (la integración melódico-dinámica a que hacía referencia en alguna ocasión) está patente en el conocimiento de la técnica coreográfica que tiene Waldeen. Ella sí conoce a Bach y lo sabe emplear en la



danza, aún con un tema tan simplista como es el amor y las nupcias de una pareja de novios.

Sin embargo, no es ésta una danza de frío y desapasionado formalismo, sino que, muy por el contrario, pasión y alegría están ahí expresadas con intensidad aunque ordenadamente y con un alto sentido de la estética coreográfica.

Waldeen mueve a sus bailarines de una manera lógica, perfecta en danzas por parejas a veces, de solistas otras, de conjunto algunas más, pero siempre, todas ellas, en íntima relación con la música, provocando en los espectadores ese sentimiento de armonía, ese gusto intenso de la danza como arte integral que tan pocas veces se ha producido en los ballets de esta temporada. En realidad, *Coro de primavera* es una de las danzas mejor construidas —por no decir la mejor— que se ha visto últimamente.

La obra maestra de Arriaga, *Zapata*, cerró el programa, claro está que de una manera bien distinta a como se abrió con el *Romance*. Casi es imposible imaginarse a otros bailarines que no sean Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga en los papeles de la tierra y de su libertador Zapata, tan intensa, tan honda en su actuación, tan perfecta es su manera de bailar.

A fuerza de ser la tierra desde que fue creado el ballet, Rocío proyecta una emoción que acaba por transformarla en un símbolo artístico de todo lo que es México; ella es la tierra calcinada de nuestros desiertos y la húmeda y prieta tierra de nuestras selvas, es el alma del zurco y la montaña; es tierra de chinampa, esclavizada tierra de encomienda; es la infinita tierra mexicana desmelenada como la Iztaccíhuatl. Grita en su danza al nacer Zapata y grita también cuando éste muere, anudando la garganta de aquéllos que presencian su drama con la emoción del llanto. Guillermo Arriaga es tan Zapata al bailar que se transforma por

momentos en palpitante realización artística de nuestra historia y aún de la historia pasada y presente de Hispanoamérica. Quienes saben del sabor de la tierra americana no pueden sino sentir una euforia feliz en su viril danza de luz, y el punzante dolor de su agonía. Este trágico romance de la tierra y el hombre interpretado en danza, es el que ha comprometido a Arriaga con el arte mexicano.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 21 de noviembre de 1954.

Surrealismo y abstracción en la danza

Nada es tan positivo para la danza moderna en México como la formación de grupos autónomos. Animados por un común interés, relacionados por el esfuerzo tendiente al logro de un mismo fin, los coreógrafos y bailarines que los constituyen, están mucho más cerca de lograr sus propósitos artísticos que creando y bailando con la sola finalidad de satisfacer un deseo personal de moverse en el espacio.

En este sentido, la formación del nuevo Teatro de la Danza, pudo ser significativo en el momento actual. Sin embargo, el primer programa que este grupo presentó en Bellas Artes, denuncia que su visión creativa y el camino que se ha propuesto seguir no puede conducirlo muy lejos en el sendero del arte.

Cierto es que la tónica, nada mexicana, que tuvieron tres de las cuatro obras del programa responden a la manera norteamericana de entender la danza, y ello es explicable y natural, puesto que Xavier Francis y Bodil Genkel, coreautores de estos ballets, tienen tras de sí una tradición estética y un conocimiento técnico profundamente arraigado a un proceso artístico ajeno a nuestro país. En este aspecto, el público mexicano no puede ni debe exigir que transformen su idiosincracia. Pero sí es doloroso constatar que, no obstante estar en contacto con un cúmulo de material temático rico y casi intocado, no obstante de tener al alcance de su vista y de su sensibilidad una serie de elementos plásticos, dinámicos y



emotivos (mismos que afirman la potencialidad de nuestra danza) estos coreógrafos los han olvidado —olvidado es la palabra, puesto que los conocen— para crear obras abstractas y surrealistas que, en general, se alejan de la trayectoria más positiva del arte contemporáneo y que no es, ni el surrealismo, o suprarrealismo, como ha dado en llamarlo Henríquez Ureña, absolutamente superado, ni el abstraccionismo escapista, arte de minorías que aclaman muchas veces lo sofisticado e ininteligible para hacer evidente que comprenden lo que se puede comprender o lo que necesita una buena dosis de intelectualización para ser sentido.

No deja de ser interesante observar que, en tanto que Waldeen, al entrar en relación con la atmósfera artística de

México y consciente de que la danza moderna es un arte eminentemente expresivo, directo, fincado en realidades inteligibles, creó ballets como *En la boda*, *Fuerzas nuevas*, *8 por radio* y la inolvidable *Coronela* y Anna Sokolow realizó en México *El renacuajo paseador* con música de Revueltas, y fuera de México su *Retablo mexicano*; en tanto que Limón creó sus *Danzas mexicanas*, *Redes*, *La Malinche*, su luminosa y grácil *Tonantzintla*, sus fallidos, pero al fin y al cabo intentados *Diálogos*, y hasta Ted Shawn, sin ninguna relación directa con las leyendas mexicanas, atentó hacer su ballet *Xóchitl* sobre una de ellas; Xavier Francis y Bodil Genkel, haciendo caso omiso de los materiales más accesibles para su creación, han presentado en México uno de los ballets de tipo psicológico en dos de los cuales ni siquiera existe la belleza esteticista y formal del buen abstraccionismo. Y esto es lamentable, ya que estos coreógrafos tienen grandes capacidades artísticas, técnicas e intelectuales, desaprovechadas en este caso.

No se trata de que se incorporen, de hecho, al movimiento de danza mexicana, ni siquiera de que intenten; pero sí de hacer danza moderna auténtica, y la modernidad en el arte exige, sobre todo en nuestro momento, claridad y nitidez, tanto en lo básico conceptual como en lo expresivo formal.

Francis ha probado que puede realizar buenos ballets por el camino directo que parte de valores universales y humanistas: allí está su excelente *Tzócatl*; allí está también su *Muñeco y los hombrecillos* felizmente presentado, como contraste en este programa. En su nueva obra, *Advenimiento de la luz*, su caída como artista creador, y lo lamentamos profundamente, ha sido vertical.

A pesar de las cualidades técnicas de Xavier Francis y de Bodil Genkel y de la acertada música de Guillermo Noriega, *Advenimiento de la luz* es un ballet confuso y monótono. El intento es ambicioso, Adán y Eva, transformados en símbolos universales del hombre y la mujer, construyen su mundo con la esperanza, el trabajo y el espíritu creador como únicos medios. El tema en sí es bueno, sólo que de su realización en danza no puede decirse lo mismo, puesto que de tan psicológica que es pierde valor artístico para caer en un abstraccionismo poco comprensible que

linda, además, con un surrealismo extemporáneo. Desgraciada simbiosis artística, ya que la mímica y la actuación balletísticas que en esta danza se emplean, por demasiado subjetivas, son intrascendentes. La única posibilidad coreográfica, en este caso, hubiera sido la de la plasticidad extrema de cada actitud, de cada movimiento, pero faltando aun ésta el vacío fue pavoroso.

Cierto es que el surrealismo en la plástica, allá cuando tenía validez como arte de transición, empleó símbolos subjetivos pero, en su caso, no fueron intrascendentes; la prueba es que las obras de Tanguy, de Matta y de ese señor que un día se llamó Dalí, siguen y seguirán siendo obras de arte. Nuestra Frida Kahlo, también empleaba símbolos, pero símbolos comprensibles; clavos que al hundirse en la piel de sus retratos hieren el sentimiento del espectador, arterias visibles que en su drama palpitan al ritmo de nuestro pulso, el interior angustiado de la artista se liga, así, al través de sus cuadros, con el interior de todos aquellos que los contemplan.

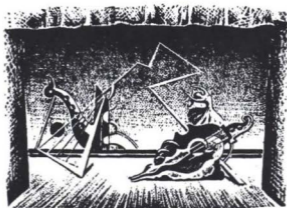
A estas alturas las sugerencias estrictamente mentales en el arte han dejado de tener interés vital. En la danza, sobre todo, Adán y Eva, el hombre y la mujer, deben tener un valor de relación realista en el amplio sentido del término no freudiano ni metafísico. Prueba de ello ha sido el esfuerzo innecesario de creación que es *Advenimiento de la luz*, innecesario puesto que, a pesar del pulimento mímico, del aéreo braceo, del alarde técnico y las extrañas actitudes de la coreografía predominó, durante todo el desarrollo del ballet, un plano sentimiento de frialdad debido a su psicologismo, una falta de cálida emoción que no pudo superarse ni aun con los bruscos contrastes coreográficos intentados por medio del cambio súbito de las partes del intenso dinamismo a otras lentas, iniciadas por actitudes estáticas de los bailarines, ni con aquellas otras en que Francis y Bodil, como solistas, hacen gala de sus grandes capacidades físicas. Aun la ternura y la pasión de las escenas de amor se pierden bajo formas técnicas un tanto espasmódicas.

Una obra realizada en este estilo, en la pintura, es cuando menos decorativa, puesto que permanece, ocupa un lugar deter-

minado en el espacio y en el tiempo, pero en la danza, arte del momento, del instante, no tiene razón alguna de ser.

El Muñeco y los hombrecillos, también de Xavier Francis, no obstante que puede considerarse dentro de la misma corriente surrealista, es una obra excelente en su estilo. Quizás ello se debe a que no es, además, un producto de lo que se ha dado en llamar (el término es inadecuado, pero al fin y al cabo aceptado) "arte abstracto". En el desarrollo de este ballet se percibe, como fondo, un contenido crítico, expresado, aquí sí, con un elevado sentido estético. De allí sus excelencias.

En *El Muñeco y los hombrecillos*, Xavier Francis, se identifica intuitivamente con Kafka en su visión del mundo, ya que entre la aparente confusión de imágenes, la intempestiva aparición y desaparición de personajes simbólicamente comprensibles (la literata, los intelectuales, los militaricos, el cabecilla, el ídolo y sus idólatras las damas grises) que se suceden ante los asombrados ojos de un muñeco, puede captarse perfectamente la fina crítica que el coreógrafo hace del momento histórico que le ha tocado vivir. Sólo que si Kafka, dramático en su hondura, deja siempre en el espíritu un sentimiento de angustia, de emotiva opresión, un intelectual "mal sabor de boca", por decirlo así, Xavier Francis, despierta lo contrario con el sentido satírico de



su danza: la sonrisa espontánea, un constante interés eufórico y al final, no obstante la tristeza del muñeco de su ballet, deja un gustoso sabor en el recuerdo.

Es esta una danza sin música. Los sonidos que complementan los movimientos pantomímicos de la coreografía —siempre armónicos, sometidos a un ritmo peculiar— son producidos por los cascabeles del muñeco, interpretado magistralmente por Farnesio de Bernal, que sale de su caja a contemplar el mundo de los vivos, la imitación que con sus pies hace La Literata (Elena Noriega) de la máquina de escribir, la bocina que lleva la sofisticada y graciosa Magnífica (Nellie Happee) y el tambor del Cabecilla, además de un conjunto de maracas, castañuelas, y el ruido de los periódicos que leen ávidamente las Damas Grises. Esta manera de acompañar la danza, que fue una de las más caras aspiraciones de los surrealistas franceses de la segunda década del siglo, entre otras cosas, con el famoso ballet *Façade* de Cocteau, está realizado en la obra de Francis con tanto acierto que, de



Sinfonía cromática y fuga (1954). Hugo Romero, Juan Casados y Helena Jordán.

haberlo visto los Derain, los Picasso y los Bracque de aquella época revolucionaria, se hubieran muerto de envidia. La estu-penda escenografía de Arnold Belkin fue un factor más para hacer de este ballet el más fino y mejor logrado del programa.

Bodil Genkel se presentó como coreógrafa con *Metamorfosis*, ballet musicado por Enrico Cagna Cabiati con un conjunto de estilos que van, desde el romanticismo hasta el *hot jazz*. Con esta obra el surrealismo del programa llegó al clímax, no sólo por su simbolismo freudiano al que contribuye la escenografía, bien lograda en su efecto con una móvil rueda de la fortuna y algunas cuerdas tensas, sino por sus referencias oníricas, eróticas y bio-lógicas. Y aunque parezca increíble, con personajes tan disímbo-los y simbólicos como son los siguientes, se trató de hacer una obra de arte coreográfico: el Hombre y la Matriz, Él, Ella, Mefisto, una niña con una palma dorada, el mismo Hombre considerado como El Payaso que despierta, las Damas de la Madrugada y dos exóticos Cortejantes.

Quizás los iniciados en el secreto de desentrañar un hondo mensaje en el arte no figurativo encuentren en estos elementos sugerencias de valor estético. La mayoría del público, y en esa mayoría quiero incluirme, presenciamos el ballet sin saber, a ciencia cierta, qué es lo que ahí pasaba. Era, en cierto modo, la negación de la Danza Moderna como EXPRESIÓN artística. Indudablemente es preferible la danza pura, concretada a llenar la música, que aquella que además de abstracta es surrealista, puesto que en esta última el sentido de la forma coreográfica se pierde en función de la traducción simbólica de las inconmensu-rables profundidades del subconsciente.

La intervención en este ballet de las ligas prenatales entre El Hombre y la Matriz, no están muy lejos de aquellos "recuerdos intrauterinos" que Salvador Dalí describe en su autobiografía. Sólo que si el extravagante pintor, en su afán de originalidad, transcribe literalmente "recuerdos tan gratos y líquidos" con un peculiar lenguaje, entre gracioso y tientificista, en la danza, arte objetivo y corporal, tal tema resulta inadecuado y de mal gusto estético.

Las revolucionarias posibilidades de la danza moderna han puesto a disposición del coreógrafo medios tan amplios de expresión como son la libertad total, si bien armónica, de movimientos corporales: la actuación teatral; la gesticación (continuemos llamándola así); el empleo de los pies descalzos, ágiles y humanizados como en los orígenes de la danza, para decir en el arte cosas más importantes o más emocionantes que las "ligas del hombre y su matriz", más elevadas que la aparición de un Ella y un Él indiferenciados, más sublimes que la relación de unas supuestas "damas de la madrugada". La temática de la danza moderna debe considerar al hombre, pero no en lo tocante a su mundo interior y personalísimo de la subconsciencia, sino en su situación en el mundo exterior, variado y polifacético. En todas partes hay tema inspirador: el resplandor de una lágrima, el rodante sonido de una risa, el agridulce sabor de una pasión, la alegría y el dolor sublimizados, o los vuelos infinitos de la fantasía. El surrealismo superficial de *Metamorfosis* no concuerda con ninguno de los valores estéticos que sustentan la danza contemporánea. No puede ser buena danza ya que parte de una inconsistencia básica que la invalida coreográficamente.

Y he dejado al último el ballet *Juguetes mexicanos* de Elena Noriega, ya que dentro del programa es el único que sale de la marcada corriente de abstracción. Sólo que cae en el polo opuesto, ya que si las demás obras pecan de intelectualización, *Juguetes* es un ballet poco imaginativo, casi naturalista. El tema no es nuevo: unos juguetes que adquieren vida gracias al ritmo musical. En su efecto favorecen a esta danza la plasticidad y la policromía de los personajes: la sirena, el caballo y la muñeca copiados de objetos del arte popular mexicano, y la música, inspirada en melodías indígenas. Sin embargo, esta translación de lo plástico y lo musical autóctono no basta para crear un ballet mexicano. Lo mexicano de nuestra danza surgirá de la comprensión de una esencia y no de la captación de una forma. En su ligereza, empero, las danzas de los tres juguetes hubieran ganado en brillantez de haberse logrado una relación perfecta entre los

movimientos graciosos y bellos a veces de los bailarines y el rítmico acompañamiento orquestal.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 28 de noviembre de 1954.

Rescoldo

Por primera vez en la historia de la danza moderna mexicana, el Ballet Nacional, grupo huésped en la temporada anual del INBA, se había propuesto superar la producción infinita de danzas cortas con la presentación de un verdadero ballet de más de una hora de duración que, simplemente por esta audacia artística, es la obra de mayor interés y la más importante de esta temporada: su título es *Rescoldo*.

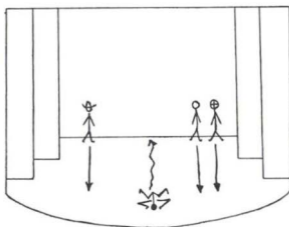
La realización de obra tan amplia, ambiciosa y prometedora, se debe al esfuerzo de dos jóvenes músicos mexicanos: Guillermo Noriega y Rafael Elizondo; de dos coreógrafas, que, habiendo participado en el movimiento de la danza mexicana desde sus inicios y por la conciencia que tienen de su derrotero y su función creativa dentro del mismo auguraban una obra de recia madurez y verdadera seriedad artística: Guillermina Bravo y Josefina Lavalle y de ese excelente pintor, grabador y escenógrafo de reconocido valor que es Gabriel Fernández Ledesma.

Es sabido que para cada programa semanal de danza se dispone, en Bellas Artes, de cuatro ensayos que apenas son suficientes, en los casos en que las obras son de músicos consagrados, para que la orquesta lea las partituras y el director se adapte, mal que bien, al ritmo coreográfico del ballet. Pero si con las obras musicales conocidas y cortas este acoplamiento resulta

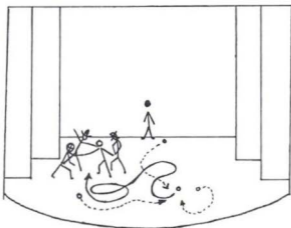
difícil en tan pocos ensayos, en aquéllas que nunca se han tocado, las complicaciones se acentúan.

Es lógico y comprensible suponer que una música como la de *Rescoldo*, complicada en su modernismo técnico y difícil de ensayar por su larga duración, no puede ser tocada por ninguna orquesta con sólo dos ensayos, ni integrada a una coreografía en dos ensayos más. Baste recordar que en las temporadas de la Sinfónica Nacional, los músicos practican durante toda una semana partituras que se saben casi de memoria por ser anualmente las mismas y aún así, tratándose sólo de música y no de ballet, el resultado final no siempre es satisfactorio. De ahí que, en el caso de *Rescoldo*, la víspera del estreno la orquesta ni siquiera hubiera terminado de leer la obra completa y por ende, la presentación del ballet, al día siguiente, fuera imposible. Las autoridades de Bellas Artes ante lo irremediable han acordado transferir el programa de Ballet Nacional para el mes de enero, acallando así los temores de que esta obra, de importancia para la danza mexicana, se hubiera suspendido en definitiva, lo cual de hecho era un absurdo, ya que *Rescoldo*, por su magnitud, representa una cuantiosa inversión en vestuario, escenografía, utilería y, sobre todo, en esfuerzo artístico de las coreógrafas, los músicos, los bailarines y el escenógrafo, que han preparado el ballet durante todo un año de intenso trabajo mental y físico. En este caso el INBA ha respondido a su responsabilidad artística que reside, más que en su facultad de hacer costosas invitaciones a los artistas extranjeros, en impulsar el arte mexicano, dando a conocer la obra de nuestros coreógrafos y músicos, uno de los cuales, Guillermo Noriega, ha dado ya pruebas evidentes de sus capacidades artísticas con ballets como *La nube estéril*, *Guernica*, *Advenimiento de la luz* y ahora *Rescoldo*, cuya calidad musical está dispuesto a probar el estupendo director Uberto Zanolli el día de su presentación.

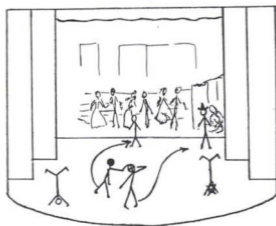
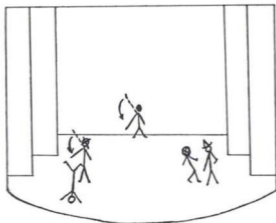
Nadie puede saber aún si *Rescoldo* es un ballet perfecto; ni siquiera si es un buen ballet. La única manera de saberlo es viéndolo. Los elementos que tiene para ser una obra excelente de danza moderna y mexicana, en su potencialidad, han contribui-



-  - Caudillo campesino
-  - Caudillo burgués #1
-  - Caudillo burgués #2
-  - Embajador



- → Movimientos antes de la danza del forcejeo
- Danza del forcejeo



do para que todos aquéllos que creemos en la danza como el segundo estallido artístico del arte mexicano esperemos su presentación con interés.

La temática de *Rescoldo* es quizás el factor básico del ballet, parte de la realidad, palpitante y actual, del pueblo de México. Es la visión, eminentemente artística, del último medio siglo de nuestra trayectoria histórica: la constante situación de la sociedad porfirista por una parte y de los campesinos, los mineros, los trabajadores de las entonces balbuceantes fábricas por la otra; la floración del espíritu revolucionario del pueblo mexicano, sus logros maravillosos y sus fracasos dolorosos y por último la realidad final, resultante de ese proceso.

Indudablemente las posibilidades coreográficas de *Rescoldo*, con tal material conceptual, son enormes. No ha sido otra la temática que ha hecho trascender a la plástica mexicana al escenario del arte mundial.

El artista, como vocero de una cultura, de un pueblo, de un mundo, puede disponer de la historia como instrumento de creación. Su posición ante un público que lo juzga lo obliga a tomar a la historia de tal manera que su testimonio plástico, musical o coreográfico responda a la realidad de ese mundo, de su pueblo, de esa cultura, so pena de caer en el peor de los ridículos por falta de veracidad y autenticidad en su mensaje.

El arte contemporáneo ha superado el academismo tradicionalista, esteticista y formal, en un intento por expresar más intensamente, con mayor hondura y libertad, las vivencias, el pensamiento, las emociones del artista, situado ante una circunstancia ambiental rica en sugerencias de profundo sentido humano. De ahí que en el arte realista, el verdadero arte realista, exista el doble impacto estético de la emotividad temática y el sensualismo —el deleite de los sentidos— de la forma, sobre el parcial, si bien innegable, valor esteticista del llamado *arte puro*.

En el caso de la danza está, actualmente, fuera de toda discusión. Su modernidad reside en la libertad de movimientos para expresar *algo*, de otra manera no se explicaría el paso del ballet académico en donde el tema es sólo un pretexto para

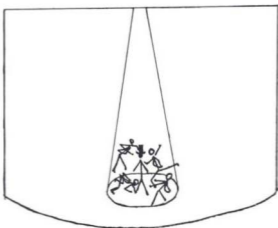
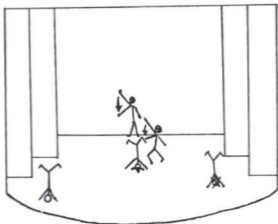
moverse armoniosamente en el espacio, a la danza moderna, en donde la dinámica no tiene razón de ser sin un fondo, una idea, que el artista expresa.

Por esta razón, cuando un artista, o un grupo de artistas, en lugar de temer y tratar de escapar a la historia —como si eso fuera posible— a su circunstancia vital, para refugiarse en el arte abstracto, se enfrentan a ella para traducirla al arte con un sentido realista, ese artista o ese grupo de artistas son auténticamente contemporáneos en su posición creadora, su obra de arte responde a las exigencias de su época. Cómo recuerdo siempre, ante la cómoda actitud de los artepuristas, ese gran cuadro de Siqueiros de *El esteta ante el drama*: la cabeza de un hombre, con sus rasgos enérgicos, palpitantes de humanidad, transformados por una angustia y un dolor profundos; sus ojos expresivos y brillantes con una lágrima —síntesis de todo un drama cósmico— brillando en las pestañas y el artista minúsculo, casi microscópico, sentado tranquilamente a la sombra de las manos crispadas de aquel hombre, pintando un paisajito en su pequeño caballete.

No es pues una simple curiosidad la que nos mueve a esperar la próxima presentación del ballet *Rescoldo*, sino la convicción de que es una obra artística importante, sobre todo en este momento, para la consolidación del movimiento de danza moderna en México.

Está bien, en música, traer a un Solti, a un Krauss, a un Celibidache, que nos hagan disfrutar de una interpretación impecable de Beethoven, de Brahms, de Wagner. Pero en danza, más aún que la poco probable presentación de un *Lago de los cisnes*, unas *Sílfides*, una *Giselle*, es preferible el impulso de Bellas Artes a los artistas mexicanos que en su música, nueva y pujante, lleven el aliento de la trompeta española y el teponaxtlí indígena, que en su temática porten el mensaje emotivo de la historia y de la tierra de México, que en sus coreografías capten la dinámica corporal de todo un pueblo.

En esta sección de danza intentamos evidenciar los errores de concepción y realización de los ballets que se presentan en el



escenario del Palacio de las Bellas Artes. La obra artística del Ballet Nacional será criticada, a su vez, pero previo su conocimiento; *a posteriori* y no *apriorísticamente*, ya que nunca puede juzgarse una obra de arte cuando ésta no ha sido realizada. En todo caso, el público es quien decide si los valores artísticos que se le presentan son o no trascendentes.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 5 de diciembre de 1954.

Quinteto

Al contrario que al poeta Pedro Garfias, no nos duelen las piedras, ni el ataúd en que dormiremos por algunos años; nos duele el arte mexicano en estos momentos y más concretamente nos duele la danza, porque la amamos en su potencialidad de realización, en su posibilidad de expresión mexicana y aún, a pesar de todo, en su malograda realidad.

Para quien sigue de cerca el movimiento coreográfico es doloroso, hasta cierto punto, hacer el balance de la actual temporada de ballet que supuestamente debería ser la mejor. Las primeras preguntas que pueden ocurrirse es ¿qué diablos pasa con nuestra danza que tantas esperanzas propiciaba hace tiempo? ¿De qué han servido tantas temporadas, tantas experiencias, tantas aisladas búsquedas del camino adecuado de esta expresión artística? ¿De qué tantos años de técnica, enseñada por toda clase de maestros y de ese intento por asimilar una esencia fundamental para nuestra realización en el arte contemporáneo? A estas y a otras muchas preguntas intentaremos responder en subsiguientes artículos con algunas conclusiones que hemos venido madurando desde hace varios días, si no es que desde hace varios meses.

En un ambiente acostumbrado a la "crítica" siempre favorable de los reporteros ajenos a la danza, cualquier intento de análisis teórico, no obstante su autenticidad, es a menudo considerado como tendencioso. ¡Claro que es tendencioso! Tiende a

contribuir a la plena madurez de la danza mexicana; tiende a la trascendencia artística de México al campo del arte universal. Y ello no ha de lograrse con obras insustanciales, mediocres o francamente pobres, propiciadas por la blanda crítica reporteril. No se trata de satisfacer vanidades, sino de consolidar un importante impulso artístico nacional.

Nos duele también ese público, logrado después de tantos años que a veces sale de Bellas Artes defraudado por la danza moderna a la que ha acudido después de leer en los periódicos que todos los ballets son maravillosos. No, no todos los ballets lo son, aunque sí existan ya obras de arte moderno que pueden enorgullecernos con su presentación. Creemos que el hacer evidente, en nuestras posibilidades, la realidad artística de la danza, tal cual es, no desorienta al público, sino todo lo contrario; ni engaña a los coreautores y bailarines; ni cubre los ojos de los amantes de nuestro arte con la venda de un ficticio oropel, ni dejará descansar a los artistas con el falso pretexto de que al fin encontramos una expresión coreográfica madura; si bien la crítica, cierto es, puede estar, por subjetiva, afectada en ocasiones por factores ajenos a aquéllos que movieron al artista a realizar su creación.

En el programa anterior de la temporada presentó sus obras el grupo Quinteto, constituido por Ana Mérida, Magda Montoya, Rosa Reyna, José Silva y Miguel Araiza, quien en esta ocasión fue sustituido por haber sufrido un accidente, por Raúl Canelo. Y si es cierto que el Quinteto está formado por un conjunto de excelentes bailarines, no puede decirse lo mismo de todos ellos como coreógrafos.

Ante un programa como el de Quinteto surgen otras preguntas: ¿acaso han comprendido los coreautores mexicanos, de un modo perfecto, lo que es la danza moderna? ¿Acaso tienen conciencia de cuál es el sentido que debe imprimirse a la danza mexicana? La respuesta está implícita en sus obras, y tristemente es negativa.

Ana Mérida es la única que se acerca, cuando menos, al modernismo coreográfico, con su ballet *Al aire libre*. Por tradición,

DANZA MODERNA MEXICANA

ROSA REYNA ANA MERIDA
QUINTETO
MIGUEL ARAIZA JOSE SILVA
MAGDA MONTOYA

PALACIO DE BELLAS ARTES

si no es que por herencia, ella está entroncada con el formalismo artístico, y esto es evidente en sus coreografías.

Al aire libre, con música de Bartók y agradable escenografía y vestuario de Juan Soriano, es una danza no exenta de ese psicologismo a que hicimos referencia en un artículo anterior. Sólo que aquí la 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, que si bien no la hace perdurable en el recuerdo por estar limitada al esteticismo momentáneo de los movimientos, faltándole el impacto emocional de lo que éstos debieran expresar, mantiene gustosamente la atención del público por la liga establecida entre las sugerencias abstractas de la música y el también abstracto dinamismo coreográfico que es, por así decir, una visualización de esa música. Esta armonía interpretativo-formal se rompe, sin embargo, a veces por una falta de correspondencia entre las estructuras musical y coreográfica y aunque esto ya es casi habitual entre nuestros coreógrafos, no quiere decir que sea correcto. Esta disociación será siempre un factor que impida la rotundez de una obra de arte.

No todos los ballets han de pretender ser inolvidables. Muchas veces el coreautor busca sólo la satisfacción momentánea de los sentidos. Si ésa fue la pretensión de Ana Mérida con *Al aire libre*, puede estar satisfecha, pero creemos que, como coreógrafa contemporánea, puede aspirar a crear obras medulares, todavía más fuertes y consistentes.

A la misma Ana Mérida pertenece la coreografía de *la Balada de la luna y el venado*, con la siempre melódica música de Mabarak y una pobre escenografía de Rufino Tamayo que comprueba, una vez más, que el oficio de pintor y el de escenógrafo son dos cosas bien distintas; y eso es natural ya que el pintor considera generalmente el marco del escenario como si fuera el de un cuadro, siendo que los problemas a resolver dentro de tal marco (problemas cromáticos, especiales, luminosos y de composición) son necesariamente diferentes de aquellos que plantea la bidimensionalidad del lienzo.

La coreografía tiene, naturalmente, las características de casi todas las obras de Ana Mérida. Con un buen gusto esteticista está representada una trama no muy propia de la danza moderna.

El empleo de los sentimientos y alegorías animalísticos, en este caso el amor del venado y la luna, es de la más recia tradición clásica. Ahí están si no, *La muerte del cisne*, *La canción del ruiseñor*, *La siesta de un fauno*, *El lago de los cisnes*. El tema, en el ballet de Ana Mérida, es en gran parte la causa de su alejamiento de un auténtico modernismo. Prueba de ello es que el momento mejor logrado es a nuestro juicio, aquel en donde el venado (Guillermo Arriaga) relaciona sus pasos ágiles al ritmo de ambiente mexicano de la música para crear así una unidad balletística valiosa por sí y ajena al romance con la luna. Las demás partes que, clásicamente pudieran tener cierta validez, resultan débiles como danza moderna y es que, esencialmente, no lo son. Indudablemente que los clásicos pueden lograr ballets de este tipo con mayor perfección; de ahí que creemos que el camino a seguir con la danza actual es bien distinto.

De Ricardo Silva hay que decir que, independientemente de las posibilidades que aún tiene como bailarín, como coreógrafo, a juzgar por su ballet *Caín y Abel*, está actualmente desorientado.

Caín y Abel por su temática bíblica ajena por completo a todas las tendencias positivas del arte moderno, la desafortunada selección de la música de Tchaikovsky, la falta absoluta de estructura coreográfica y el abuso del teatralismo, es un auténtico melodrama en donde abundan los rasgos de mal gusto, faltos de todo sentido estético y dancístico, tales como el amamantamiento de Caín y Abel y las danzas acrobáticas de José Silva como solista. Son una lástima también los pañales de los dos hermanos y el casco calavérico de Caín pensados por el pintor Reyes Meza.

Dinah Maggie, en un importante artículo que alguna vez he de traducir en estas páginas, establece claramente las distintas maneras en que la música es empleada por la danza. En el caso

de las coreografías de Magda Montoya interesa hacer referencia solamente a dos de estas maneras: la primera, *bailar paralelamente a una música*, corresponde a *Corona de espinas*; la segunda, *Bailar sobre una música*, a *Quinteto*.

Corona de espinas, con una buena escenografía de Villalpando es de estas dos coreografías la que más se aproxima al concepto moderno de danza. Sin embargo su realización es tan pobre en comparación con la majestuosidad de la formidable *Tocata y fuga* de Bach que le sirve de fondo, que no puede sino pensarse en que nada, absolutamente nada, tienen que ver entre sí la música y la coreografía. Y esto es un hecho, ya que emocional, estructural y artísticamente están disociadas por completo. La música, en este ballet, parece servir, no obstante el intento de la coreografía, como en los recitales de poesía, para crear la atmósfera sonora en que se desarrolla el supuesto



Quinteto.

drama bailando en el escenario. En todo caso, si este drama hubiera tenido la intensidad deseada, el efecto final no hubiera sido tan lamentable. La secuencia coreográfica no se logró debido a que terminaban con un levantamiento de la cabeza y de los brazos de los intérpretes, y al empleo constante de movimientos injustificados que no tenían otra función que llenar la música. Llega un momento en que la corona de espinas, transformada en elemento de juego malabar, queda enrollada en el cuerpo de los bailarines y es entonces cuando la desintegración de la danza se hace absoluta.

Es sorprendente la supervivencia del gusto clásico en algunos de los coreautores mexicanos de danza moderna. Y a la vez es lamentable ya que es un factor que impide el desarrollo franco y pleno de los propios y originales valores coreográficos de la nueva danza. No es la primera vez que a los músicos clásicos se les interpreta en una supuesta danza moderna del modo que se hace en *Quinteto*. Sólo que ante tales obras lo único que ocurre solicitar de los coreógrafos es un cierto respeto a la perfectibilidad de los grandes maestros.

Haendel, en las danzas del *Quinteto*, no fue entendido y, por ende, tampoco interpretado. No se bailó la música, sino, volviendo nuevamente a las observaciones de Dinah Maggie, sobre una música, pasando encima de la claridad de las voces, las frases melódicas y aún a veces de los cambios de tiempo, para emplear sólo los acentos más marcados en la estructura de la danza. En la coreografía abundan, por otra parte, los movimientos y actitudes que hemos visto repetirse incesantemente cuando se trata de música de este tipo, casi podría hablarse de un neoacademismo consistente en el empleo de incesantes caminamientos que siempre terminan en una actitud elegante, con la mano en alto o al frente y la barbilla levantada con un aire sofisticado. El clasicismo se acentúa por el empleo de *entrechats*, *jetés*, *grands jetés*, *tours en l'air*, que, ligados con el espíritu de toda la obra, niegan a ésta la pretensión de moderna.

Del clasicismo puro y bien hecho, a este insubstancial y pobre clasicismo deformado por una visualización *modernista* (no mo-

derna) de la danza, es preferible el primero, puesto que responde cuando menos a una autenticidad valiosa y plena.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 19 de diciembre de 1954.

Una canción desesperada

El tercer programa del Ballet de Bellas Artes ha sido el más desequilibrado en calidades artísticas de todos los que hasta ahora ha presentado el INBA en su temporada de danza moderna. Esto se debió a que la importancia de las deficiencias en tres de las obras que lo compusieron (*Ballet 1910*, *Canción a los buenos principios* y *Tierra*) predominó de una manera notable sobre las cualidades de las dos restantes (*El encuentro* y *La balada del venado y la luna*).

Carlos Gaona es el autor de la coreografía de la *Canción a los buenos principios*, obra que por su ambición de lujo y riqueza coreográfica, se transformó en un *mare magnum* de escenografía y vestuario, personajes y movimientos, en medio del cual parecía estar presente la imagen del coreógrafo con los ojos desorbitados mirando a todos, envuelto por ese torbellino producido por su valerosa audacia.

El ambiente mexicano del siglo XVII de este ballet está plenamente logrado por el escenógrafo, Xavier Lavalle, si se considera a cada uno de los personajes que participan aisladamente; el organillero y el aguador, las beatas y las niñas, el chinaco y el oficial, las chinas, la florista y la misma señorita pudibunda y soltera, víctima de sueños pecaminosos en los que un toro, de ascendencia olímpica, juega importante papel. Las escenas pertenecen, plásticamente, al mundo delicioso de las

novelas de José T. Cuéllar o de las litografías de la época. Sin embargo, al reunir los diferentes personajes de las danzas en el escenario se produce una tremenda confusión y un abigarramiento de colores, casi agresivo, que hace perder todo sentido a la danza como tal.

La música de Armando Lavalle, no obstante algunos fragmentos melódicos acertados, es en general bastante débil. Y si en el transcurso del ballet los movimientos de los bailarines parecen equilibrarla con su vigencia escénica, su ligereza superficial se hace perceptible cuando la orquesta toca, sola, en el intermedio, en que se cambia de decoración.

En cuanto a la coreografía, si se recurre a un proceso de deslinde, a grandes y decisivos cortes y ajustes de matiz, con la mitad del tiempo que tiene actualmente y también casi con la mitad de personajes, puede quedar un ballet ligero, pero agradable y brillante.

Gaona, quien antes de la *Canción* había realizado una coreografía que, con ser modernista, denunciaba su talento (*Tierra de temporal*, con música de Moncayo, exhibida en funciones privadas por el Ballet Nacional) ha dado demasiada importancia en ésta, su obra de presentación en el Teatro de las Bellas Artes, a las danzas incidentales, de tal manera que hacen pasar inadvertido al personaje central —'la señorita'— en momentos que son decisivos para situarlo dentro de la narración coreográfica. Se observa además, en el ballet, la participación de numerosos personajes innecesarios, tales como los arcángeles, los diablos, y aún el insistente y molesto perico de la famosa señorita, aparte de un desafortunado intento por mezclar la dinámica de la danza moderna con la de la danza clásica que conduce a un resultado indiferenciado y ambiguo que llega a ser chocante por los contrastes formales de tan diferente naturaleza balletística: "los arcángeles" y "las niñas" mueven sus manos con artificiosa delicadeza: "la señorita" — Guillermina Bravo— tiene algunas secuencias de danza dignas de Giselle y fuera de algunas partes excepcionales, su capacidad como bailarina está lamentablemente desaprovechada. Por momentos parece que se inicia el desa-

rollo de una danza fuerte e intensa (la muerte o el toro) pero apenas iniciado el movimiento, la esperada expresividad se rompe para ser sustituida por estereotipados movimientos de ballet: "la señorita" interpreta verdaderos *pas de deux*, que no tienen desde luego la pureza del *pas de deux* clásico, acompañada por una muerte inofensiva e inocente o por un toro que, en vez de ser representación de la lujuria, parece una versión especial del ángel de la guarda. Desde luego, los destellos más felices en la obra de Carlos Gaona son aquellos en que denuncia su tendencia a la creación de la danza moderna; es por ella que insisto en afirmar que este ballet, definiéndose como una auténtica canción a los buenos principios de la danza moderna, dejará de ser lo que es actualmente: una canción desesperada.

El *Ballet 1910* es la segunda coreografía que Alma Rosa Martínez presenta en un escenario teatral. La primera fue *Contraste*, sencilla danza bailada por tres bailarinas del desaparecido Ballet Moderno de México en la Sala Chopin, el año de 1953. De hecho puede considerarse este estreno en el Teatro de las Bellas Artes como su primer ballet formal, si bien en él hacen



Alma Rosa Martínez.

patentes tanto su inexperiencia como sus limitaciones coreográficas. El *Ballet 1910* es apenas un balbuceo en el terreno de la creación artística, un todo malogrado por la suma de factores deficientes que lo constituyen; en primer lugar una partitura que es tal vez la más superficial de las que compuso Chávez en sus épocas de nacionalismo a ultranza, anterior a su sólida madurez musical, elemental *potpourri* de melodías mexicanas de prin-

cipio del siglo; en segundo lugar un asunto porfiriano-revolucionario, simplista y anecdótico, que perteneciendo por su carácter a la temática primaria del movimiento de danza moderna en México no se justifica en las creaciones de la nueva generación de bailarines a la cual Alma Rosa Martínez pertenece, puesto que ha sido ya suficientemente tratado y superado; en tercero, una escenografía y un vestuario que, dependiendo directamente del tema, adolece de las mismas limitaciones; y en cuarto término, una coreografía elemental, de mímica obvia, saturada de movimientos que pertenecen a la secuela —casi convertida en academismo— de la danza que se practicaba en México hace diez años. Más adelante he de referirme a la necesidad que existe actualmente de encauzar de una manera efectiva las valiosas inquietudes manifestadas en las obras de los jóvenes coreógrafos, como es ésta de Alma Rosa Martínez.

Tierra, ballet de Elena Noriega, fue estrenado en Bellas Artes en 1951. Después de cuatro años la coreógrafa pensó en su reposición. Haciendo algunos arreglos en la coreografía y adaptándola a una nueva música compuesta especialmente por José Pablo Moncayo —que sustituyó a la partitura anterior de Francisco Domínguez— la ha presentado en esta temporada, pensando que el esfuerzo encaminado a perfeccionar una obra deficiente puede en ocasiones ser tan valioso como el de lanzarse a la aventura de crear un nuevo ballet. Tal vez esté en lo justo Elena Noriega al pensar de esa manera. Yo no lo creo. Y voy a tratar de explicar por qué.

Hasta la fecha, al publicar mis crónicas de danza en este suplemento, he pensado siempre en la posibilidad de sostener mis afirmaciones junto al coreógrafo mismo y frente a la obra de arte comentada. Y si bien es cierto que en la crítica, como en cualquier actividad, nadie es absolutamente infalible, el crítico, observador objetivo de la obra de arte y con más amplia perspectiva para analizarla que el creador que “vive” inmerso en ella, tiene la libertad de hacer una afirmación rotunda siempre y cuando ésta se encuentre apoyada por argumentos válidos. Voy pues a tratar de mostrar por qué considero que *Tierra* debe ser, para Elena

Noriega, un paso dado, aprendido y dejado atrás como una simple huella en su trayectoria artística. Ya alguien lo dijo: "que cada paso sea una meta, sin dejar de ser un paso".

En el ballet *Tierra*, el argumento, aún pecando de cierto romanticismo posrevolucionario, no es el factor decisivo de su desastre coreográfico. ¡Cómo desastre! ¿Y los aplausos calurosos de gran parte del público? Un momentito. El público no siempre tiene toda la razón... o no acaba de entender bien las cosas. Ha repudiado a Picasso para aplaudirle después. Y en un momento dado aplaude a la bandera, al himno nacional, a la madre, a los héroes y aun a la Tierra —identificada con el concepto de Patria— a pesar de que tales conceptos no aparezcan en forma artística; basta con que el símbolo se haga presente para que conmueva momentáneamente a ciertas sensibilidades. Esto, muchas veces, es ya una ventaja —por otra parte válida— en el arte. El desastre coreográfico de *Tierra* es exclusivamente consecuencia de la realización formal de la obra.

El carácter periodístico de estas crónicas me obliga, por razones de espacio, a dejar para un comentario posterior los ballets *El encuentro* y *La balada del venado y la luna*. Empero, antes de terminar el presente artículo es indispensable insistir en que, obras como las que aquí he analizado ponen en evidencia la urgente necesidad que hay en México de un verdadero maestro de coreografía. Las autoridades del INBA no deben y no pueden dejar que la preocupación y las inquietudes artísticas de los jóvenes bailarines mexicanos se pierda en el limitado campo de acción coreográfica heredado de los coreautores, que abrieron la brecha de la danza moderna con su esfuerzo y sus experiencias personales. Es desesperante el hecho de encontrar un material humano, creador en potencia, sin cauce adecuado de expresión y sin los medios necesarios que le permitan adquirir un diferenciado lenguaje artístico. Con un solo maestro de coreografía en México, se evitaría a los nuevos coreógrafos la búsqueda a ciegas de una técnica de composición que, existiendo ya, tienen que encontrar con la sola fuerza de su intuición y en ocasiones con decepcionantes fracasos. Ha llegado el momento en que los bailarines

jóvenes, con talento y seriedad profesional, no pueden seguir descubriendo por sí mismos los mediterráneos del proceso de creación, como si la danza mexicana se encontrara todavía en la etapa experimental. Sus capacidades como bailarines contrastan con sus limitaciones como coreógrafos. Ejercitándose, día tras día, año tras año, en la barra, en las diagonales, en el centro de los salones de danza, al bailar impecablemente en el escenario, exigen con cada uno de sus movimientos depurados, con cada giro impecable de sus cuerpos, con la pasión interpretativa de sus actuaciones, la enseñanza coreográfica indispensable para lograr la madurez de una expresión artística que tiene cerca de 20 años de justificar sus deficiencias con el aparente paliativo de estar en la “etapa experimental”.

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, 9 de enero de 1955.

La crisis de la danza mexicana

Paradójico parece que, cuando se ha logrado la primera obra maestra —el *Zapata* de Guillermo Arriaga— y la afluencia de las nuevas juventudes a las instituciones de danza es inusitada, alguien hable de “crisis” de la danza moderna mexicana. Sin embargo, paradójico o no el hecho es real; prueba de ello fue la última temporada en el Palacio de las Bellas Artes.

Cierto es que la crisis actual afecta no sólo a la danza, sino a todas las demás manifestaciones artísticas que en México se practican. Y es lamentable que el INBA, supuesto propiciador oficial del arte mexicano, haya necesitado del apoyo de una empresa eminentemente comercial, como es la Asociación Daniel, para mantener un equilibrio artificial que en nada beneficia al arte mexicano.

Haciendo a un lado, por el momento, los problemas de la plástica, nos concretaremos a enfocar nuestra atención en los de la danza, expresión ésta que, después de una ascendente evolución de 15 años, se encuentra en una situación de estancamiento dolorosa para todos los que la consideramos como una de las posibilidades más brillantes para salir del marasmo en que se encuentran sumergidas nuestras expresiones artísticas.

Se anuncia la próxima presentación del Ballet Theatre, grupo que, con un lustro de experiencia balletística, podría establecer, en otras circunstancias, un contraste positivo para la danza

nacional, como lo fue la presentación de José Limón en 1950 y 1951, pero que en el presente estado de cosas parece contratado expresamente para acabar con el debilitado impulso de la danza mexicana. La actuación del Ballet Theatre, en todo caso, pudiera despertar un valioso sentimiento de orgullo fecundo en nuestros coreógrafos y bailarines, sin embargo, parece que tal sentimiento bien poco podrá encauzarse a la producción de obras importantes puesto que todos los presupuestos —y entre ellos indudablemente el destinado a la preparación de la temporada anual— han sido rebajados y la atención prestada a los bailarines, en cuestión de enseñanza técnica y cultural se ha disminuido y aun relegado en la Academia de la Danza Mexicana. Tan es así que hasta la ligera opinión reporteril se ha observado: “esto se llama ametrallamiento por la espalda a los descalzos, liquidación absoluta de la ya decadente escuela mexicana”.

Se ha hablado, también, de la posible presentación del Ballet del Marqués de Cuevas, lo cual, no obstante la calidad artística que pueda tener y el significado económico que representa (casi todas las niñas de México estudian baile español o danza de puntas y ello asegura el lleno en Bellas Artes con espectáculos de esta naturaleza) contradice la aparente actitud del INBA de fomentar el arte contemporáneo. ¿Por qué no traer grupos de danza moderna, como por ejemplo el célebre de Martha Graham que, con un costo menor puede vigorizar el movimiento de danza moderna en México? ¿Acaso será que se prefiere llevar al escenario del teatro hundido un arte balletístico “bonito” e intrascendente, pero infecundo, a una expresión elevada de la danza actual, por pensarse que la danza mexicana, siguiendo la trayectoria de nuestro muralismo, puede afirmar así su audaz y vital mensaje humano?

Parece existir una tendencia a abolir la expresión artística nacional, como de hecho existe la de apagar el brote magnífico del arte realista. El sistemático ataque a los pintores mexicanos; la clausura del Taller de Artesanos de la SCOP, dirigido por el arquitecto Raúl Cacho, que cumplía una notable labor de investigación y producción de arte; la supresión de ayuda por parte de

la SEP a *Artes de México*, la única revista importante de arte que se publica en el país y, en el campo de la danza, la suspensión del ballet *Rescoldo* y el “ametrallamiento” de la próxima temporada anual, son unos cuantos índices.

Estos son los factores externos de la crisis que se nos presenta en la actualidad. En el movimiento de la danza, que es el que nos ocupa, trataremos de esbozar los internos pues, conociéndolos, los artistas mexicanos podrán enfrentarse, a pesar de su desigual situación, con los problemas de supervivencia de la danza en los próximos años; la superación de los mismos sólo podrán lograrla con la calidad de sus obras. Conociendo la fuerza artística de nuestro pueblo es posible afirmar que el arte mexicano, propiciado o no por las instituciones oficiales, podrá resurgir nuevamente.

El coreógrafo, como todo artista, necesita de una base cultural de la cual partir al crear su obra de arte. La inconsistencia fundamental de gran parte de los ballets que hasta ahora se han realizado en México —pasan del ciento— es una consecuencia lógica de la falta de solidez intelectual de los coreautores. El vacío



Lupe Serrano.

espiritual, la lejanía de todo conocimiento artístico, la ignorancia o el olvido de las tradiciones más esenciales, no pueden sino conducir al artista creador a la concepción de obras de calidad poco elevadas puesto que no es suficiente la intuición pura para crear una obra de arte de importancia.

Se ha repetido hasta el cansancio que el arte contemporáneo, como todo gran arte, es la armonización, el equilibrio de lo formal y lo conceptual. En el proceso, llamémosle experimental, de la danza mexicana moderna, lo primero ha predominado sobre lo segundo y ello se debe, sin duda, a que la escuela de danza se ha concretado a ser una fábrica de máquinas para bailar. Y es conveniente recordar aquí que una cosa es bailar mecánicamente y otra hacer coreografías; crear una obra de arte no puede ser, en absoluto, un proceso mecánico.

Aun dentro de la corriente creativa del formalismo coreográfico es necesario el conocimiento que vaya más allá de lo puramente técnico. Las posibilidades de esta tendencia no podrán nunca realizarse completamente sin una gran dosis de intelectualización, sin una proyección de la sensibilidad, el gusto y el sentido poético del artista creador. Pero si esa sensibilidad, ese gusto y ese sentido poético no están debidamente educados, sino que, por la falta de un debido alimento intelectual son pobres, la coreografía no sólo estará restringida a lo puramente formal, sino que su calidad estética será tan insignificante que la invalidará como obra de arte.

Esto no quiere decir que el conocimiento de la historia, de la literatura, de la música, de la pintura y de todas las otras artes vaya a ser vertido consciente y literalmente por el coreógrafo en una u otra de sus creaciones. Cada una de las expresiones artísticas y aún, dentro de éstas, cada obra individual, tiene su propia órbita, independiente del conjunto cultural que se produce en un momento y en un lugar determinados.

El arquitecto, por ejemplo, no estudia la historia de la arquitectura para reproducir pirámides o templos griegos; el músico no estudia la historia de la música para crear a la manera de los preclásicos o de los románticos; el literato no estudia la historia

de la literatura para escribir poemas al modo del siglo de oro o novelas al estilo de los parnasianos; pero el conocimiento de los antecedentes artísticos y de las obras maestras, y aun el de los mismos procesos creativos, constituye el sustrato básico que, inconsciente o intuitivamente, sirve de experiencia fundamental, de punto de apoyo, de síntesis cultural de validez inmanente, sin la cual no es posible, para el artista, ser íntegramente nuevo, original y moderno, vocero auténtico del tiempo que vive al través de su arquitectura, su pintura, su literatura y, en el caso que nos ocupa, su coreografía.

Y aquí viene al caso referirnos al conocimiento de lo histórico y lo folklórico que a tantas confusiones ha conducido en el campo de la ya no tan incipiente danza moderna mexicana. De las reflexiones anteriores puede concluirse que, el conocimiento de la historia y el folklore de México constituye única y exclusivamente un punto de partida para la inspiración artística, pero no un factor propicio *per se* para su literal traducción o translación al escenario de un teatro. La mente coreográfica tiene en las danzas regionales y en las religiosas populares una fuente enorme de enseñanza que debe analizar y sintetizar para, después de captar la esencia, imprimir un sello peculiar e inseparable de su creación.

Otra causa importante de la inconsistencia artística de algunos ballets es la dificultad de acoplamiento entre los diferentes artistas que contribuyen a su realización, dificultad que se acentúa por el hecho de que los músicos, diseñadores, escenógrafos, pintores, técnicos y aún en ocasiones los mismos coreógrafos, no son conscientes del valor que tiene en la danza el trabajo en conjunto o bien prefieren olvidarlo ante el sacrificio de la preponderancia personalista.

En general, los pintores y músicos —con algunas honrosas excepciones— han obrado con un criterio impositivo al colaborar con un ballet, apagando —en lugar de exaltar— la brillantez coreográfica. Este egocentrismo artístico, pernicioso en el caso de la danza, no es exclusivo de México, pues, aun en países como

Francia, en donde por experiencia la integración de los ballets debería ser un hecho, es relativamente frecuente.

Un excelente pintor, un músico estupendo, pueden fracasar aparatosamente al colaborar en un ballet, quizás debido a su misma categoría artística pues, en lugar de buscar el equilibrio entre su creación y la coreografía, eje de la realización balletística, acentúan el carácter de su escenografía o de su partitura en ocasiones de una manera intransigente, obligando al coreautor a modificar por completo su concepción.

Gran parte de los actuales coreógrafos prefieren trabajar con música hecha independientemente de la danza ya que de este modo tienen cuando menos la posibilidad de elegir entre la gama fantástica de la música mundial. Pero en el caso de la danza en México el campo de selección se reduce cuando el fundamento conceptual de la coreografía es temáticamente mexicano, pues se necesita una música moderna y nacional que a la vez vaya de acuerdo con el pensamiento y la idea coreográfica del creador.

Algunas objeciones se han hecho a la idea de trabajar coreográficamente con música *hecha* argumentándose una falta de interrelación entre músicos y coreógrafos que puede conducir, naturalmente, al divorcio en espíritu de danza y partitura. Pero indudablemente que es mayor la identificación entre el coreógrafo y la música que él mismo elige, que entre el mismo coreógrafo y un músico que no quiere o no puede aceptar las sugerencias del coreautor para la creación de una partitura balletística; en el aspecto estructural, claro está, nunca en el creativo melódico.

El caso de la escenografía y el diseño es semejante. Numerosos casos se han visto en que los trastos, por sus proporciones y colores, captan la atención de los espectadores de tal manera que opacan las cualidades de la danza en vez de encuadrarla, acentuando su carácter, y en que el vestuario, por su complicación o pesadez, oculte o nulifique la belleza de los movimientos.

La danza mexicana necesita, más que la genialidad del pintor, la sabiduría del escenógrafo; más que el alarde del dibujante, la modestia del diseñador.

Es así que los coreógrafos —los presentes y los futuros— deberán prepararse por sí mismos para la creación, ya que las instituciones encargadas de ello sólo los educan físicamente para la ejecución. En sus ágiles cuerpos de bailarines, en su voluntad creadora y en su sensibilidad abierta a la cultura y el arte mexicano, está latente la pasión que debiera orientar, como sucedía hace algunos años, la actividad de las instituciones de importancia: la pasión por consolidar cualquier movimiento tendiente a la gloria artística de México. A ellos les corresponde mantener viva la tradición de un arte de centurias. Los descalzos bailarines pueden salvar la danza mexicana de la angustiada crisis por la que atraviesa: pueden hacerla resurgir sobre el burocrático cementerio del arte nacional. Y ellos bien lo saben pues, de no ser así, no bailarían.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 27 de marzo de 1955.

Hidemi Hanayagi, la danza japonesa

La danza nació en el Japón con la creación misma del mundo. Izanagui e Izanami, dios y diosa, bailaron en el cielo para crear a los hombres y la diosa Ame-No-Uzume con sus danzas lúbricas despertó la curiosidad de la diosa del sol Amaterasu, logrando que ésta saliera de la cueva en que se había encerrado, privando al mundo de luz y calor. Las antiguas crónicas de *Kojiki* describen vívidamente la escena; las sugerencias eróticas de la danza (“de pie, sobre una cuba invertida, la golpeaba diez veces con una pértiga profiriendo a cada golpe un grito ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!”) y las exclamaciones y risotadas de los dioses y diosas que la presenciaron en un grandioso cónclave celeste. Éste es el punto de partida para la danza religiosa arcaica llamada *Kagura*, de invocación al sol, que era ejecutada por las vírgenes de los templos Shinto.

Junto a las formas de danza sagradas se desarrollaron en el Japón las danzas laicas con temas basados en las cosechas, las guerras y, en general, las alegrías y los sufrimientos de la vida. En el siglo VI esta corriente autóctona se enriqueció con la introducción del budismo continental a las islas japonesas que aportó formas musicales y dancísticas originarias de China y de la India.

Después de un desarrollo de dos siglos, sublimadas las influencias por el genio japonés, la danza llegó a su expresión más

brillante durante la cultura Nara (cuando Nara era la capital del Japón y su centro cultural, social y político de mayor importancia) creándose entonces las formas tradicionales más fuertes que son: el *Gigaku* y el *Bugaku*. La primera, de raíces hindúes, se caracteriza por el empleo de máscaras, y llegó a ser, con el tiempo, una de las formas más interesantes de la danza nipona, siendo el tipo principal el *Shishi* o danza del león.

El rasgo principal del *Bugaku* es el *hanamichi*, que consiste en el movimiento de los participantes entre el escenario y la parte del teatro destinada al público, estableciéndose así una mayor interrelación entre la danza y los espectadores. Este tipo de espectáculo desde el siglo VII fue el preferido de la corte japonesa.

La importancia de la danza llegó a ser tan grande como expresión artística que influyó en todas las artes y de manera especial en la literatura, integrándose el canto, la danza y la poesía en una forma perfecta.

Paralelamente a las formas cortesanas y religiosas patrocinadas por la aristocracia, el pueblo desarrolló sus propias manifestaciones, entre ellas el *Saragaku* —danza mímica-cómica en principio— y el *Dengaku*, asociada íntimamente con las actividades campesinas.

Cuando se inició la decadencia de la aristocracia, después de las guerras entre el clan de los Genji y el de los Heike, los sedentarios bailarines y músicos de la corte se transformaron en ambulantes, logrando así una absoluta independencia que los convirtió en una verdadera clase. A ellos correspondió mantener viva la antigua tradición de la danza y su enriquecimiento paulatino hasta que en el siglo XIV, resumidos todos los valores, se creó el Noh, primer teatro danza clásico del Japón que al mismo tiempo que las demás artes evidenciaba, en su madurez, el transcurso del país de la confusión final de la Edad Media a una especie de Renacimiento Japonés.

En el Noh la actuación lírica y la danza son igualmente importantes. Los actores y bailarines que se encontraban en ese movimiento tenían ya una plena conciencia de su importancia social e histórica y tan es así que en la escena establecieron el



juego entre el pasado y el presente, con personajes y decorados simbólicos que hacían referencia al espíritu de las diferentes épocas. La danza, la música coral y la lírica narrativa, responden a un concepto humanista del arte en donde el hombre aparece actuante entre el mundo naturalista y el metafísico de la inmortalidad.

Esta forma teatral de danza y drama, adoptada por el pueblo, dio lugar a los *Noh-Kyogen*, piezas satíricas que, como en el teatro de Shakespeare, servían de interludios entre las tragedias. El lenguaje empleado en los *Noh-Kyogen*, eminentemente popular, la alusión satírica a los personajes de las clases elevadas y los expresivos movimientos de las danzas, fueron factores que afirmaron la perdurabilidad de este tipo de piezas en los escenarios japoneses.

Contra lo que pudiera pensarse la danza japonesa, en lugar de encerrarse en sus formas adquiridas ya tradicionales, se abrió a nuevas influencias. La llegada de los misioneros cristianos a mediados del siglo XVI significó para el arte la apertura a la influencia de las islas del Pacífico. Así llegaron a Japón ritmos e instrumentos musicales nuevos, entre estos últimos el jabisen o laúd de tres cuerdas de las islas Ryuku que tuvo la aceptación que, con el nombre de samisen, sustituyó a la antigua biwa o "guitarra" autóctona en toda representación teatral.

Con el samisen como principal instrumento acompañante surge un tipo de danzas, dramas narrados que, tomando el nombre de la más popular de todas, *El cuento de la princesa Jururi*, se designaron genéricamente *Joruri*. Estos dramas, narrados y danzados, junto con el *Bunraku* o danza de muñecas que justificaba las narraciones, puesto que "las muñecas no pueden hablar", marca el momento en que el espectáculo teatral japonés se encuentra completo, perfectamente redondo, satisfecho en todas sus necesidades de expresividad; una orquesta formada por tambores y flautas, címbalos y campanas y el perfecto acoplamiento del canto y el samisen tricorde. Estas manifestaciones culminantes del teatro Noh, a pesar de su raíz popular —o quizás debido a lo que eso significaba— fueron elevadas por las oligar-

quías dominantes a la calidad de espectáculos privados y de minorías, lo que con el transcurso del tiempo produjo una nueva reacción popular en el campo del arte.

En un ambiente de disgusto general que hacía sentir la inminencia de un cambio en la estructura social del Japón, la bailarina Okuni, sacerdotisa virgen del templo Izumo, reuniendo en su arte los resabios de las antiguas danzas religiosas del Kagura, las formas y la música del Noh aristocratizado, el sentido satírico del *Noh-Kyogen*, las mismas danzas rústicas y además algunos acertados e indudablemente convincentes matices eróticos de su propia creación, se lanzó a bailar entre el pueblo teniendo por escenario las riberas arenosas del río de la capital japonesa Kyoto, originando todo un movimiento coreográfico-dramático que con el nombre de Kabuki continuó la secular tradición teatral del Japón hasta la actualidad.

Las danzas de *O-Kuni* conmovieron las adormecidas aspiraciones artísticas del pueblo y pronto, lo que empezó como un estilo personal de bailar, fue transformado en una forma artística por sus seguidores e imitadores. El nombre de Kabuki fue impuesto al teatro japonés desde que O-Kuni constituyó su grupo de bailarines actores, hombres y mujeres. A su muerte estas últimas fueron imponiendo su primacía hasta hacerla absoluta, de tal manera que el teatro fue conocido como Kabuki femenino (*Onna Kabuki*). La inmoralidad y la corrupción en que decayó su arte obligó a las autoridades a intervenir y suspenderlo en 1628. La nueva generación formó, algunos años más tarde, el Kabuki de los jóvenes que confundiendo también la libertad artística con el libertinaje sufrieron la misma suerte. Al final, sin embargo, el teatro Kabuki, formado por hombres exclusivamente, consolidó la continuidad de la tradición teatral en el Japón. Actualmente existe el teatro Kabuki de mujeres y el de hombres separadamente, aunque tal parece que esto no es sino un alarde teatral, un refinamiento en las posibilidades de los actores al representar indiferentemente papeles de cualquier sexo puesto que, además, existen los grupos mixtos o Shimpa que son una forma de transición entre el Kabuki tradicional y el teatro moderno.

Con la formación del Kabuki de hombres, la mímica llegó a su perfección en el teatro japonés, si bien no por una tendencia premeditada de los creadores, sino por una verdadera necesidad determinada por las circunstancias. Como consecuencia de las experiencias con la actuación de los grupos femeninos y juveniles, suprimidos años antes, la danza y la música se habían prohibido para el escenario. En realidad, para un teatro tan peculiar como el japonés en el que la danza, la actuación, la narración y la música forman en su armónica conjunción el espectáculo teatral por excelencia, esto significó una brusca innovación. Los artistas se vieron obligados a enfatizar el dramatismo de sus gestos con la mímica y el diálogo. Empero era imposible que una tradición de siglos desapareciera de un golpe; en la nueva modalidad de actuación la danza apareció como contenida en cada uno de los gestos.

La danza realizada por el teatro Kabuki —síntesis de todas las influencias, conservador de las más valiosas tradiciones, renovador de acuerdo con el criterio japonés de la actualidad teatral— consiste en un conjunto de actitudes ligadas con un concepto dinámico absolutamente distinto al concepto occidental de la danza, actitudes en las cuales las piernas son las que actúan principalmente imprimiéndosele al torso movimientos mucho menos acentuados y conservando el rostro, cuando no cubierto con una máscara simbólica, en un hieratismo absoluto. Casi podría hablarse de la perfecta danza corporal pues es el cuerpo el medio único de exteriorizar el drama o la comedia, la anécdota y aun la descripción del paisaje.

Existen dos tipos principales de danza en el teatro Kabuki, las *Piezas de transformación* en las que, gracias a un constante y rápido cambio de vestuario se modifica continuamente el carácter y la tónica de las danzas y las farsas del tipo *Joruri* en las cuales como un eco de los interludios cómicos del *Noh-Kyogen* y de la inalterable representación del *Bunraku* o danza de muñecas, se liga la fina sátira en las actitudes y las narraciones descriptivas en el acompañamiento. En ocasiones se emplea un manejo virtuoso de la utilería como en el *Tsughigumo* en que la

araña teje sus hilos de cerca de ocho metros para envolver al héroe y en donde la fabricación de los hilos es un secreto del teatro Kabuki.

Pero la característica fundamental es la temática de los dramas, siempre apegada a la tradición, a las leyendas y la fantasía; la sutileza extraordinaria en la expresión y la magistral perfección y alto grado de profesionalismo en cada una de las representaciones.

El teatro japonés con un conjunto tan impresionante de partes, cada una de ellas en sí tan importante artísticamente, produjo un verdadero impacto entre los artistas de occidente cuando, en la exposición de París de 1900, Sadi Yaco se presentó con su grupo en el teatro de Loie Fuller, precisamente en el momento en que el arte occidental se encontraba ávido de motivos exóticos como resultado del romanticismo superado y de una permanente aspiración del modernismo naciente, en la pintura, la música, la literatura, la danza y aun la arquitectura. Fue así que la primera experiencia del público de Occidente frente a los actores bailarines japoneses, herederos de la tradición del Noh, fue fructíferamente encauzada; Toulouse-Lautrec, Degas y Wistler se convirtieron en feroces coleccionistas de grabados nipones; Velasco y Puccini, inspirados en la guerra ruso-japonesa crearon su *Madame Butterfly* y los norteamericanos, en ese su afán —a veces positivo— de coleccionar ejemplares artísticos de culturas ajenas, como si fueran sellos de correo, formaron una colección de kimonos en el museo de Boston.

En el año de 1912 se presentó en San Francisco una pequeña temporada de teatro japonés y, gracias al consecuente interés despertado por un periodista en la literatura japonesa, la coreógrafa Ruth Saint Denis, de tan feliz memoria para la danza moderna, creó su ballet *O-Mika* con música de Bowers y a continuación una serie de obras de ambiente japonés como *Adorno floral*, *Crisantemos*, *Jade blanco* y *Kwannon*, que constituyeron durante algún tiempo su repertorio y en las cuales bailaron personajes como Marta Graham, Charles Weidman y Doris Humphrey, célebres en el mundo de la danza.

Si bien es cierto que ninguna de estas creaciones eran plenamente auténticas sino más bien puede considerarse como una personal interpretación o recreación de las obras del teatro japonés, su éxito es una buena muestra de lo que un estudio consciente y cuidadoso, que tienda a profundizar en las esencias de un arte rico en tradiciones, puede conducir a la producción de obras originales matizadas, claro está, por la personalidad del creador y de la cultura a que pertenece. Pero además hacen evidente la siempre válida verdad de que los pueblos de antigua y sólida cultura imponen siempre la fuerza de sus manifestaciones espirituales a los dominadores materiales en un momento determinado de la historia.

Es natural pues, pensar en que el teatro representa una de las imágenes más fieles del Japón, siendo —como es— la sublimación de la danza, la música y la actuación, artes entroncadas con las corrientes más profundas de la historia de los pueblos.

La fuerza secular de las religiones del Japón y las turbulencias de las guerras; las aspiraciones de su pueblo y las vicisitudes de su historia; el color de su paisaje y la extraña belleza de sus mujeres, parecen tomar cuerpo al unísono cuando se pronuncia la palabra sonora y sugerente: Kabuki.

Hidemi Hanayagi

En el Japón existen actualmente seis escuelas principales de danza que, teniendo el mismo origen y los mismos principios temáticos y teatrales, incluyen en su repertorio danzas clásicas y folklóricas matizadas por la interpretación que de ellas hace cada escuela.

Si bien es cierto que el teatro y el ballet occidentales han sido plenamente aceptados como espectáculo, el público japonés continúa admirando y disfrutando intensamente el teatro y la danza nacionales manteniendo vivo un arte que es la manifestación de un espíritu popular inalterable.

El público de la ciudad de México ha tenido la oportunidad de conocer a una bailarina, Hidemi Hanayagi, fiel representante de una de las corrientes más fuertes de la danza en el Japón. Menuda y fina, su gracia llena el escenario desde el momento mismo en que hace su aparición, con sus pasos rápidos y cortos contenidos por la flexión de sus piernas y los pliegues de su vestido.

En su estancia en México Hidemi Hanayagi ha formado un grupo de discípulos —bailarines de la Academia de la Danza Mexicana— que en un plazo increíblemente breve asimilaron la técnica de la danza japonesa de tal manera que han podido presentarse, junto a su maestra, en un espectáculo de gran calidad artística, en el Palacio de las Bellas Artes.



La música que acompaña a las danzas consiste en una melodía llevada por el samisen y el canto narrativo, que se desarrolla sobre un fondo rítmico de un solo tono producido por percusiones menores. Su extraña belleza conduce al espectador a un estado de ánimo que impone a la danza la necesidad de su perfección para no romper el sentido de armonía que invade el teatro.

En las diversas danzas es característico el empleo de objetos que ayudan a enfatizar el mensaje poético de la coreografía y su manejo es sin duda uno de los puntos claves en la danza japonesa; el abanico, la sombrilla, las telas, las máscaras, las castañuelas o la sencilla hoja de papel necesitan de un adecuado movimiento de las manos, gracioso, suave y a la vez sugerente. Y Curt Sachs ha observado el múltiple empleo del abanico: "el bailarín lo despliega y parece estar leyendo un libro; el abanico gira en el aire y cae: una hoja desprendida por el viento otoñal: de súbito lo presenta como henchido por el viento; una vela en el río; surge por detrás de la manga: ha salido la luna".

Ante una sencilla y hermosa escenografía formada por seis jaulas de luz hábilmente dispuestas y unos cuantos faroles destacando sobre un fondo azul, Yolanda Moreno, Carmen Gómez y Esperanza Gómez interpretaron la *Canción de Guión* (*Guión kouta*) danza popular del Barrio Guión de la ciudad de Kyoto, antigua capital del Japón. El barrio Guión es famoso, desde hace varias centurias por la gracia y la belleza de sus geishas y por ser centro de diversiones nocturnas. En la *Canción de Guión* las bailarinas mexicanas danzaron las partes correspondientes a la Primavera y el Verano y tanto en el dibujo coreográfico como en el movimiento de sus abanicos representaron de manera estupenda las actitudes de las geishas tomando el fresco de los jardines cercanos al río.

En *Hane-No-Kamuro* (doncella jugando), Hidemi Hanayagi interpreta a una niña jugando en las calles de la ciudad, olvidada del mundo sofisticado de las personas mayores que para ella resulta insubstancial. En esta danza clásica las manos adquieren una importancia extrema como medio de expresión; en su ocul-

tamiento bajo las amplias mangas del kimono, en su flexión y extensión cuando reaparecen; en el manejo de una palmeta de plumas, reflejan la ingenuidad infantil captada por los creadores de la danza generaciones atrás.

Hidemi Hanayagi traduce en su danza de *Yanagui-No-Ame* (lluvia en los sauces) la tristeza de una geisha que, presionada por el gobierno de Mikado, acepta el cariño de un oficial extranjero, sacrificando su amor por un joven carpintero. Hidemi Hanayagi "llora bajo los sauces", pero llora con una danza sutilmente emotiva en la que la mímica está acentuada por el hábil empleo de las amplias mangas y la infalible sombrilla.

Sarashi, la danza de las telas, es diferente a las demás danzas clásicas presentadas en el escenario del Palacio de las Bellas Artes. Bailando con Hidemi Hanayagi, Antonio de la Torre y Juan Casados, fue el toque de mayor dinamismo en el programa. Los bailarines, artesanos de los telares, lanzan sus coloridas telas a la corriente del río para lavarlas. Nuevamente aparece en la danza el virtuosismo en el empleo de objetos complementarios, en este caso largos lienzos que ondean constantemente a partir de las manos de los ejecutantes.

En *Urashima* Hidemi Hanayagi tiene, a mi juicio, la más bella obra de su repertorio. El tema está basado en un viejo cuento oriental en el cual un joven pescador es invitado por una tortuga al fondo del océano en agradecimiento por haber salvado a una de sus hijas de los tormentos que un grupo de niños le infligían en la playa. *Urashima*, después de disfrutar de una agradable estancia en las regiones abismales, regresa a la tierra firme con una caja que la reina de los mares le ha obsequiado con la recomendación de conservarla siempre cerrada. La danza se inicia en el momento en que el pescador, al volver a sus lares, se da cuenta de que el mundo exterior ha cambiado por completo y se siente extraño en su propio pueblo. Tristísimo y preocupado abre distraídamente la caja prodigiosa y se asoma a ver su contenido. De inmediato se transforma en un anciano y comprende la razón del cambio: los días en el reino del mar significan años en el mundo de los hombres. Sus intentos por volver a su

primitiva vida serán tan inútiles como su angustia infinita. Hidemi Hanayagi desenvuelve su danza ante un biombo espléndido y sobrio, dorado y con sus ribetes negros, por toda escenografía. Los movimientos ágiles de la primera parte, en que maneja la caña con una maestría tal que se siente la presencia de un pescador inexistente prendido a un hilo imaginario, y el constante empleo del levantamiento y contracción, ya de una pierna, ya de la otra, describen la juventud del pescador; más una vez que se ha asomado al interior de la caja mágica para hacer reaparecer su rostro cubierto con una máscara de anciano, sonriente y graciosa con sus blancas barbas de seda, sus movimientos se convierten en mesurados y lentos, gracias al empleo de una especie de occidental *plié* a la *seconde*. La caña no surgirá ya, naturalmente, ningún pez prendido a su hilo. El poético dramadanza, tan finamente oriental, se ha realizado.

Con un canto, salido de su propia garganta, inicia Hidemi Hanayagi la danza *Doyio-yi*, que es la leyenda de una doncella que enamorada de un bonzo, lo persigue insistentemente tratando de convencerlo de romper sus votos monásticos. La doncella, convertida en serpiente en virtud de sus mágicos poderes, cruza un río que su amado ha interpuesto entre los dos pero el bonzo ha terminado por encerrarse en el interior de una campana —la campana de la fe budista—, que inútilmente la serpiente trata de romper con su abrazo. Para simbolizar su transformación Hidemi Hanayagi cambia su complicado vestuario; y si hasta ese momento sus trajes han sido maravillosos, la riqueza y el color de su nuevo atuendo son extraordinarios; oros y verdes en las telas, rojo vivo en el tocado y en una especie de sombrilla plegables que son el motivo de un notable malabarismo coreográfico.

En *Sakura-Sakura* (flores de cerezo) entran a la escena un nuevo grupo de bailarinas mexicanas: Helena Jordán, Emily Gamboa, Eva Ochoa Díaz, Soledad López y Alicia Vázquez, quienes vestidas de rosa y azul y portando ligerísimas sombrillas evolucionan en armonioso dibujo coreográfico que, en su abstracción, es un elogio de la flor del cerezo, flor simbólica que

representaba por su efímera vida la existencia guerrera de los samurais y actualmente es la flor nacional del Japón.

Nuevamente Hidemi Hanayagi reaparece para representar a una niña cazando una mariposa con su papiro colegial y, nuevamente también, produce con su danza la ilusión de sentir la presencia de algo inexistente, de ver con la imaginación a la mariposa escapándose de la hoja de papel con la que la niña pretende apresarla deslizándose sobre el escenario con movimientos tan sutiles que parece no mover los pies.

Con la danza folklórica de *Kiso-Bushi*, basada en la canción de Kiso que cantan los barqueros de la isla Honshu al transportar madera por el río, Hidemi Hanayagi y sus alumnas mexicanas dieron fin a una exhibición inolvidable de danza japonesa. Quienes han presenciado las danzas de Hidemi Hanayagi nunca olvidarán el sonido metálico y dulce del samisen, eco de tantas tradiciones, el color de las telas, plasmación de paisajes lejanos, ni los suaves movimientos de la danza surgida de la conducta y las actitudes, ceremoniosas y profundas, de un pueblo que ha hecho de unas islas uno de los más sólidos baluartes culturales del Oriente.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 26 de junio de 1955.

The Ballet Theatre I

Cuando en 1930 Richard Pleasant y Lucía Chase formaron el Ballet Theatre a partir del grupo de ballet de Mikhail Mordkin, su máxima ambición artística consistía en elaborar un repertorio que tuviera “lo mejor de lo tradicional, lo mejor de lo controvertible”. Con tal objeto dividieron la producción del incipiente conjunto en varias secciones correspondientes a los diferentes estilos.

Después de su presentación profesional en 1940 el Ballet Theatre, fiel a sus principios, presentó en los escenarios, junto a las reposiciones de Fokine y Dolin, coreografías novedosas en las que palpitaba el ansia de modernizar la forma artística haciéndola expresión verdadera de las nuevas generaciones (obras sobre todo de Agnes de Mille, bajo la influencia moderna de Martha Graham, y de Antony Tudor), de tal modo que el célebre crítico de ballet John Martin ha podido distinguir claramente las dos tendencias seguidas entonces por el Ballet Theatre: “Fokine —dice— era naturalmente romántico en el sentido de lo Bueno, lo Verdadero, lo Bello, en tanto que Tudor tendía más bien al realismo, buscando la Verdad más que lo Bueno o lo Bello y no simpatizando con la rancia tradición clásica en la que, como Andrés Levison ha observado, la técnica es el arte.”

Dejaría de ser ballet si no hubieran surgido diferencias entre los integrantes principales del grupo. Lucía Chase y Pleasant se

distanciaron y, en la organización, el lugar de este último fue tomado durante cinco años por S. Hurok, el conocido empresario norteamericano —a veces ave negra del arte por su sentido comercial, pero impulsor definitivo de auténticos valores— quien transformó el Ballet Theatre en el más grande de los Ballets Rusos —que fue como se presentó por primera vez en México—, limitando así su polifacética y progresista actividad anterior, aunque enriqueciendo su experiencia con la contratación de figuras prominentes de diferentes partes del mundo e imprimiéndole una categoría que lo haría consolidar su fama. En esta época el Ballet Theatre adquirió un estilo propio y a pesar de que la tónica académica pura, tan del gusto del público tradicionalista, hubiera sido la preferida por Hurok, el impulso renovador de la institución hizo perdurar el eclecticismo. Fue así que ingresaron al repertorio no sólo obras de los consagrados Lichine, Massine y Balanchine, sino también de Antony Tudor, autor de *Columna de fuego*; Jerome Robbins, creador de *Fancy Free*; Agnes de Mille, coreógrafa de *Rodeo* y Eugene Loring con su *Billy the Kid*. Naturalmente los nuevos coreógrafos, respondiendo a la incontenible necesidad de expresarse a su manera, según un moderno concepto de la danza, terminaron por conducir al Ballet Theatre por el camino trazado en un principio.

Con la separación de Hurok en 1945, Lucía Chase y Oliver Smith como directores, el inquieto Tudor como director artístico, y el consejo de Aaron Copland, Agnes de Mille y Jerome Robbins, artistas todos de moderna visión, el entusiasta grupo se presentó en Londres iniciando un nuevo periodo creativo regido como siempre por el deseo de hacer del Ballet Theatre un museo y a la vez un fecundo crisol del arte coreográfico. Robbins creó *Facsimile*, Balanchine hizo especialmente su *Tema y variaciones*, Agnes de Mille, *La leyenda del río Fall*, surgiendo nuevos coreautores de talento como Herbert Ross y Trudy Goth —autora con su grupo experimental de un estupendo ballet basado en cuatro aguafuertes de Goya— de tal manera que en la primera gira que el Ballet Theatre hizo por Europa en 1950 la crítica francesa, un tanto sorprendida por la consistencia de las coreografías y la

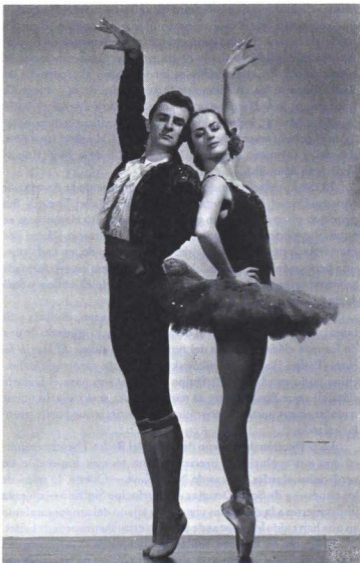
técnica de los bailarines norteamericanos, no tuvo más remedio que reconocer que “bajo nuestros ojos se cumple la labor por medio de la cual el ballet romperá con el academismo de conservatorio, el engolosinamiento de las rutinas y las tentaciones del esteticismo”. En esta ocasión se incorporaron al repertorio del Ballet Theatre las creaciones más avanzadas de la coreografía francesa: *Le Jeune Homme et la Mort* (Roland Petit-Cocteau), ballet que John Martin, indudablemente certero, criticaría duramente “con el debido respeto al señor Cocteau”; *L'Amour et son Amour*, del viril y talentoso Babilée y *Les Demoiselles de la Nuit* (Roland Petit-Jean Anouilh).

El INBA, prescindiendo al fin y felizmente de la Asociación Musical Daniel, ha presentado en México al Ballet Theatre. Sus primeros programas, claro está, fueron un éxito clamoroso: en equilibrio perfecto alternaron obras del repertorio clásico con manifestaciones del ballet moderno demostrando, en cada caso, una perfección inalterable. El primer programa estuvo formado por dos partes de *El lago de los cisnes*, además de *El combate* y *Baile de graduación*.

Una excelente escenografía de Lee Robinson, discreta y de buen gusto, sirvió de fondo al desarrollo del acto segundo de uno de los más clásicos ballets del repertorio mundial: *El lago de los cisnes* (Petipa-Ivanov-Tchaikowsky). No es sin razón que Balanchine pudo escribir de él: Petipa e Ivanov son para el bailarín clásico lo que Shakespeare es para el actor: si el bailarín puede triunfar en sus partes coreográficas quiere decir que puede triunfar en todo.

La perfección del cuerpo de ballet del Ballet Theatre enmarcó con sus evoluciones precisas y una técnica impecable los verdaderos alardes solistas de Nora Kaye —Odette, la reina de los cisnes— y de Scott Douglas —El príncipe Sigfrido— quienes imprimieron a la danza un vigor bien lejano del amaneramiento en que han caído los solistas de algunos grupos europeos de ballet.

El famoso *pas de quatre*, brillante y juvenil, llenó la música con la sincronización y el ritmo perfecto de los pasos de las bailarinas y con la gracia de sus movimientos de cabeza y de sus manos



Lupe Serrano y John Kriza, 1955.

entrelazadas. La cuidadosa presentación de obras como ésta, eco auténtico y postrero del romanticismo del siglo XIX —desde su presentación en 1895 en San Petesburgo, *El lago de los cisnes* nunca ha dejado el escenario— justifican la labor del Ballet Theatre como museo de la danza.

El combate, segundo ballet de este primer programa, fue originalmente creado por William Dollar para los Ballets de París en 1940. Sin embargo, no puede clasificarse como danza moderna al igual que otras obras presentadas por el Ballet Theatre en esta temporada; está pensado precisamente para ballet moderno en el que el empleo de movimientos libres de todo convencionalismo, la introducción de actitudes y de posiciones originales, están de tal manera amalgamadas con los principios clásicos y el uso de las zapatillas, que su redondez artística, su intensidad dramática, su perfección como obra actual, significa la afortunada unión de lo que parecía tender a una eterna disociación del ballet de puntas y la danza moderna.

El combate, estructurado sobre una estupenda y balletística música de Rafaello de Bandfield y notables escenografía y vestuario de Georges Wakhevitch, está inspirado en dos cantos de la *Jerusalén libertada* de Tasso. En el tiempo de Las Cruzadas, Tancredo, con sus guerreros cristianos, se enfrenta a Clorinda, la joven pagana que, cubierta por su visera, los vence. El cristiano Tancredo, después de transcurrido un tiempo se encuentra en el campo de batalla con Clorinda sin reconocerla por su armadura y le da muerte. Al observar a su adversario caído se da cuenta de que era la mujer a quien amaba.

Sin exageración ninguna podría afirmarse que *El combate* ha sido la obra más fuerte, la más intensa y bella de los primeros programas del Ballet Theatre. La precisión de los bailarines Job Sanders, Leo Duggan, Ivan Allen, y la brillantez de los solistas Lupe Serrano y John Kriza bailando con una dinámica corporal realmente novedosa son unas de las características más notables; pero sobre todo destaca la personalidad indiscutible, la pasión interpretativa y la inefable técnica de Lupe Serrano que deja de ser el eje de la obra para convertirse en un noble medio de

expresión del tema. Y sin embargo, nadie que los haya visto olvidará esos *grands jetés* de Lupe en los que, sus piernas extendidas, lindan casi con la horizontalidad absoluta; son tan amplios, tan eternos, que puede darse el lujo excepcional de marcar en mitad del salto una doble y total abertura de compás; esto, claro está, en fracciones de segundo.

La otra parte de *El lago de los cisnes* presentada en Bellas Artes por el Ballet Theatre fue el *pas de deux*, conocido como El Cisne Negro, que fue bailado por la maravillosa Rosella Hightower y el insuperable Igor Youskevitch. La distinción y la elegancia de brazos y piernas de la pareja de bailarines, su medida plena de matices, hacían sentir en el escenario la presencia dual del hombre y la mujer con esa dignidad que la escuela clásica norteamericana —que de hecho ya existe— ha sabido restituírle al ballet. No faltó, como corresponde a toda obra de este tipo, el virtuosismo de Rosella —treinta y dos *fouetés* y vueltas interminables sobre una punta— al que correspondió Youskevitch con exactos *tours en l'air*, *grand jetés*, *cabrioles* y *entrechats*.

El baile de graduación, hecho por David Lichine en 1939 con música de Johann Strauss, es un ballet gracioso y lleno de situaciones que son el pretexto para el lucimiento de los solistas, no solamente en el aspecto dancístico sino en el de actuación, entre ellos Ruth Ann Koesun, Eric Braun y Barbara Lloyd. Desde luego conserva el espíritu clásico en concepto y realización coreográfica, quedándose el coreógrafo en una agradable superficialidad temática y en el virtuosismo técnico eterno, que contrasta con las incipientes inquietudes de sus coetáneos. —

En su segundo programa el Ballet Theatre presentó nuevamente cuatro obras alternadas, dos clásicas y dos modernas: *Las sílfides*, *Columna de fuego*, el *pas de deux* del *Cascanueces* y *Fancy Free*.

Las sílfides, estrenada por Michel Fokine en San Petesburgo el año de 1908, con el nombre de *Chopiniana*, es uno de los típicos ejemplares del ballet romántico, no obstante que fue creado cuando el romanticismo había sido superado en todos los campos artísticos; la simetría de su composición, acorde con el clasicismo del dibujo coreográfico, el lucimiento de los solistas y la abstrac-

ción de su temática bordada sobre la música de Chopin, sirvieron para dar al ballet designado por Teófilo Gautier "ballet blanco" el predominio en los escenarios después de más de medio siglo de moribundez por falta de interés del público en la aericidad de los cuerpos envueltos en gasas y tarlatanas. Desde este punto de vista *Las sílfides* del Ballet Theatre son impecables. El cuerpo de ballet, que en algunas ocasiones muestra fallas de precisión, es perfecto aquí en sus movimientos y se incorpora efectivamente a la ideal atmósfera en que los solistas —Ruth Ann Koesun, Sonia Arova, Lupe Serrano y John Kriza— ejecutan sus aéreas intervenciones. Es por demás curioso observar que, no obstante la técnica perfecta de las bailarinas norteamericanas, tan buenas como la de Lupe Serrano, esta última se destaca siempre por su interpretación plena de matices, difíciles de describir, que se evidencian en el *pas de deux* en donde aúna su personalidad a la de Kriza.

Columna de fuego —coreografía de Antony Tudor, música (*Verklarte Nacht*) de Arnold Schoenberg, escenografía y vestuario de Jo Mielzinger— fue estrenada por el Ballet Theatre en el Metropolitan Opera House con veintiséis gloriosos telones finales, a petición del aplauso de un público que aseguraba así su deseo de ver obras contemporáneas en el ballet.

Columna de fuego tiene ya lugar en la historia del ballet pues marca, como ningún otro, el paso del esteticismo clásico al modernismo expresivo gracias a la importancia dada a la temática y la consecuente justificación de los movimientos coreográficos, no por su virtuosismo sino por la emotividad de su proyección, de su mensaje. El crítico Edwin Denby ha visto en este ballet el primer trabajo poético, extenso y completo creado por la propia iniciativa del Ballet Theatre.

De hecho, en *Columna de fuego*, los principios infranqueables de la danza académica se rompen por completo. Hay una búsqueda de movimientos, de actitudes, de gestos enfáticos totalmente nuevos para la danza.

The Ballet Theatre II

En sus últimos programas el Ballet Theatre conservó el equilibrio gustoso y atrayente de los dos primeros entre las obras clásicas y las contemporáneas. Sólo en uno de ellos ese equilibrio fue roto con la secuencia de dos ballets de poco valor estético —*Dibujo de cuerdas* y *Giselle*— de tal modo que la final aparición en el escenario de un moderno juego coreográfico, ligero, aunque muy bien hecho: *Interplay* salvó al programa de una pesadez y un aburrimiento totales.

Ya me parece escuchar algunas protestas: ¡*Giselle* de poco valor estético! ¡Oh herejía! Empero, todo es cuestión de autenticidad. Creo que es natural que quienes estamos, por razón natural e inevitable, alejados emotiva y temporalmente de la órbita puramente clásica no podemos, por más que hacemos esfuerzos infinitos y desesperados por lograrlo, considerar valores estéticos, válidos actualmente, en una obra de danza creada hace más de ciento diez años por Coralli. No es el mismo caso el de los ballets blancos que, en la reconstrucción de sus movimientos abstractos, adquieren el valor de recreación impreso invariablemente por el coreógrafo arqueólogo, librándose de la estereotipación extemporánea. En *Giselle*, el primer acto, con su mímica obvia, llena de un romanticismo dulzón que Nora Kaye no supo interpretar con el debido carácter, pudo ser divertido en vez de dramático como pretende, tan divertido como las escenas de amor entre los actores

de las películas mudas con sus gestos grandilocuentes (el amor se representa con las dos manos sobre el corazón; el dolor con el dorso de la mano sobre la frente). Pero el acto segundo resultó de infinita lentitud y pesadez a lo que contribuyó un vestuario pavoroso de Eugene Berman y una iluminación opaca.

El ballet *Dibujo de cuerdas* que John Taras hizo sobre el segundo movimiento del *Trío en la menor* de Tchaikovsky y con escenografía y vestuario de Irene Sharaff, tiene la pretensión de ser una moderna obra de tipo clásico, pero el señor Taras que lo creó en 1947 no tiene evidentemente la capacidad y el dominio musical de Balanchine, pues su ballet constituye una prueba de lo falso que resulta para un coreautor contemporáneo recurrir a los movimientos y posiciones elementales de la danza clásica para llenar insulsamente la música. Los mismos bailarines haciendo las mismas evoluciones de siempre, sin ninguna novedad en el dibujo, parecen sentir la fragilidad de la danza, que resulta fría y falta de precisión.

Interplay de Jerome Robbins es una ágil semiabstracción basada en los juegos y diversiones infantiles; cuatro muchachos y cuatro muchachas de técnica impecable mantienen en sus danzas un dinamismo ininterrumpido cuya fresca parte de su identificación emotiva con el tema de este estupendo y modernísimo juego coreográfico. Es una obra típicamente norteamericana en su forma —no podía ser de otra manera— y esta autenticidad es uno de sus valores. La música de Morton Gould (*American Concertete*) con sus tres movimientos, rápidos el primero y el último y un característico blues central, es desde luego, una obra poco profunda, pero perfecta en su adecuación a la danza. Igualmente acertados en su simplicidad informal son el vestuario y la escenografía de Oliver Smith e Irene Sharaff.

El *Pas de Quatre* con el que el Ballet Theatre abrió su cuarto programa, es la reconstrucción que el inglés Keith Lester hizo en 1935 del original y famoso *Pas de Quatre* creado por Jules Perrot para la presentación de las más célebres bailarinas del siglo XIX (la sueca María Taglioni, veneración de Víctor Hugo y Gauthier; la vienesa Fanny Elssler, de quien se refiere que llegó a sostener

un *attitude ser la pointe* durante tres minutos; la húngara Carlota Grisi, que podía exigir sumas fabulosas por su actuación sin que nunca se le negaran y la danesa Lucille Grahn, para quien el maestro Augusto Bournonville creó una versión especial de *La silfide*, el primer ballet blanco, ante la Reina Victoria hace la friolera de ciento diez años. En su reconstrucción Lester consideró todas las fuentes posibles de información, crónicas y descripciones, grabados y litografías de la época. El mismo *divertissement* se inicia con las cuatro bailarinas en una conocida litografía de A. E. Chalon.

Para los balletómanos del romanticismo la presentación de esta obra fue un suceso extraordinario. Quizás más atractivo para ellos que para nosotros lo sería la aparición conjunta de las mejores bailarinas de los Estados Unidos, Francia, Inglaterra y la Unión Soviética, puesto que entonces la afición al ballet giraba sobre todo, alrededor del virtuosismo de las bailarinas.

La reconstrucción de Lester, fina y delicada, muestra en los movimientos contenidos que ambientan la danza, además de un profundo afecto del coreógrafo por la tradición, el dominio absoluto de la técnica clásica. Y Rosella Hightower, Lupe Serrano, Sonia Arova y Ruth Koesun supieron comprenderlo.

La coreografía de *La leyenda del Río Fall* es excelente en su modernismo. Se desenvuelve ante una escenografía móvil de Oliver Smith. De hecho la coreautora Agnes de Mille es la que más interés ha demostrado por crear expresiones de ballet moderno propiamente norteamericano, partiendo del conocimiento de las tradiciones y el folklore de su país.

La estructura coreográfica está plenamente lograda y los movimientos de los bailarines —exceptuando algunas convulsiones innecesarias en la parte final— funcionan de manera que la actuación teatral se incorpora a la danza de un modo natural.

El único *pero* es el tema —¡y vaya *pero!*— que, debido al tratamiento psicológico y al desarrollo que la coreógrafa le imprimió, parece ser nada menos que la justificación de un crimen, el de una joven de Nueva Inglaterra que a fines del siglo pasado dio muerte a hachazos a su padre y a su madrastra. No bastan

para borrar esta impresión ni la estupenda actuación de Nora Kaye, siempre acertada en los papeles de carácter, ni el repudio que de la muchacha hace su propia madre en el mundo ideal de los sueños, en una bella danza de resonancias un tanto surrealistas, ni el final en el que la *pobrecita* de Lizzie hace frente a sus acusadores al pie del cadalso. Temas como este han sido tratados por el arte, pero de manera bien distinta. Nuestro Guadalupe Posada entre otros lo hizo con sus grabados, pero de sus asesinos feroces y tremendos, delineados con un penetrante sentido de crítica, a la "heroína" de *La leyenda del Río Fall*, la distancia es polar.

El ballet *Helena de Troya* de Lichine pretende ser una obra humorística pero, no obstante que en los programas impresos puede leerse: "en esta versión satírica del rapto de Helena de Troya es preferible abstenerse de comprender lo que ocurre y sentarse cómodamente para gozar del espectáculo", no puede uno dejar de pensar en el desperdicio de un tema tan rico en una creación insubstancial de tan baja calidad estética. Los personajes están tratados con una comicidad que no puede aspirar al digno rango del humorismo. Sonia Arova e Igor Youskevitch repiten los alardes técnicos de siempre en un marco balletístico distinto, pero ese marco es demasiado barato.

Cada vez que se presenta *Romeo y Julieta* en algún escenario del mundo, el coreógrafo Antony Tudor deberá bajar del pedestal que ha construido con sus obras, *Columna de fuego*, *Dim Lustre*, *El jardín de las lilas*, y ponerse a llorar. La escenografía y el vestuario, resueltos con gran sentido artístico, dan una idea perfecta del mundo renacentista; sin embargo, su función dentro del ballet deja mucho que desear: las columnas estorban y los vestidos hacen pesados los movimientos de las bailarinas. Por su parte, la música de Frederick Delius, seleccionada y arreglada especialmente por Antal Dorati, gris y sin matices, es lo más antiballetístico que pueda uno imaginarse. La coreografía está demasiado sometida al carácter teatral de la obra de Shakespeare, es lenta, de movimientos poco desarrollados y monótona.

Y tras el *pas de deux Don Quijote* de Petipa en el que Lupe Serrano lució su técnica espléndida junto a John Kriza actuando sobre todo como *danseur noble*, o tercer pie de la bailarina, el Ballet Theatre presentó el *Rodeo* de Agnes de Mille.

Por asociación de ideas, siempre que pienso en Agnes de Mille la imagino vestida como vaquera. Y creo que no es sin razón, pues ella, en su deseo de crear una danza norteamericana, ha captado en *Rodeo* —ballet musicado por Aaron Copland— los rasgos y las actitudes de las gentes del *Far West* para recrearlos con un gran sentido de la danza moderna y un conocimiento evidente de la técnica coreográfica en este ballet, rico en contrastes de fino humorismo. Joan MacCrecken interpreta de maravilla su papel de la vaquera, que, por andar entre los hombres del rancho lazando reses y domando potros, ha dejado a un lado su coquetería femenina hasta que, tocada por el amor, descubre el valor táctico que para pescar marido tienen las faldas de amplios vuelos que usan las demás muchachas. Siguiendo los lineamientos estructurales de *Fall River*, Agnes de Mille recurre a una escena onírica en la cual los vaqueros bailan una contradanza, escena que resulta innecesaria y por su estricto apego a la realidad un tanto postiza. Esta obra es un claro ejemplo de lo que puede lograrse en la danza con el aprovechamiento de las tradiciones más cercanas a la experiencia vital del coreautor.

De Balanchine el Ballet Theatre trajo a México el ballet *Tema y variaciones*. La música es el último movimiento de la *Suite número 3 en sol* de Tchaikovsky que, aunque no fue compuesta para danza, sí lo fue en un momento en que el compositor vivía la magnífica experiencia de su *Lago de los cisnes*, de ahí que el mismo Balanchine asegure que “oír las suites de Tchaikovsky es pensar inmediatamente en danzarlas”. Y el extraordinario sentido musical de este coreautor suele equivocarse. Él, como nadie, emplea la música hasta sus últimas posibilidades coreográficas, logrando una integración perfecta y armoniosa entre los movimientos y los sonidos, que lo conduce a la realización de obras de arte en las cuales los clásicos toques de malabarismo técnico y el empleo de la gama dinámica del academismo constituyen, en conjunto, una

paradoja artística desconcertante en donde se hermanan el purismo estilístico de lo clásico y una innegable modernidad en el espíritu de la danza. Y tal es el caso de *Tema y variaciones*.

La belleza y la precisión técnica de Lupe Serrano, el vigor y la agilidad de Igor Youskevitch, la sentida actuación de Nora Kaye, estarán ahora dirigidos al público centroamericano en la jira que el Ballet Theatre continúa por el continente. Su presentación en México, con obras de tantos contrastes en calidad e intensidad, en tradicionalismo y modernidad, ha demostrado que nuestro público cree en la danza y sólo necesita saber que el espectáculo es de una categoría artística elevada para llenar el teatro del palacio hundido.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 10 de julio de 1955.

Cartas sobre la danza

Rocío Sagaón

He visto tus coreografías en el programa del Ballet Contemporáneo. ¿Quieres que te diga la verdad? Yo creo que sí, pues siempre te ha gustado que en estas páginas escriba yo con la tinta de la sinceridad.

Alguna vez hice referencia aquí a las diferentes generaciones de coreógrafos mexicanos, cada una de ellas distinta, no sólo en edad, sino en preparación, en conocimientos y en experiencia. Tú perteneces a la última y eso, en cierto modo, es una ventaja, pues lo que las generaciones anteriores han obtenido puede servir a la tuya como punto de partida en el terreno de la creación artística. Sin embargo, por otra parte, te ha tocado ser de la generación mártir de la danza mexicana, quiero decir, aquélla que, viendo todas las posibilidades que nuestra danza tiene para realizarse, no puede, a pesar de sus justas aspiraciones, contribuir a su desenvolvimiento de una manera efectiva. Y ello por una sencilla razón: no sabe cómo hacerlo, puesto que no ha tenido quien la enseñe.

La técnica de la composición coreográfica, como cualquier otra técnica artística, no puede ser puramente intuitiva, ni estar fincada exclusivamente en la observación del proceso creador, más o menos defectuoso de la mayoría de las coreautoras o coreautores anteriores.

El hecho de que te hayas lanzado a la aventura prodigiosa de la creación artística, después de aquel boceto coreográfico de Poulenc de hace varios años, ¿recuerdas?, es una muestra de la inquietud que existe entre ustedes por enriquecer el panorama de la danza mexicana. Pero tú sabes bien que no basta con eso. Es necesario conocer cuáles son los elementos con que vas a construir tu edificio artístico y cómo vas a emplearlos, racionalmente, y no sólo con el sentimiento. En tus coreografías, aunque tú no lo quisieras, hay un reproche para quienes han dejado morir el movimiento de la danza moderna en México. En ellas está todo lo que has aprendido, con el tiempo, en las clases de técnica y en el propio escenario como intérprete de coreautores



Rocío Sagaón.

más maduros, todo ello ligado, inconscientemente quizás, de tal manera, que tú puedes pensar que en esa conjunción que has hecho de tus conocimientos, consiste la verdadera creación. Sin embargo, no es ésa la creación que se merecen y que esperamos de los coreógrafos de tu generación. La creación artística es siempre el producto de una búsqueda: el hallazgo de movimientos nuevos en el caso de la danza moderna, armonizados también, distintamente, a como estaba establecido antes. Y tú has caído en un explicable error: en los movimientos de técnica elemental que todos los que sabemos algo de danza conocemos, en los gestos estereotipados que hacen tambalearse al ballet académico, en la dinámica corporal *en sí*, sin un sentido expresivo que fue el eje del virtuosismo clásico.

En el ballet *El ánima sola* las expresiones de dolor son las mismas que se vienen repitiendo desde los griegos; la mímica es la que tanto nos molesta en el Ballet Russe, la técnica es la misma del salón de clase, y nada más. En *La comedia del arte* hay un alejamiento, un despego absoluto, de la música de Haydn, tan rica en contrastes y temas, con la consecuente disociación entre ella y la danza, además de la confusión en los movimientos coreográficos de los personajes y algunos detalles melodramáticos o demasiado naturalistas en sus actitudes que llegan a ser pueriles; todo eso que hemos criticado en tantos ballets presentados en el escenario del Palacio de las Bellas Artes.

Desde luego, las *Danzas polacas* son brillantes, no obstante que la falta de las botas hacía lamentar cada golpe en el suelo de los pies descalzos de los bailarines. Pero fíjate que, en realidad, es la obra menos personal de tu repertorio. Estas danzas son la prueba de que tú puedes captar lo folklórico con sentido artístico. Pero tampoco esa labor de adaptación, efectista pero poco creativa, lo que llena la vida de un artista con tu sensibilidad.

¿No estoy acaso en lo justo al culpar a los enterradores del arte nacional de estas limitaciones? A ellos y no a ti, puesto que el artista necesita de una escuela básica, con maestros capacitados para señalar los defectos y las repeticiones de los errores anteriores y fomentar el esfuerzo creativo personal al observar, objetiva-

mente, los experimentos de los alumnos, que por encontrarse encerrados en un mundo técnico, no pueden juzgar en la mayoría de los casos.

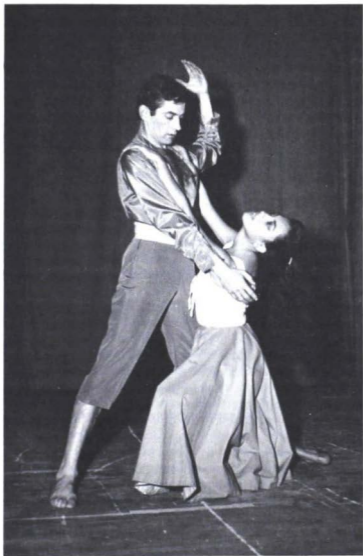
Tal es mi opinión, Rocío. Es necesario que contengas tu entusiasmo y tus ansias creativas, sin precipitarte más allá de tus posibilidades actuales, ya que aun tu gran prestigio de bailarina está de por medio. Confío en que pronto habrá de imponerse el renacimiento de la desfalleciente pero moribunda escuela de danza moderna mexicana.

Alma Rosa Martínez

Muy pocas bailarinas hay en México que al presentarse en un escenario produzcan esa sensación de seguridad, aplomo y aericidad a la vez, que tú produces en cada paso, en cada actitud, en cada movimiento corporal. Pero no es el caso referirme a tus altas cualidades de bailarina, sino a tus disposiciones coreográficas, evidentemente afirmadas después de aquel tu primer ensayo *Contraste* que nos diste a conocer hace ya dos años.

De tus coreografías, las danzas michoacanas, *Ochpaniztli* y *Sensemaya*, la primera no merece casi ningún comentario y estoy seguro que tú misma lo sabes. Hecha bajo la sombra de Amalia Hernández y muy semejante a los *Sones antiguos de Michoacán* que ésta última presentó en la Sala Chopin, perdieron la gracia que allí tenían al ser bailados por cinco buenas bailarinas que llevaban en sus manos sonoras sonajas de hojalata, y aun en su folklorismo, las tuyas resultaban más pobres.

En *Ochpaniztli*, sí se observa una mayor preocupación por lograr una expresión personal puesto que hay mayor creatividad y sentido coreográfico. Ciertos momentos despiertan emoción en cuanto que evidencian tu capacidad para hacer coreografías más ambiciosas y maduras con el tiempo y una adecuada preparación y experimentación en la técnica coreográfica. Es evidente, además, que puedes llegar a emplear la música de manera estupenda: sientes ahora su estructura, lo importante, en adelante, es que



Los gallos (1956), Raúl Flores Canelo y Farnesio de Bernal.

la conozcas analíticamente para emplearla de manera perfecta. Hay en ti notables capacidades coreográficas que pueden conducirte a ser tan buena coreógrafa como bailarina. Prueba de ello es tu *Sensemaya*, danza hecha para la difícil interpretación solista, sobre el estupendo poema de Guillén como acompañamiento rítmico, en donde, independientemente de esa creatividad en los movimientos a que hacía referencia líneas antes, hay un valioso empleo de los acentos y cambios poemáticos, si bien su falta de intensidad en los momentos climáticos, permite al poema imponerse sobre la danza.

En cuanto al *Salón México* que hiciste en colaboración con Rocío, no sé hasta qué punto intervino una y otra. Sin embargo, a juzgar por las características de sus coreografías personales, me imagino que el naturalismo en la mímica es una consecuencia de la poca experiencia coreográfica de Rocío, superable a base de una debida "escuela", y los movimientos más libres, menos apegados a los comunes y por ende más artísticos fueron ideados por ti.

En cualquier forma, el esfuerzo que han hecho al presentar su programa en el teatro Ródano, no es del todo inútil. Él impondrá, a quienes les atañe, la obligación de crear una verdadera escuela de danza en donde los valiosos impulsos creadores de los bailarines mexicanos sean encauzados a una brillante finalidad.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 1o. de enero de 1956.

Cartas sobre la danza

Guillermina Bravo

Pocos son, en realidad muy pocos, los coreógrafos mexicanos que han tomado verdaderamente en serio su papel de artistas responsables ante la historia. Tú estás entre ellos. Menos aún son aquéllos que pueden demostrar una tenacidad, una disciplina, un valor y una seguridad en su propio trabajo (aun ante fracasos, ante decepcionantes tropiezos) como has demostrado durante tantos años. El grupo que diriges junto con Josefina Lavalle, el Ballet Nacional, es el único que jamás ha dejado de trabajar, de estudiar, de bailar, día tras día, mes tras mes, año tras año, sin rompimientos ni disensiones, sin rivalidades absurdas ni sentimientos vanidosos personalistas. Indudablemente eso se debe a que ninguno de sus componentes tiene como finalidad única el brillo oropelesco de una noche de estreno en el Teatro de las Bellas Artes, ni la exaltación del nombre, ni la búsqueda del éxito por los caminos trillados y conocidos. Esto último, lo sé bien por haber seguido de muy cerca tu actividad artística, sería relativamente fácil para ti si fuera tu propósito. Somos muchos los que conocemos tus coreografías ligeras y bien hechas, esas que gustan a todos, aun a tus detractores, y que sin embargo, tú pronto olvidas, puesto que no responden a la búsqueda de algo más trascendente, que perdure en el recuerdo como verdadera obra de arte.

El resultado de ese trabajo constante y serio es que en este momento tu obra es la única que tiene una personalidad definida

y fuerte, constituyendo en verdad un eco, en la danza mexicana, al estentóreo grito de nuestro muralismo: es al fin y al cabo danza realista y, pese a muchos, buena danza.

Es bien conocida tu finalidad: crear un arte nuevo, verdaderamente moderno y mexicano, que vaya más allá de la mera enunciación de estas palabras, convertidas, en las últimas fechas, en un lema casi inútil de nuestro movimiento de danza.

¿Cuál ha sido tu público principalmente? El que tú querías, el gran público, el pueblo, los indígenas de las cuencas del Papaloapan, del Bajío y del Valle de México, los burócratas y los grandes grupos de trabajadores. ¿Cuáles tus principales escenarios? Sobre el disparate tablado del Ballet Nacional, sobre el cemento y aun la tierra inclemente para los pies descalzos de los bailarines, los patios escolares, las plazas pueblerinas, los estadios o los recintos deportivos. El caso es que el Ballet Nacional ha cumplido una labor de difusión artística incomparable y sus obras han sido presenciadas por un público tan numeroso que supera al que ha visto todas las temporadas de ballet mexicano en Bellas Artes. Es este trabajo entusiasta lo que une a ese grupo, conduciéndolo a su inevitable y lógica evolución artística.

Los ballets *Rescoldo* y *Cuauhnáhuac* han sido la culminación (bueno es que aún no te satisfagan) de esta difícil ascensión por el camino del realismo que tú misma te has abierto. Para mí es tan valiosa como el *Zapata* de Guillermo, culminación a su vez de aquel otro camino desbrozado entre todos los demás coreógrafos, si no es que aún más valiosa, puesto que se debe a un esfuerzo personal ajeno a toda influencia, a cualquier premonición (o más bien contra todas las pesimistas premoniciones) o antecedentes cercanos.

Ha sido la tuya una búsqueda ardua y difícil, pero tal vez por eso, la más apasionante. Tu arte, cercano a la realidad, es el más peligroso, por la tendencia lógica, en este tipo de creación, al naturalismo, o sea a la copia servil de las actitudes y movimientos comunes y corrientes, vulgares y no artísticos. Hace ya mucho tiempo que superaste la etapa del naturalismo y sobre todo a partir de *La nube estéril* la madurez de tu sistema coreográfico saltaba a



Guillermina Bravo.

la vista. No era la mímica de los bailarines una simple translación de los movimientos de los indios otomíes que personificaban —en tal caso hubieran sido antiestéticos “cuadros plásticos”— sino que era el producto final de un complejo proceso de sublimación en donde estaban plasmadas las características dinámicas esenciales de ese pueblo. Es claro que no hubieras podido realizar esta

sublimación sin conocer el ambiente y la manera de ser de aquellos que realmente viven el drama del Mezquital. De allí la importancia que tiene, para el artista, investigar y conocer el mundo que lo circunda; es una manera de ampliar las posibilidades creativas. Tú lo hiciste y con el adecuado empleo de la forma balletística lograste una obra desconcertante por novedosa, discutible por original, atacada por revolucionaria. Sin ser extraordinaria *La nube estéril* fue un ballet que constituyó un jalón positivo en el desarrollo de la danza mexicana.

Rescoldo fue el siguiente paso. Desgraciadamente, por causas que es mejor olvidar, no pudimos presenciar esta obra completa en Bellas Artes, no obstante ser, éste, el primer ballet moderno de larga duración que se hacía en México y el intento artístico más ambicioso realizado hasta la fecha en nuestra danza con dos coreógrafas y dos músicos mexicanos como autores. Si bien con su presentación parcial en el teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas la obra perdió mucho de su sentido al romperse la secuencia que la estructuraba, de los episodios que allí se bailaron, los que te pertenecían muestran tu dominio en el campo creativo afirmado en la experiencia humana: el trabajo en el campo y la danza de la familia de sembradores, el trabajo en la fábrica y el temor de los obreros al capataz porfiriano, el trabajo desquiciante del minero, son una obra de arte realista de primer orden. No hay un solo gesto anecdótico, un solo movimiento naturalista. Es algo distinto y nuevo, es la danza: movimientos nacidos de tu cerebro para ser realizados después por los bailarines con una intensidad que sólo puede ser el resultado de una imperiosa volición artística: es danza que se integra totalmente a los compases y a los ritmos de la música que Rafael Elizondo creó especialmente para ser bailada con ese sentido y esa intensidad. En la dinámica coreográfica, artísticamente realista, se siente la estrujante actividad del minero taladrando la roca, del campesino hundiendo sus manos en el surco o bailando sus sones, de los obreros sometidos al ritmo monótono y esclavizante de las máquinas incansables. Esta serie de danzas confirman la validez de tu hallazgo artístico que es uno de los pocos valores perdura-

bles y definitivos que se han adquirido, pero que nadie ha analizado (yo lo intento cuando menos a grandes rasgos en esta carta) en los últimos tiempos por los que ha pasado la danza mexicana.

Y es así que llegamos a *Cuauhnáhuac (Danza sin turismo)*, la última obra que hiciste en homenaje al autor de su música: Silvestre Revueltas. Para quienes supieron acercarse a ella sin la venda de los prejuicios, este ballet verdaderamente moderno, significó una evidencia: la de que, cuando menos, existe ya un camino, no el único posible desde luego, pero el más diferenciado en nuestra danza: el camino del realismo que tú misma has clarificado con tus experiencias tesoneras. Una noticia aparecida en la prensa dio el tema, punto necesario de partida: un albañil, desesperado por no encontrar trabajo, se suicidó, lanzándose desde lo alto de un andamio.

El desarrollo de todas las circunstancias vitales que rodean al personaje, con sus matices polifacéticos de ambiente y de sentimientos humanos, fueron tratados en un plan creativo notable por su planteamiento dramático. Esa tu característica capacidad para crear originales movimientos —movimientos que sólo se explican en función de danza moderna— esencialmente ligados con la realidad que tratas de representar coreográficamente, pero que no son ya la realidad misma sino su elevación a una categoría estética, aparecen momento tras momento, indisolublemente armonizados, en su coherente estructura balletística, con la de la música de nuestro gran Silvestre. La marcha al trabajo, los juegos de los obreros en los ocios, los movimientos contrapuntísticos de los trabajadores al realizar su labor, en lo cual eres maestra, denotan un cuidadoso análisis de las actitudes cotidianas de nuestro pueblo, pues, sin tal análisis, hubiera sido imposible trasladarlas, ennoblecidas por el proceso creativo, al dinamismo superior de la danza. Ya podrán tronar algunos de nuestros coreógrafos afirmando, como autojustificación, que no es necesario el conocimiento de la literatura y de las demás artes para hacer coreografías. ¿No está acaso presente César Vallejo gritando sus poemas junto al desesperado hombre sin trabajo, o

entre los obreros que se pasan unos a otros, al compañero muerto? ¿Y acaso no salió de Picasso esa mujer que plancha dulcemente, con sobrios movimientos, sobre el suelo?

Hay desde luego algunos puntos débiles, a mi juicio, en tu ballet. En primer lugar algo que es común en todas tus obras: lo obvio del mensaje. Es frecuente encontrar en tus creaciones un énfasis, demasiado acentuado en su tendencia realista, que no se corresponde de un modo equivalente con la forma coreográfica, de tal manera que el equilibrio artístico entre los consabidos factores forma e idea no siempre se produce.

En *Cuauhnáhuac* es cuestión de hacer algunas concesiones a la forma. Y no en detalle, puesto que en este aspecto es impecable, sino en su conjunto, acentuando el tono poético o dramático de los distintos momentos, no por el clímax de *la idea en sí* expresada, sino por el de los movimientos o actitudes de danza que la traducen. Otra observación es la falta de un centro escénico: definido en el episodio en que aparecen los obreros evolucionando en el fondo y la planchadora en primer término. Por otra parte las "cargadas" a la manera del ballet clásico, que hacen Guillermo Palomares, Alfonso Dardo y Enrique Martínez de Josefina Lavalle, se salen por completo del espíritu de la obra, aparte de que esa insistencia rítmica que ante la tragedia realizan los bailarines con la palma de las manos y las rodillas es oscura en su simbolismo: ¿es inquietud, desesperación, disgusto, impaciencia? Tal parece que tu secuela de interpretación artística de los movimientos reales, cuando abandonas la inspiración directa para lanzarte a la búsqueda de un símbolo más abstracto, pierde su trascendencia y comprensibilidad. Creo que este ballet, la más reciente y tal vez la más interesante de tus experiencias, a la vez que uno de tus mejores aciertos realistas, bien merece atención en estos puntos.

¿Será posible que todavía algunos de tus detractores repitan la cantinela de una supuesta demagogia en tus obras? No lo dudo. Pero tal argumento falso caerá por su propio peso, como ha caído cuando ha sido aplicado a nuestros pintores, ya que carece del más elemental apoyo. La demagogia supone engaño y un arte

realista como el tuyo, que se enfrenta a las circunstancias que el mismo público conoce, por su misma naturaleza no puede ser demagógica.

“Un gran hombre —escribía el contradictorio Gide— tiene sólo una preocupación: la de llegar a ser todo lo humano posible... hasta el punto de parecer vulgar. De allí que el que se aparta de la humanidad hacia la estrechez de su propio yo sólo consiga tornarse caprichoso, excéntrico, deficiente... Al artista le corresponde intensificar y ennoblecer el oscuro material de la realidad. El arte es selección, síntesis, purificación”. Tu labor creadora, seria y constante, en busca de un camino artístico definido, demuestra que tú, Guillermina, perteneces a esta clase de artistas.

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, enero de 1956.

Danza 1956

El jueves 22 de noviembre, en medio de un ambiente acogedor, entusiasta y cálido, que ninguna de las temporadas anteriores había tenido en las funciones de estreno y que no es sino una consecuencia de la armonía que existe entre los principales grupos de danza que constituyen el Ballet de Bellas Artes, se inauguró la temporada de danza moderna del INBA correspondiente al año de 1956. Independientemente del valor estético de los ballets que se presentan, una cosa es evidente: el dominio técnico, el maduro profesionalismo y la gran calidad interpretativa que han alcanzado, en la actualidad, los bailarines mexicanos.

Este año la música de los ballets está interpretada por la Orquesta de la Ópera, cuyo director titular es Salvador Ochoa. Digna de todo elogio es la saludable innovación de ofrecer a los directores jóvenes la oportunidad de dirigir algunas obras: Jorge Delezé, dirigiendo estupendamente *La manda* de Blas Galindo y Daniel Ibarra llevando dignamente la batuta en *El Chueco* de Bernal Jiménez, demostraron sus amplias posibilidades en el *podium*. También se dieron a conocer, en las primeras funciones, dos jóvenes músicos: Rafael Elizondo, autor del prólogo a la música de Silvestre Revueltas del ballet *Juan Calavera* y Raúl Cosío, compositor de la excelente partitura de *Los gallos*. Estos jóvenes músicos, junto con algunos otros más que aparecerán aquí nombrados en artículos subsiguientes, demuestran con sus

obras que la voz de las nuevas generaciones comienza ya a resonar en el horizonte musical, tal vez más intensamente que en el de las artes plásticas.

El ballet *Concerto* de Josefina Lavalle, con música de Antonio Vivaldi, ha sufrido una verdadera odisea en lo que a su vestuario se refiere. En cuatro ocasiones anteriores se han cambiado los diseños y ni Marcial Rodríguez, ni Lucille Donay, ni Arnold Belkin, ni Juan Soriano, con todo y ser experimentados artistas en este terreno, pudieron encontrar un vestuario adecuado al carácter de la obra; cuando más el de Soriano se prestaba al lucimiento en escenarios al aire libre. Los nuevos diseños de Raúl Flores González —ojo: Raúl Flores González, casi homónimo mío, advertencia pertinente para los gacetilleros anónimos a sueldo, que gustan de las confusiones de mala fe— no han salido mejor librados. No obstante su mexicanismo cromático, su gracia y brillantez, desvirtúan el sentido dinámico de la danza, que debiendo ser una danza abstracta, vertebrada simplemente por la música, sin ninguna determinación temporal o regional, se localiza, se mexicaniza de una manera artificial y hasta cierto punto absurda. Es en casos como éste que se hace patente la importancia que tiene, en el ballet, el vestuario. Una coreografía espléndida, como es la de *Concerto*, plena de dificultades técnicas, de *adagios* contenidos, de constantes *attitudes* y extensiones, perfecta además en algo que es bien raro encontrar logrado en las obras de los coreógrafos mexicanos: la estructura coreográfico-musical, puede resultar para el público en general desarmónica por el sólo hecho de que el vestuario no establezca la correspondencia absoluta entre todos los elementos que constituyen el ballet. Y es natural, puesto que el público percibe la obra en su conjunto y siendo predominantes en el escenario los factores visuales el vestuario es muchas veces decisivo en una danza como ésta. No obstante, quienes están familiarizados con la danza moderna no pueden dejar de apreciar los valores estructurales de una coreografía ligera, como corresponde a una obra de danza pura, pero bien hecha como es *Concerto*.

Los gallos, ballet de estreno, será indudablemente uno de los éxitos más resonantes en esta temporada. Farnesio de Bernal, el coreógrafo, que todos esperábamos entre las nuevas generaciones de la danza, se ha convertido con ésta, su primera obra en Bellas Artes, de una promesa latente en una realidad indiscutible. Rosalío Ortega y Juan Casados, disputándose en la danza a Rocío Sagaón, han puesto en su actuación no sólo precisión y fuerza, sino algo que quizás es más importante en este tipo de obras: pasión y calor, entrega absoluta al movimiento. Rocío Sagaón este año —todos los años pensamos lo mismo— baila como nunca. Cuando aparece en el escenario, al iniciarse este ballet, con cada uno de sus gestos calmados, lentos, suaves, no obstante su simplicidad, llena la atmósfera de vibraciones que parecen nuevas y desconocidas. No resulta pues raro que aparezca el primer “gallo” enardecido para bailar con ella una danza de amor, plena de ternura, que culmina en la entrega absoluta, ni que el segundo “gallo” se acerque lentamente, cautelosamente, provocando la pelea al arrojarle en contra de su rival y después de vencerlo, en saltos y giros de impecable ejecución de la lucha coreográfica de los dos “gallos”. La estructura de esta danza está hecha a base del empleo de diferentes partes compuestas, cada una, de calmados interludios desarrollados hasta un clímax, llegado el cual se inicia un nuevo desarrollo en *crescendo*. Cada una de estas partes se liga una a otra estableciendo un dinámico contraste en la coreografía.

No he escuchado suficientemente la música de Raúl Cosío como para juzgar sus valores como composición orquestal aislada, sin embargo para este ballet es perfecta. Sólo en algunas partes se percibe cierto desequilibrio entre la intensidad de la danza y la de la música, desequilibrio que es quizás producto de la forma en que esta última fue compuesta, después de hecha la coreografía. De ahí que con algunos arreglos de matiz, perfectamente factibles, pueda lograrse la rotundidad de esta obra excelente.

El *Divertimento* que hizo Martha Bracho sobre cinco sonatas de Domenico Scarlatti, es una de esas obras de danza pura que



El Chueco. Rosa Reyna y Farnesio de Bernal.

pasarán desapercibidas en la historia de la danza moderna en México. Lo elemental de sus movimientos, la simplicidad de su coreografía, la pobreza de sus variaciones de movimiento, hacen de ella uno de esos ballets que se exigirían de cualquier aspirante a coreógrafo como prueba mínima de sus posibilidades de creación. Es una obra de coreógrafo incipiente más que de coreógrafo maduro. Como ballet complementario en su programa podría afinarse reduciendo a una o dos sonatas las cinco de que consta —la primera repetida al último— pues la excesiva insistencia en movimientos de raigambre clásica, el artificioso y pobre empleo de los brazos, la incesante repetición de las actitudes incompletas y de las manos en ofrecimiento, en fin, todas sus limitaciones, producen en el espectador un inevitable sentimiento de monotonía y de insuperable eternidad. La escenografía y el vestuario de López Mancera fueron un complemento ideal de la coreografía: al fondo dos farolitos venecianos cayéndose de plumas; las bailarinas vestidas con mallas y también emplumadas. López Mancera hasta ahora ha revelado cierta debilidad escenográfica cuan-

do el carácter de la obra exige vuelos imaginativos y en cambio ha revelado su genialidad cuando parte en su creación de un ambiente realista; prueba de ellos han sido sus inolvidables aciertos en *El Chueco*, *Juana en la hoguera* y *La prueba de fuego*.

La manda, de Rosa Reyna, con tema basado en un cuento de Rulfo, música de Blas Galindo y acertada escenografía de Chávez Morado, y *El Chueco* de Guillermo Keys (con una excelente música del desaparecido Bernal Jiménez y una de las mejores escenografías de Antonio López Mancera), pertenecen a una etapa, que no obstante que ya ha sido superada en la danza mexicana, fue la más positiva y brillante: la etapa de búsqueda y hallazgos, tanto en el aspecto temático como en la coreografía. Y *La manda* y *El Chueco*, estrenadas en 1951, fueron dos hallazgos. Por eso es que son y seguirán siendo obras de repertorio. Constituyen el vivo documento de la entusiasta aventura, de los coreógrafos de la primera generación de bailarines modernos, en el campo de la creación artística afirmada en la realidad de México. Sus valores estéticos son innegables y desde luego más importantes y preeminentes que las fallas que pudieran encontrarse en sus coreografías. En *La manda*, simplemente con la danza de amor, la ágil y brillante danza de los borrachos y la secuencia en que aparecen una peregrina y una niña (Cecilia Baram, verdadera promesa de la danza mexicana) sería suficiente para considerar a este ballet como una obra de arte. Quizás el tono dramático del final se acentuaría imprimiendo a las plañideras movimientos más contenidos pues su desesperada danza hace que la intensidad expresiva del ballet disminuya en el momento culminante.

El Chueco de Keys, no obstante que ha sido juzgado como melodramático, es un ballet de gran calidad. Tiene todos los elementos para serlo: emotividad temática, riqueza de personajes, acertados movimientos escénicos, belleza en las danzas (sobre todo las danzas de los ángeles y del Chueco en el sueño), intensidad en las actitudes dramáticas en las que resalta la personalidad de Elena Noriega y del propio Guillermo Keys y una acertada (...)

El ballet de Josefina Lavalle, *Juan Calavera*, es indudablemente una de las más deliciosas obras de danza mexicana presentadas en el escenario del Palacio de las Bellas Artes. Además de su perfección coreográfica, en cada una de sus facetas late un espíritu de auténtico mexicanismo. No es un mexicanismo formal, sino esencial y profundo, entroncado con la tradición popular de Posada, de los retablos pintados, de los desaparecidos murales de las pulquerías y de los cuentos infantiles con que nuestras abuelas llenaban nuestra imaginación cuando éramos pequeños. El programa lo anuncia como ballet para niños. Sí, es para niños, igual que el *Platero* que le dio a Juan Ramón Jiménez el premio Nóbel, igual que *El principito* de Saint-Exupery, libro de cabecera de Heidegger. Y es que, ante obras como éstas, la sensibilidad, que nada sabe de los años, es lo único que cuenta. Contribuyeron a acentuar el carácter de la obra, la música extraordinaria de Silvestre Revueltas, la escenografía y el vestuario de Raúl Flores González y las deliciosas máscaras de Federico Canessi.



Juan Calavera de Josefina Lavalle.

Es aquí que, con una calidad predominante en la creación, la realización y la ejecución, se ha iniciado la temporada de danza moderna. El movimiento de danza mexicana, lejos de detenerse, sigue su trayectoria en busca de una plena realización. La reposición de los mejores ballets estrenados en años anteriores evidencia la solidez de los pasos que se han dado hasta la fecha; los estrenos marcan los nuevos alcances y anuncian un próximo acercamiento al ámbito de la trascendencia artística universal de nuestro arte coreográfico.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 2 de marzo de 1956.

El *Poema en frío* de Anna Sokolow

El pasado día 4 de julio el Departamento de Danza del INBA presentó en el Teatro del Bosque una función extraordinaria de danza moderna, en la cual Anna Sokolow (maestra norteamericana de notable historia como introductora de la danza moderna en México) dio a conocer el producto último de su labor pedagógica y coreográfica, desarrollada en un corto periodo de actividad artística en México.

El Ballet de Bellas Artes, con el cual trabajó Anna Sokolow durante dos meses, se compone de dos grupos. Uno de ellos, el principal, está formado por los bailarines profesionales de más elevada calidad técnica, aquéllos que pertenecen a las generaciones que llevan, en la danza, varios años de incesante trabajo. El otro lo constituyen los más jóvenes, quienes se han incorporado al movimiento de la danza mexicana en los últimos años y están llamados a ser (casi podríamos decir comprometidos a ser) los artistas que logren la plenitud, la madurez de este movimiento que cuenta ya con más de tres lustros de balbuceos, de vicisitudes y de experiencias varias. Estos dos grupos en los que se notan diferencias —simples diferencias lógicas— no sólo en el dominio del cuerpo, sino en espíritu de profesionalismo y en carácter interpretativo, fueron empleados por Anna Sokolow con un gran sentido de ritmo, de la dinámica y la plástica del ballet, de acuerdo con sus propias posibilidades, en dos estupendas tablas

rítmicas que pusieron de manifiesto las capacidades que como maestra tiene Anna Sokolow y el adelanto técnico de los bailarines mexicanos.

Es notable, sobre todo, la perfección del grupo profesional. Los bailarines que lo constituyen son ya maestros en su arte.



Anna Sokolow.

Dueños absolutos de su cuerpo, imprimen en cada movimiento técnico una personal interpretación, un matiz peculiar que es consecuencia de la personalidad definida que cada uno de ellos ha obtenido, a través del tiempo, sublimando las influencias de los maestros y asimilando el sentido intenso del movimiento, al bailar en los escenarios en tantas ocasiones. Hermoso grupo identificado, por encima de las discrepancias personales, gracias a los cánones supremos del arte. Grupo armónico de bailarines que no desmerecería ante los mejores conjuntos de danza moderna en el mundo y que, de mostrar la misma altura, la misma uniforme calidad que tienen en la técnica, en la creación coreográfica, sería difícilmente superable. Es indudable que, si la nueva orientación educativa que se trata de dar al grupo de los jóvenes —grupo promisor al juzgar por sus posibilidades— da sus frutos, en un futuro no muy lejano se podrá lograr esa síntesis de técnica y capacidad creadora que hasta ahora sólo se ha obtenido en una forma esporádica y relativa.

Anna Sokolow, además de presentar como maestra las tablas rítmicas de sus excelentes discípulos, estrenó en México su ballet *Poema*, con música de Scriabin e interpretado por Farnesio de Bernal, Juan Casados, Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Rosa Reyna, Rodolfo Reyes, Rocío Sagaón y John Sakmari. Sólo que aquí, al enfrentarnos a problemas de tipo estético y no ya puramente técnicos, ese impertinente geniecillo de la crítica ha comenzado a importunarme con sus llamadas de atención hacia numerosos puntos discutibles de esta obra coreográfica. Desde luego es este un ballet meditado y bien hecho en cuanto se refiere a su estructura. Pero la “forma”, no corresponde a la “idea” que trata de ser expresada. Y traigo aquí a colación esta consabida dualidad artística debido a que la misma Anna Sokolow ya hizo una referencia insistente sobre ella en una conferencia de cuya grabación fidedigna haré algunas citas de importancia. En primer lugar afirmó que “forma, en la danza, estructura en la danza, significa trabajar, a partir del tema, hacia el desarrollo del mismo; es decir, es el *cómo* resolverlo... pero el problema de la coreografía no reside sólo en entender

la estructura, la forma... Es muy importante tener un hondo, inevitable sentido de la forma pero, además, debe existir la comprensión del movimiento... Por ejemplo —afirma— todos nosotros hemos visto danzas bien construidas pero que no dicen nada. Lo que falta en ellas es lenguaje”. Estas últimas palabras de Anna Sokolow parecen expresamente dichas para ser aplicadas a su *Poema* que es, precisamente, una danza bien construida, pero que no dice nada. El lenguaje, el medio expresivo de la danza que es el cuerpo en movimiento, no está empleado adecuadamente para proyectar la idea, el tema que trata de desarrollarse coreográficamente. Con la excepción de algunos momentos, intensos, emotivos, como cuando se forma ese conjunto compacto de bailarines que se mueven arriba, abajo, sacando los brazos o las piernas lentamente, angustiosamente, de la masa amorfa en que se funden, o esos instantes fuertemente cargados de erotismo, que bailan por parejas John Sakmari y Rosa Reyna, Juan Casados y Raquel Gutiérrez, Ana Mérida y Farnesio de Bernal, identificándose las cabezas, los brazos, las piernas y los cuerpos de bailarines y bailarinas, fuera de esos momentos, decía, la danza se desenvuelve fríamente, casi gélidamente. Es un “poema” congelado por la técnica. Un ballet cerebral y subjetivo, eminentemente deshumanizado y maquinal. No puede uno comprender cómo es que la danza, arte realizado con el medio de creación más noble que existe, el hombre mismo, sea de tal manera desvirtuada de su esencial humanismo, por una mecanización consciente de las actitudes y la rigidez cortante de los movimientos corporales; por la ejecución de saltos, “carreritas” —sí, las desprestigiadas “carreritas” del ballet— y 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. Tal parece, a veces, que este ballet no es sino la aplicación fría, de los ejercicios demostrados en las tablas rítmicas de la primera parte del programa, a una composición musical.

No sé si me equivoqué al creer que la obra de Anna Sokolow no responde a lo que ella quiso expresar con la danza. Después

de ver su *Poema* se llega a la conclusión de que o tiene mucho que decir y no ha encontrado cómo... o no tiene nada que decir. Ella misma afirmó, en sus pláticas, que en danza “aún cuando se haya encontrado una solución, eso no significa que se ha dado una respuesta adecuada a aquello que se quiere decir”.

Sin duda esta obra es una demostración concreta de la danza que actualmente se practica y gusta en los círculos artísticos norteamericanos. Su presentación en el Teatro del Bosque ha sido, en cualquier forma, una experiencia valiosa para los bailarines mexicanos. Y es valiosa, porque ha puesto de relieve, por contraste clarísimo, que nuestro arte —plástico, arquitectónico, musical o coreográfico— responde a otras motivaciones radicalmente distintas, tiene otras raíces y otro camino: las raíces de una tradición que jamás ha sido formalista y el camino de una búsqueda de expresión más intensa y honda que, trascendiendo las limitadas barreras del subjetivismo, alcance la universalidad por su cálido sentido humano.

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, 15 de julio de 1956.

Danza por Mozart

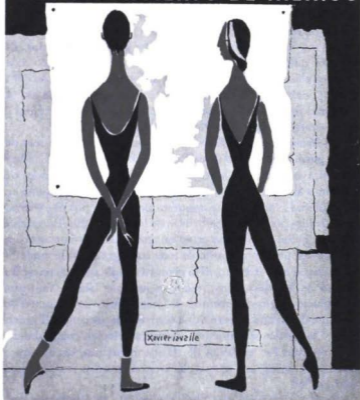
El Ballet Concierto de México y el Nuevo Teatro de Danza ofrecieron una función de danza en el Palacio de las Bellas Artes, bajo el patrocinio del INBA y en conmemoración del aniversario del nacimiento de Mozart.

El Ballet Concierto de México, grupo dirigido por Sergio Unger, que pasa por ser el máximo exponente de la técnica clásica en México, presentó *Serenata y Contradanzas*, con música, claro está, de Mozart. El primero es un ballet que “hizo las delicias” de las eternamente “distinguidas damitas de nuestra mejor sociedad” con una coreografía carente de toda inventiva, abundante en toda clase de artificios y recursos naturales del repertorio clásico internacional. La constante dedicación y la técnica cada vez más depurada de los bailarines Felipe Segura, Jorge Cano, Tell Acosta, Laura Urdapilleta, Cora Flores y Ana Cardús, bien merecen una renovación coreográfica que sitúe al ballet clásico que se practica en México en un nivel cuando menos digno frente a las expresiones más avanzadas del ballet de punta contemporáneo. Las *Contradanzas* que bailó Jorge Cano bastaron para demostrar la limpieza técnica de este excelente bailarín, por encima de la estereotipada limitación de la coreografía. Es indudable que hay algo mejor que ver un cuerpo hermoso en movimiento y es verlo en un movimiento de danza también hermoso

e intenso en su expresividad artística. Los bailarines de Unger, por falta de coreógrafo, se están quedando en lo primero.

El Nuevo Teatro de Danza, que dirige Xavier Francis y Bodil Genkel, presentó dos obras de danza moderna que hicieron evidente el sentido profesional y la seriedad artística de este grupo que ha sido tan discutido en el campo de la danza moderna en México: *Les Petits Riens* (*Las naderías*) y *Fantasia y fuga*. La primera coreografía, obra de John Fealy, es una fina sátira del ballet clásico tradicional. Tan fina es que gran parte del público, al principio, no sabía a ciencia cierta si reírse ante unos buenos bailarines modernos que satirizaban al ballet de puntas o censurar a unos malos bailarines clásicos interpretando su papel seriamente. Las risas incontenibles denunciaron pronto el carácter de la obra. John Fealy debutó con éxito como coreógrafo. En su ballet satírico están captados con agudeza esos momentos melodramáticos de la danza académica que el ballet de puntas más avanzado ha acabado por abandonar, puesto que su estereotipada mímica, su romántica temática de novelón, no corresponden ya a las necesidades expresivas del arte contemporáneo. El mismo John Fealy representa al *maître de ballet* que ordena, con delicados movimientos de las manos, el inicio de la música a la orquesta o al principio de la danza a los bailarines. Bodil Genkel es la *ballerina* virtuosa que ocasiona el apasionamiento del amante amoroso (Xavier Francis) que ante ella se deshace en *jetés*, *fouetés* y aparatosas preparaciones de insignificantes cuartos de vuelta, para acabar muriendo, aparentemente de tristeza y recibir sobre su cuerpo los gigantes alcatraces de papel de china que le llevan llorando los bailarines del *corps de ballet*. Guillermina Bravo, prodigiosa por su proyección escénica como bailarina, es la triste "abandonada" que cuenta desafortadamente los pétalos de una margarita, y al encontrar en el mensaje de la flor el "no" patético, se clava en el pecho un puñal de cartón al agitado ritmo marcado por su pie derecho y ante las expresiones de dolor de los demás personajes (ese llevarse el dorso de la mano a la frente, tan clásico que ya a nadie convence). El cuerpo de baile formado por Luis Fandiño, Carmen Valle Franco, Rodolfo Reyes, Yolanda

BALLET CONCIERTO DE MEXICO



Moreno, Ricardo González, Esperanza Gómez, Manuel Hiram, Teresa Urgell y Armando Chávarri cumple de maravilla su papel; todos cubiertos con fascinantes pelucas y el acertado vestuario de Antonio López Mancera.

La espléndida capacidad técnica de los solistas es un factor decisivo en esta difícil interpretación satírica. Solamente podría observarse en esta obra una cierta tibieza para aludir directamente a los movimientos más empleados por el ballet de puntas. Es evidente que el coreógrafo dirigió su crítica sobre todo a la temática clásica, pero la intensidad satírica, el humorismo definitivo, podría lograrse rotundamente si se empleara en la danza una gama más amplia y acentuada en matices de las actitudes y los movimientos típicos del ballet romántico.

La *Fantasia y fuga* de Xavier Francis es una excelente obra de danza pura. Los solistas, Luis Fandiño, Bodil Genkel y Guillermina Bravo, hacen un verdadero alarde de sus cualidades de bailarines al moverse en el escenario como temas principales en esa polifonía maravillosa compuesta de brazos, piernas y torso identificados por la plástica belleza de la coreografía. Es notable observar, sobre todo, cómo están estructuradas las danzas de los tres solistas, problema eterno de toda coreografía: ni la monotonía del *pas de trois* absoluto, ni la ruptura simple por la separación de uno de los ejecutantes, recursos los más fáciles, sino una combinación plena de inventiva de los movimientos diferentes de cada uno de los bailarines en una contrastada secuencia. Francis empleó la música sabiamente, en íntima relación con la danza, y el resultado fue un ballet de clásica estructura, de dinámica perfectamente lograda en sus relaciones corporales y en su dibujo coreográfico.

Es, sin embargo, una obra susceptible de perfeccionarse. Cuando Francis ordene más limpiamente el movimiento de los brazos, diferenciando con nitidez a los solistas y al conjunto; cuando los bailarines logren la realización perfecta de sus movimientos en todos los momentos del ballet (precisión que es tan importante en este tipo de danza); cuando el diseñador López Mancera cuide la correcta correspondencia de los azules y los

blancos con lo demás colores del vestuario, la *Fantasia y fuga* de Xavier Francis podrá considerarse como una de las mejores coreografías de danza pura que se hayan bailado en el escenario del Palacio de las Bellas Artes.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 7 de octubre de 1956.

Danza: *El encuentro*

En mi artículo anterior acerca de la temporada de danza moderna fue suprimida por razones de espacio la parte que considero más importante sobre el ballet *Tierra* de Elena Noriega, es decir, aquélla en la cual expongo los argumentos que justifican mi negación de sus valores como una gran obra de la danza mexicana. Insisto en publicarla aquí, puesto que el análisis de la obra de arte es lo que hace que un artículo deje de ser un mero reportaje informativo para convertirse en crítica. No basta con decir que una obra es buena o mala; hay que señalar por qué es buena o por qué es mala. De acuerdo con esto he aquí la crítica del ballet *Tierra*.

El ballet se inicia. La *Tierra* (Elena Noriega) interpreta esta parte con danzas contenidas, o movimientos lentos y expresivos que permiten, a la bailarina solista, desarrollar ampliamente su personalidad escénica, no obstante el abuso que hace de la técnica de “suelo”, es decir del arrastre corporal y de las caídas hacia atrás en segunda posición. Aparecen los indios angustiados, en actitudes melodramáticas, que pertenecen al neoacademismo de la danza mexicana al que tantas veces me he referido. Les siguen las mujeres en movimientos desarmónicos. La danza principal en esta parte —el éxodo— bailada por Armando Chávarri y Valentina Castro, desarticulada con la música, desemboca en el simplista recurso de las “carreritas” por el escenario. Un toque

final de mal gusto: la Tierra cubriendolo, bajo sus faldas, en necesaria segunda posición de danza y en *plié*, a la niña que ha muerto en medio de la desgracia. Obscuridad en el foro. En el lugar que ocupaba la niña muerta, debajo de las faldas clementes de la tierra, nacen los maíces (Alma Rosa Martínez, Adriana Medina, Rocío Sagaón) para ejecutar una danza que evidencia una de las fallas coreográficas más constantes de Elena Noriega: la falta de sincronización y de armonía en el contrapunto de los distintos movimientos de las bailarinas. Aparentemente, para el público, las tres bailarinas se equivocan, pero en realidad no se equivocan; lo que sucede es que su interrelación dinámica está desequilibrada por deficiencias en la creación coreográfica. Esta misma falla se observa en otras partes del ballet, sobre todo en los conjuntos de los hombres cuando no se mueven a un solo ritmo. Otra constante debilidad de Elena Noriega —no sólo en ésta sino en casi todas sus obras— son los artificiosos movimientos de brazos y manos que pretenden sugerir actitudes de la vida real; movimientos cortados en su desarrollo, repetidos en sus limitaciones. Tal es el caso de aquellos que realizan los maíces o las mujeres en la “siembra” y en “la cosecha”.

La única parte brillante del ballet es “la apasionada”, debido a que la coreógrafa empleó en ella ritmos folklóricos recreados acertadamente y a que hay en ella una clara definición en el dibujo coreográfico; si bien parte de su fuerza climática se debe a la ayuda de elementos, en cierto modo, extraballetísticos, como son los cascabeles atados a los tobillos de los bailarines.

Las innovaciones coreográficas, en la última parte del ballet, no hacen sino prolongarlo inútilmente insistiendo en los mismos defectos del principio y aún acentuándolos. La intervención de la niña Cecilia Baram parece ser sólo un pretexto para el lucimiento de su capacidad de bailarina precoz; los hombres desvirtúan la energía de su participación ocupando el frente del escenario tomados puerilmente de las manos y la misma Elena Noriega, en vez de utilizar su gran personalidad de bailarina de carácter en danzas contenidas y enfáticas, se lanza a ejecutar giros y saltos adecuados más bien al lucimiento de una bailarina

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Ballet de Bellas Artes

TEMPORADA DE DANZA MODERNA

diciembre 6 y 9 21 No.

PALACIO DE BELLAS ARTES

de un virtuosismo técnico excepcional. ¡Cómo contrastan estos momentos de sus danzas aéreas con su lenta, intensa y conmovedora retirada final!

Si me he explayado en el análisis crítico de *Tierra* —y aún no lo suficiente— ello se debe a que considero importante establecer el predominio de los defectos de su coreografía —defectos difíciles de corregir puesto que son de base— sobre sus cualidades. Y lo considero importante porque Elena Noriega tiene la inquietud y la capacidad necesaria para encauzar su fuerza creadora hacia nuevas obras; tomando a *Tierra* más bien como una experiencia superada que como culminación de su actividad coreográfica.

El encuentro, de John Sakmari, con música de Samuel Barber y una simple y eficaz escenografía de David Antón inspirada en la pintura de Mondrian, es en verdad un encuentro afortunado de este joven coreógrafo con el público de danza. En gran parte el acierto artístico de este ballet se debió a que Sakmari tuvo el tino de iniciarse en la creación coreográfica con una obra en la que sólo participan dos personajes: él mismo y Rocío Sagaón, ambos excelentes bailarines. Los cambios hechos en la primera versión de *El encuentro* —versión que no trascendió al público— aparentemente intrascendentales y simples, fueron decisivos para lograr la redondez artística que presenta actualmente. Es ésta, una danza bordada sobre el eterno tema del amor, con un sentido moderno del movimiento y con un erotismo, intenso y fino, en el que se nota la captación de los aspectos positivos de la línea estilística de la maestra norteamericana Anna Sokolow. Rocío Sagaón al verse en el espejo se encuentra con la imagen de su amado y se ha convertido en la efigie de la muerte: “La muerte es el segundo rostro del amor”. Este tema, resonancia de las divagaciones poéticas de Cocteau, fue desarrollado por Sakmari de manera estupenda, aprovechando hasta lo último la extraordinaria calidad de bailarina de Rocío Sagaón. El público de Bellas Artes presenció un ballet bien hecho, lleno de sutiles matices, en el que John Sakmari interviene decidida y enérgicamente de acuerdo con la fuerza expresiva de la danza de Rocío, quien, rompiendo en su inicio con ciertos movimientos

que pudieron caer en lo académico, imprime a sus brazos y a su cuerpo un dinamismo cargado de vibraciones eróticas; en esta danza los clímax y los interludios, las *cargadas* y los cortos momentos de *suelo*, se identifican con las sugerencias de la música.

No han faltado opiniones de aquéllos que quieren encontrar defectos en donde no los hay, que denuncian en esta versión algunos acentos pornográficos. Independientemente de que lo pornográfico —si así quieren llamarle a lo erótico en el arte— tiene ejemplos espléndidos en la historia (recuérdense los frescos de Tarquinia o de Pompeya, las comedias griegas, los museos “secretos” de escultura y pintura de Italia heredados del Renacimiento, las ilustraciones de Julio Romano para los *Sonetos lujuriosos* de Aretino, algunos buriles de Picasso, por no citar sino unos cuantos ejemplos) la obra de Sakmari ha trascendido, gracias a su calidad coreográfica y a su sentido poético, la barrera del mal gusto, que es lo único imperdonable en el arte, lográndose como una bella, intensa y bien estructurada danza.

La balada del venado y la luna, de Ana Mérida, está entroncada por su tema con la más rancia tradición del ballet clásico —*La muerte del cisne*, *La siesta de un fauno*, *La canción del ruiseñor*, *El gallo de oro*— si bien, por su tratamiento coreográfico puede considerarse como una buena obra de danza moderna. Desde luego su calidad artística formal necesita de intérpretes de primer orden, como son Guillermo Arriaga y la propia Ana Mérida, para lograrse plenamente en el escenario. Arriaga supera la limitación que pudiera tener su papel de venado gracias a la perfecta ejecución de su parte coreográfica, afinada a través de varios años de bailarín. Ana Mérida interpreta la luna con movimientos fluidos, etéreos, que revelan su personalidad inconfundible. No puede decirse lo mismo de Miguel Araiza (el cazador), quien con su blanda e inconsistente participación rompe la homogeneidad de la danza. Es así que un tema fútil, que a nadie interesa ni conmueve, sirvió de simple pretexto para la realización de una bella música de Carlos Jiménez Mabarak y el lucimiento virtuoso de dos excelentes bailarines mexicanos.



El encuentro (1956) de John Sakmari.

La nueva escenografía que hizo Leonora Carrington para *La balada del venado y la luna* en sustitución de la anterior de Tamayo, si se juzga desde un punto de vista puramente plástico es de una gran belleza, no obstante la luna que en su llamativo plumaje blanco rompe la armonía cromática del conjunto, distrayendo además la atención del público. Sin embargo, escenográficamente deja mucho qué desear; es demasiado pictórica, demasiado Leonora Carrington. Una escenografía es buena cuando su valor

artístico está de tal manera integrado a la coreografía que no sobresale perceptiblemente. Sucede como en el caso del fondo musical de las películas cuando se exclama ¡qué excelente música! quiere decir que, independientemente de su valor intrínseco como tal, no cumple con su función cinematográfica. Realmente los modestos diseños de Tamayo, no obstante sus limitaciones, cumplían mejor —escenográficamente y no pictóricamente, repito— con su cometido teatral.

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, 23 de diciembre de 1956.

Cinco muertos en el foro

El último programa de la temporada de Danza Moderna del INBA estuvo formado por cinco ballets: cuatro estrenos (*Leyenda*, *La balada de los Quetzales*, *Cuauhtémoc* y *Gorgonio Esparza*) y una reposición (*El sueño y la presencia*). Lo curioso es que en los cinco, el principal protagonista muere al final. El abuso que se hace en el ballet mexicano de la muerte del personaje más importante como el más fácil recurso de solución temática es ya excesivo, al igual que el empleo de angelitos y diablos como sujetos importantes en los repartos, de tal manera que los muertos en la escena sólo en muy contadas ocasiones llegan a tener un sentido dramático y los personajes celestiales o infernales necesitan de un tratamiento magistral para no caer en muy usadas situaciones, carentes de toda gracia.

El ballet *Leyenda*, de Evelia Beristáin, con una difícil música de Heitor Villalobos que la orquesta interpretó como pudo y con una agradable escenografía en la que Carlos Mérida, abandonando su geometrismo pictórico, realizó una abarrocada composición floral, ocupa un renglón más en la lista de fracasos de la temporada. Bien podía la orquesta haber interpretado una música menos difícil de ejecución, un vals vienés o una marcha militar, que eso en nada hubiera afectado a la coreografía carente de estructura, elemental y simplista en los movimientos, melodramática en su desarrollo. La danza y la música pertenecen a órbitas

diferentes, se mueven en planos distintos, lo que constituye uno de los más graves pecados —pecado de desintegración—, un auténtico crimen de esa coreografía.

El sueño y la presencia de Guillermo Arriaga, como *El Chueco de Keys* y *La manda* de Rosa Reyna presentados en programas anteriores, fue creado en esa etapa feliz de la danza mexicana en la cual coreógrafos jóvenes despertaron en el público, con sus obras ágiles, intensas y plenas de un nacionalismo bien entendido y auténtico, la esperanza en un futuro espléndido de esta manifestación artística, esperanza que actualmente estaría moribunda si no fuera por el aliento vitalizador que se siente en el impulso de las nuevas generaciones y en los más sólidos coreoautores de la vieja guardia.

A pesar de los años transcurridos desde su estreno, *El sueño y la presencia*, no obstante sus fallas accidentales de interpretación, continúa siendo una obra deliciosa y llena de contrastes, lo cual es una prueba de su calidad artística. Arriaga muestra en su coreografía una fresca imaginación —fue hecha en 1951— en todas las danzas: el *pas de deux* de la Muerte y la Vendedora de calaveras de dulce, conservando una forma esencial en el ballet, pertenece por completo al ámbito de la modernidad por la novedad de sus movimientos; las figuras secundarias, inspiradas en los juguetes del día de muertos, lejos de caer en un inconsistente naturalismo, muestran una acertada recreación sugerente de actitudes; el contraste entre los diferentes planos de bailarinas y la identificación de intensidades entre las distintas danzas y la música —una de las mejores partituras de Blas Galindo por sus variaciones y su riqueza melódica son factores decisivos en la rotundidad de la coreografía. Líneas antes hablaba de las fallas accidentales de la interpretación. Desde luego esto no atañe a Guillermo Arriaga ni a Evelia Beristáin, quienes están bailando mejor que nunca, sino a los conjuntos faltos de precisión, consecuencia del eterno descuido de los coreógrafos sobre este aspecto. En este ballet un nuevo bailarín, Tulio de la Rosa, destacó notablemente por su limpieza de ejecución; sólo necesita un poco más de tiempo en la danza moderna para olvidar el débil braceo clásico.

Ana Mérida estrenó en este programa una nueva balada (y con esta son tres: *La balada del pájaro y las doncellas*, *La balada del venado y la luna* y ésta, *La balada de los quetzales*), insistiendo en su afición por temas animalísticos de raigambre clásica; y es de esperarse que sigan aun más, pues el material zoológico es infinito para continuar viendo a los bailarines correr que te corre y vuela que te vuela por el escenario. Independientemente de esto, Ana Mérida demuestra su característico buen gusto coreográfico en danzas de gran belleza como la brillante danza inicial de Arriaga —siempre es un placer ver bailar tan impecablemente—, la danza de las mujeres en cuyo dibujo Evelia Beristáin está acertadamente destacada como personaje principal y algunos momentos de las danzas de los Quetzales.

La estructura básica del ballet, vertebrada por una excelente música de Carlos Jiménez Mabarak —el compositor con mayor capacidad y experiencia en el campo de la danza— no deja de tener cierta semejanza con *La balada del venado y la luna*, si bien se observa esa constante fluidez y novedad en la creación de movimientos que tiene Ana Mérida. Es por esto último que creo sinceramente que esta coreógrafa no necesita recurrir a temas de esa naturaleza en la factura de sus obras. Los pavorosos dramones de los cuadrúpedos y de las aves no hacen otra cosa que desvirtuar, con su superficialidad, la belleza de movimientos en sus coreografías. De una balada a una obra de danza pura, en la cual lo único que cuenta es el valor estético y la perfección de la forma, es preferible esta última, puesto que en ella la coreógrafa puede desarrollar, sin limitaciones temáticas extemporáneas, su creatividad como artista moderna de valía. *Al aire libre* es un ejemplo difícil de olvidar.

No pretendo juzgar aquí hasta qué punto tiene un coreógrafo el derecho de modificar arbitrariamente la música de un compositor desaparecido en beneficio de su propia creación. Sin embargo, no me parecen justas las alteraciones que Guillermo Arriaga hizo en *Cuauhnáhuac*, música de Silvestre Revueltas, para elaborar su ballet *Cuauhtémoc*. Siguiendo este criterio, cualquier orquesta podría interpretar impunemente una sinfonía, una can-



El encuentro. John Sakmari y Rocío Sagaón.

tata o un concierto, a la inversa de como están escritas las partituras o modificando el orden de los movimientos y las partes que la componen. En casos como éste, en los que se necesita una música con determinada estructura para un nuevo ballet, lo más indicado es encomendar a un compositor la partitura que se requiere. Dejo a los músicos y a la inteligencia del propio Gui-

llo Arriaga el juzgar sobre el asunto. Lo que interesa aquí es el comentario sobre el ballet considerándolo como manifestación de danza moderna, la más reciente en la trayectoria artística de Arriaga.

No me explico por qué Guillermo, gran bailarín, talentoso coreógrafo, se ha dejado dominar por la sombra grandiosa de su ballet *Zapata*. *Zapata* está en su pedestal, allí ha quedado intocable y a otra cosa. ¿Por qué seguir el mismo sistema de síntesis conceptual y de exaltación de un personaje heroico corriendo el peligro inminente de no superar su obra anterior y aun de ni siquiera igualarla? ¿Por qué no olvidar un antecedente tan aplastante, para lanzarse a una creación absolutamente distinta, ajena a toda inevitable fijación? Nada. A Guillermo le gustó Cuauhtémoc... y adelante con la danza. Como consecuencia este ballet no es ni la sombra de su antecesor. Esto no quiere decir que *Cuauhtémoc* sea del todo deleznable. Es un ballet digno y punto. Hay en él, desde luego, búsquedas interesantes, como el empleo de un coro, constituido por tres mujeres, que "juega simbólicamente al través de la tragedia del héroe". Pero las evoluciones y los movimientos del trío de bailarinas (Ana Mérida, Evelia Beristáin y Emily Gamboa), fuera de algunos momentos excepcionales como la danza inicial o algunas composiciones estéticas bien equilibradas, por su constante uniformidad y predominancia, imprimen a la obra una densidad y monotonía insuperables. En cuanto a Guillermo Arriaga, que interpreta a Cuauhtémoc, sus secuencias son pobres para el carácter del personaje y en los momentos más expresivos sus movimientos se ven forzados en su intensidad, recordando en alguna parte el antecedente inevitable de *Zapata*. Si se quisiera definir en una sola frase la tónica de la coreografía de *Cuauhtémoc* podría decirse que, en su gráfica utópica del ballet, faltan altibajos, cimas acentuadas y cimas pronunciadas, es decir faltan contrastes. Es una obra demasiado plana en la que se han desaprovechado los matices climáticos de la música.

La escenografía de Federico Canessi es estupenda, a base de planos y de volúmenes que revelan un gran gusto escultórico por

el claroscuro; no así el vestuario: las indiferenciadas mallas de las bailarinas del coro y su tocado hacen pensar más bien en el Imperio de los Sasánidas que en el de los Aztecas y el *máxtlatl* incompleto de Arriaga está tan estilizado que apenas si recuerda el vestuario prehispánico.

Sobre el último ballet del programa, obra de Rosa Reyna, *Gorgonio Esparza* —también último chocarrero de la temporada de danza moderna— es mejor no decir nada hasta que no se presente, en alguna ocasión futura, con un argumento definido, una música más adecuada, una escenografía y un vestuario homogéneos y una coreografía bien hecha.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956.

El Nuevo Teatro de la Danza

Es frecuente escuchar, entre los aficionados a la danza moderna, opiniones por demás ligeras e infundadas en contra de la existencia de varios grupos de danza en México. Sin embargo, al hacer estos juicios, se olvidan en primer lugar que la danza moderna ha roto con los estereotipos tradicionales con el objeto de ampliar su lenguaje artístico, y en segundo lugar que, en la danza, el medio de creación es muy distinto al de las demás artes. El coreógrafo, a diferencia del pintor y del músico, trabaja con elementos humanos que sienten y piensan y que, por ende, no pueden prestarse para servir de medio expresivo sino a un pensamiento creador con el que estén identificados plenamente. De ahí que para los bailarines la única manera de trabajar en armonía sea en forma de grupos, unidos en sentimiento, pensamiento y tendencia estética.

Actualmente existen en México dos principales tendencias artísticas en la danza mexicana. Por una parte, la representada por el Ballet del INBA, que en estos días realiza una meritoria labor de difusión de la danza mexicana en Europa independientemente de su denominación oficial bajo el rubro de Ballet Nacional Contemporáneo de México y el cual, de hecho, está unificado por una conciencia nacional arraigada, sentimental, emotiva y culturalmente a la tradición y a la realidad de México. Se puede decir, en términos generales, que el Ballet

Nacional Contemporáneo dirigido por Guillermina Bravo y Elena Noriega, constituye "la escuela mexicana" en la danza. Por otra parte, existe el Nuevo Teatro de la Danza dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, cuya tendencia artística se caracteriza por un "internacionalismo" que coincide en algunos aspectos humanistas con la "escuela mexicana".

Estas dos tendencias, conviviendo en la misma atmósfera y el mismo medio, necesariamente se encuentran en esquinas definitivas de identificación, enriqueciéndose mutuamente y animando la dinámica de la creación artística de nuestra danza. La "escuela mexicana", al afirmar la trascendencia de su lenguaje asimilando elementos expresivos de validez universal, ha podido superar el anecdotismo por medio de movimientos coreográficos plenos de sugerencias y logrando obras tan estupendas como *El demagogo* de Guillermina Bravo. La "escuela internacional", comprendiendo los valores plásticos y temáticos que la tradición y la realidad actual de México pueden aportar al panorama del arte mundial, los ha empleado en algunas ocasiones con acierto, como en el caso de *El rostro del hambre* de John Fealy. En esta forma, el trabajo artístico por grupos en la danza moderna de México afirma día a día su madurez y asegura su salvación de un "nacionalismo" cerrado, como el que ha ahogado a nuestra pintura o de un "internacionalismo" amorfo, como el que ha invalidado, por tantos años, a nuestra arquitectura.

Pero esta diferencia de "escuelas", tiene otras facetas. La "escuela mexicana" se caracteriza por el sentido de interpretación personal que los bailarines imprimen a su actuación coreográfica. Desde los solistas hasta los últimos participantes de un ballet, todos y cada uno, al bailar la coreografía, ponen, aun sin querer, un sello interpretativo en sus movimientos y, como consecuencia, la obra aparece animada de una vitalidad latente y constante a través de su desarrollo. Es así que los ballets de la "escuela mexicana", buenos, regulares o malos que sean y por más que los bailarines se encuentren en distintos estados de preparación técnica, tienen cierta calidez, cierta vibración, gracias a este contraste casi imperceptible de matices, que inevita-

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Ballet de Bellas Artes

TEMPORADA DE DANZA MODERNA

noviembre 22 y 25 21 Hs. Palacio de Bellas Artes

blemente establecen un directo acercamiento emotivo con el público.

La "escuela" de Xavier Francis, por su parte, es técnicamente impecable. En los ballets más significativos los bailarines muestran una homogeneidad perfecta y una limpieza absoluta en la ejecución de sus movimientos. El trabajo coreográfico, más que en una integración de interpretaciones personales, reside en la actuación escénica en conjunto. Incluso en las obras en que aparecen bailarines solistas, éstos pasan casi desapercibidos puesto que, lo importante, para la rotundidad del ballet, es precisamente su exacta participación en la estructura dinámica. Cuando el Nuevo Teatro de Danza aparece en escena, bailando sus creaciones más importantes, no existen nombres ni rostros. Existe sólo el Nuevo Teatro de Danza. Esto puede considerarse como un alarde de valores formales, pero es, también, un peligroso alarde, puesto que en muchas ocasiones produce una lejanía entre los bailarines y el público. Cuando menos, el público de México.

Para explicar las profundas diferencias entre el concepto inicial de creación que impulsa a una y otra "escuela" (el concepto emotivo y sensual —entendiendo por sensual, como deber ser, lo que afecta a los sentidos— en el caso de la "escuela mexicana" y el concepto racional e intelectualizado de la norteamericana) sería preciso esgrimir argumentos fundamentados en razones culturales y estéticas que el carácter de este artículo y el limitado espacio periodístico me impiden abordar. Sin embargo, baste con apuntar que no deja de ser significativo el hecho de que Bernard Berenson observe, en Europa, un contraste notable entre la actitud de los artistas de cultura nórdica y los artistas de cultura mediterránea. Diferencia que, por otra parte, al acentuarse en nuestro tiempo, mantiene un ambiente de interés palpitante en el campo del arte contemporáneo. En cada caso, las expresiones artísticas tienen cualidades propias y valores estéticos que, por más que se muevan en órbitas de altura paralela, nunca son idénticos: un Mondrian frente a un Picasso, un Jean Arp frente a un Rodin, un Schoenberg frente a un Bartok, una

Martha Graham frente a un José Limón. En el caso de la danza moderna en México podría hablarse de los artistas más respetables en una y otra actitud: Xavier Francis y Guillermina Bravo.

No es difícil pensar que, en un mundo de posiciones polarizadas como es el actual, la obra de arte será más universal en cuanto el artista creador logre conciliar su propia actitud con el concepto y la forma contrarias, gracias a su talento. La dialéctica, lejos de ser un monopolio del pensamiento marxista es patrimonio de la inteligencia universal.

En el primer programa de su temporada el Nuevo Teatro de Danza presentó cuatro obras: una reposición, *Fantasia y fuga*, y tres estrenos, *Caricaturas*, *Procesiones y Delgadina*.

Fantasia y fuga fue estrenada en el homenaje que el INBA rindió a Mozart en octubre de 1956 y es una obra excelente de danza pura. En ella la tendencia formal del Nuevo Teatro de Danza ha encontrado un cauce adecuado puesto que no trata de proyectar al público ninguna alusión temática, ninguna sugerencia sentimental. Su estructura, bordada sobre la música de Mozart, está lograda a base de expansiones y concreciones del cuerpo de baile y de los tres solistas, elementos que en el dibujo de sus trayectorias múltiples y con la consonancia de sus actitudes y movimientos hacen pensar en un engranaje humano magistralmente armonizado para su presentación en la escena. Desgraciadamente la pobreza del vestuario y el carácter más bien mecánico que interpretativo de la coreografía son factores que contribuyeron para producir una atmósfera de frialdad en torno de la danza.

Las caricaturas de Bodil Genkel no son, propiamente, una obra de danza, sino de pantomima y desde luego, a través de sus ocasionales aciertos, se hace evidente que un mimo no puede prescindir ya de la libertad de movimientos que la práctica de la danza moderna concede a un bailarín. Juzgándolas estrictamente desde el punto de vista de la pantomima *Las caricaturas* abunda en recursos poco creativos que hacen descender constantemente la tónica de la obra; entre otros el abuso de sonidos orales y de situaciones cómicas de poca altura que la hacen apenas soportable cuando se asiste a una segunda representación. La fina sátira

del primero de los cuadros, *Balance*, lo salva de las grises características de todos los demás.

Las procesiones, de Xavier Francis, es un ballet dividido en tres partes. La primera trata de una procesión religiosa; la segunda de una manifestación obrera y la tercera de un doble desfile, militar y conmemorativo, bailando respectivamente, por hombres uniformados y por mujeres que portan banderas de colores. En las tres danzas se percibe una crítica a las manifestaciones de grandes masas, en lo que éstas tienen de amorfo e intrascendente. Crítica inteligiblemente planeada en la que el carácter balletístico está siempre acorde con el tema de que se trata. Aun los objetos complementarios de la danza son empleados por los bailarines "activamente": los rebozos, los lienzos, los esbeltos palos que simbolizan astas de estandartes y las banderas, sirven como elementos de énfasis en la coreografía. En la procesión religiosa es sorprendente cómo Francis llega a través de un aumento creciente en el dramatismo de las actitudes a la sátira más sutil y fina. La manifestación obrera, encabezada por dos líderes que llevan lienzos blancos, que enrolla y desenrolla, entre las manos, pone en evidencia la inutilidad de tantos cónclaves proletarios que, en realidad, conducen a la nada, por medio de un hábil contrapunto de cuerpos en constante alejamiento y acercamiento a los centros escénicos. La tercera danza es un juego de fuerzas en encuentro constante. Los soldados, orgullosos de su anodina participación en esa exhibición de color y botones (no de personalidad, por más que cada uno de ellos así lo crea) que son los desfiles militares, son interrumpidos en su marcha triunfal por una fila de mujeres que, con sus movimientos, sintetizan la ridiculez de las "bastoneras" norteamericanas. Todo esto se realiza en un ritmo rápido y brillante, acentuado por la adecuada música de Guillermo Noriega.

En esta obra Xavier Francis aprovechó en forma espléndida el carácter impersonal de su grupo y las grandes posibilidades de su homogeneidad técnica logrando, en consecuencia, un ballet de calidad.

Bodil Genkel creó su ballet *Delgadina* sobre un corrido, versión mexicana del romance español, que narra la historia de un rey que teniendo tres hijas concibió por la menor de ellas un amor incestuoso y ante su rechazo inevitable la encerró en un cuarto oscuro en donde la niña murió, de hambre y de sed, antes que ceder a los deseos de su padre. Desde luego, el tratamiento de un tema tan abrupto constituye un serio problema para cualquier coreógrafo. Bodil Genkel tenía, al iniciar al ballet, dos posibilidades ante sí: una, darle un tratamiento ingenuo hasta cierto punto, regionalista e incluso populachero, a la mexicana, salvando así prejuicios que pudiera tener gran parte del público hacia el tema; otro, enfrentarse al asunto con criterio dramático, siguiendo la antigua voz de los griegos o la de Shakespeare. Y optó por lo segundo.

Bodil Genkel —si juzgamos la obra desde un punto de vista artístico que es el único que a nosotros nos importa— logró un ballet de gran calidad. Saliéndose de los lineamientos acostumbrados por el Nuevo Teatro de Danza, eligió para los papeles principales a John Fealy —que a su capacidad de bailarín une personales disposiciones de actor— y a Ruth Noriega, dándose a Yolanda Moreno, Beatriz Garfias y Carmen Valle Franco los papeles de hermanas de Delgadina. Arnold Belkin realizó la escenografía, el interior de una gran casona de profundo sabor provinciano; excelente, funcional y de gran belleza. Y Guillermo Noriega, el más experimentado y maduro de nuestros músicos jóvenes, escribió la partitura que es una de las más bellas y bien construidas entre todas las que se han creado para la danza moderna en México.

La coreografía, organizada en dos ciclos perfectamente definidos, demuestran hasta dónde puede conducir a los coreógrafos la conciliación de las tendencias artísticas que dominan nuestra danza. Los personajes no solamente bailan en forma espléndida, sino que, además, viven su papel. El público ama a Delgadina y sufre su tragedia; odia al padre y siente la infantil alegría de las niñas cuando juegan con su pelota dorada. La técnica de composición que predomina entre los coreógrafos del Nuevo Teatro

de Danza, a base de un juego alternativo de concentración y expansión, pasa aquí del conjunto a los individuos y es notable cómo John Fealy logra tanta intensidad en sus movimientos contenidos y cómo Ruth Noriega puede proyectar, desde el interior de su cuerpo de gran bailarina y a través de sus brazos y sus dedos tal emotividad.

Delgadina (a pesar de las críticas éticas y no éticas que se le han pretendido hacer) por el equilibrio que guarda entre perfección formal y expresividad, entre apasionamiento e intelectualización, entre ejecución e interpretación, constituye una obra ejemplar para el Nuevo Teatro de Danza y en verdad una de las mejores coreografías de la temporada.

Suplemento "México en la Cultura". *Novedades*, México, 24 de noviembre de 1957.

El advenimiento de la luz

El segundo programa del Nuevo Teatro de Danza estuvo formado por dos obras de John Fealy: *Las naderías* y *El rostro del hambre*; dos de Xavier Francis: *El advenimiento de la luz* y *El muñeco y los hombrecillos*.

Las naderías fue estrenado en el Homenaje que el INBA rindió a Mozart en octubre de 1956. El coreógrafo hace, en esta obra, una fina sátira del ballet romántico, tradicional y estereotipado, que ha logrado sobrevivir hasta la actualidad para delicia de todas las familias que desean ver bailar a sus hijas de "tutú" y "puntas" desde antes que éstas puedan andar. Sátira al ballet romántico, entiéndase bien, que en nuestro tiempo resulta extemporáneo como expresión estética, y no al "ballet moderno" que, conservando del primero las zapatillas, está plenamente identificado con la tendencia expresiva de la *danza moderna* que se baila con los pies descalzos y por ende tiene un indiscutible lugar en el arte del siglo XX. *Las naderías* es una crítica a los temas melodramáticos, a las actitudes sofisticadas, al virtuosismo personalista. Y John Fealy logra su objetivo, por más que su coreografía pudiera ser más incisiva en su ironía si en ella se empleara una gama más amplia y rica de movimientos clásicos. La excelente calidad técnica del Nuevo Teatro de Danza justifica un alarde satírico como éste.

El advenimiento de la luz, de Xavier Francis, es una de las obras más serias y características en el repertorio de este grupo de danza moderna; significa, además, una culminación en su tendencia formal e intelectualizada. Es la historia del Hombre y la Mujer —Adán y Eva— construyendo su mundo con el entusiasmo, el trabajo y la inteligencia como medios. En ocasión de su estreno en 1954, en estas mismas columnas negué drásticamente incluso los valores formales de la coreografía ante la predominancia de éstos sobre el concepto humanista que sustenta a la obra. Ahora, con la perspectiva que da el transcurso del tiempo no puedo escribir de una manera tan radical; necesito, primero, valorar la perfección de la estructura del ballet, la maestra armonización de la dinámica coreográfica con la música —especialmente creada por Guillermo Noriega— y la impecable ejecución de los intérpretes —Xavier Francis y Bodil Genkel— con el objeto de descubrir por qué, *El advenimiento de la luz*, permanece siempre sometido a una frialdad inevitable. Y es que la interpretación coreográfica de un tema tan pleno de sugerencias vitales es demasiado racional. El ballet es la historia del Hombre y la Mujer —escribí líneas antes— construyendo un mundo con su entusiasmo, su fuerza y su trabajo y su inteligencia. Pero falta proyectar con la danza —la danza que precisamente tiene el cuerpo del Hombre y la Mujer como medios ideales de expresión— otro elemento, tan fundamental como los anteriores, con el cual la humanidad ha construido también su mundo: la pasión, la pasión en todos los órdenes de la vida, en el amor, en la lucha, en la creación, en el trabajo. El cuerpo de los dos bailarines danzando sobre el escenario, inermes y semidesnudos como Adán y Eva, sería suficiente para levantar de emoción al público de sus asientos si estuvieran animados de una adecuada dosis de pasión, interpretable por sus movimientos, que los hiciera no sólo bailar, como lo hacen, maravillosamente, sino “vivir” al ballet. Adán y Eva representan a todos los hombres y mujeres del público que, como sucede en las pantallas cinematográficas, viven un momento ideal en el foro. Pero este proceso de transmutación emocional entre el público y los bailarines no se produce en *El advenimiento de la luz* debido a la excesiva intelectualización de un

tema que no es, precisamente en la danza, para ser intelectualizado. Es sólo cuestión de establecer, en el tratamiento coreográfico, un adecuado equilibrio entre intelecto y pasión, entre forma y proyección emocional. Y eso en todos los ballets, según el tema. Del hábil empleo de tales elementos de creación dependen los valores que sirven de sustento a ballets como *Los contrastes*, del mismo Xavier Francis; *Los gallos*, de Farnesio de Bernal; *El encuentro*, de John Sakmari; *El rostro del hambre*, de John Fealy; *Zapata*, de Guillermo Arriaga y tantas obras indiscutibles de nuestra danza moderna. Hay sin embargo muchas otras obras que no se lograron precisamente por la predominancia, en ocasiones casi absoluta, de la emotividad sobre la intelectualización o bien de la intelectualización sobre la emotividad, en la coreografía. En el primer caso podrían citarse ballets como *Tierra* de Elena Noriega; *Psiqué* de Ana Mérida; *Uirapurú* de Raquel Gutiérrez y la mayor parte de las obras de Magda Montoya. En la segunda de estas dos vertientes extremas podría incluirse, en primer lugar, por su perfección estructural, *El advenimiento de la luz*.

El muñeco y los hombrecillos, obra pantomímica que fue estrenada hace cinco años en el Teatro de los Insurgentes, continúa siendo, en esencia, una obra excelente en su género, sin embargo, en esta última presentación en Bellas Artes se hizo evidente hasta qué punto la interpretación personal de los bailarines es definitiva, en la mayoría de los casos, para comunicarle vida a una coreografía. En ocasión de su segunda presentación al público, en la temporada de danza moderna de 1954 escribí, aquí mismo, algunas líneas que creo definen claramente su carácter. “*El muñeco y los hombrecillos*” —dije en esa oportunidad— “se identifica intuitivamente con Kafka en su visión del mundo, ya que, entre la aparente confusión de imágenes, la intempestiva aparición y desaparición de personajes *simbólicamente comprensibles* (la literata, los intelectuales, los militaritos, el cabecilla, el ídolo y sus idólatras las damas grises) que se suceden ante los asombrados ojos de un muñeco, puede captarse perfectamente la fina crítica que el coreógrafo hace del momento histórico que le ha tocado vivir. Sólo que si Kafka, dramático en su hondura, deja



siempre en el espíritu un sentimiento de angustia, de emotiva opresión, un intelectual 'mal sabor de boca' por decirlo así, Xavier Francis despierta lo contrario con el sentido satírico de su danza: la sonrisa espontánea, un constante interés, eufórico y al final, no obstante la tristeza del muñeco en su obra, deja un gustoso sabor en el recuerdo" ("México en la Cultura", noviembre 28 de 1954).

Pero en aquella ocasión los intérpretes imprimieron a su actuación un sentido muy distinto. El estilo impersonal y el trabajo "en equipo" del Nuevo Teatro de Danza, que sólo puede ser eficaz cuando se trata de coreografías de danza pura pero no de obras de contrastes interpretativos como es ésta, fueron los factores definitivos para hacer una versión gris y monótona de una obra que, *en esencia* repito, es excelente.

El rostro del hambre, de John Fealy, coreógrafo que en esta temporada ha evidenciado plenamente sus grandes capacidades creativas, es un ballet de primer orden, que sólo necesita una mayor precisión en los movimientos del conjunto y la afinación de ciertos detalles aislados para redondearse como obra de arte. Este coreógrafo, evidente y saludablemente influenciado por la expresividad dramática e incluso por el estilo interpretativo de la "escuela mexicana" ha demostrado con su obra las enormes posibilidades de enriquecimiento que se presentan en su trayectoria para un grupo serio como es el Nuevo Teatro de Danza. *El rostro del hambre* es un ballet en que la sorprendente técnica de composición y de ejecución, lejos de constituir un mero alarde formal, es un medio de expresión pleno de sentido. Luis Fandiño —bailarín extraordinario, cuya personalidad es ya una realidad absoluta— y Bodil Genkel, establecen una relación emocional y dinámica entre el conjunto de seres deshechos por el hambre y el afortunado y egoísta poseedor del tesoro que puede solucionarla con sólo abrir su hermético puño. Es una obra realista, sí, de un realismo trascendente sin localismos ni alegorías elementales. Es el rostro del hambre universal reflejado en el espejo de la atmósfera artística de la danza moderna acrisolada en México.

Es nuestra intención seguir en este Suplemento paso a paso, críticamente, el desenvolvimiento de la danza moderna en México hasta el momento —que habrá de llegar— de su cabal realización. Por ello, en virtud del espacio periodístico disponible por ahora, dejaremos el comentario del tercer programa presentado en la temporada del Nuevo Teatro de Danza para más adelante.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 1º de diciembre de 1957.

Los contrastes

En el tercer programa de su temporada el Nuevo Teatro de Danza presentó tres ballets de estreno, de carácter distinto y bien diferenciado: *Octeto* de John Fealy y *Los contrastes* y *El debate* de Xavier Francis.

La primera de estas obras, *Octeto*, construida sobre una partitura de Paul Creston, es una típica obra de “danza pura”, es decir, es un ballet cuya belleza reside no tanto en *qué* cosa bailan, sino única y exclusivamente en *cómo* bailan los ejecutantes. En una creación de esta naturaleza la precisión de los movimientos y la claridad de la estructura —valores formales que constituyen la esencia de toda obra de “danza pura”— son definitivos, y en consecuencia la falta de plenitud en uno y otro de estos dos aspectos conduce al coreógrafo, inevitablemente, al fracaso en el escenario. Y esto último fue precisamente lo que sucedió con el ballet de John Fealy. Para la mayor parte del público la desarticulación dinámica del ballet se debió a una aparente falta de ensayos o bien a que los bailarines no sabían sus partes respectivas a la perfección. Sin embargo, en *Octeto* hay algo más que eso; algo que tiene que ver, directamente, con la concepción coreográfica. La fluidez y la continuidad en las distintas secuencias de un ballet y la *armonía arrítmica* de los movimientos —sobre todo cuando los participantes forman un conjunto impar— solamente son posibles después de una serie de experiencias previas. Tal es el caso de



Fantasia y fuga de Xavier Francis presentada en el primer programa de Nuevo Teatro de Danza. Acaso *Octeto* sea la primera experiencia de John Fealy en el terreno de la “danza pura”, terreno que, aparentemente, es el más fácil de abordar pero que, en el fondo, por sus exigencias de perfección formal, implica una madurez en el empleo de los medios expresivos propios de la danza.

El debate (tema de guerra y paz), coreografía de Xavier Francis con una música plena de carácter de Guillermo Noriega, se enfrentaba el día de su estreno, como toda creación experimental revolucionaria que sale de los caminos convencionales del triunfo asegurado, a iguales posibilidades de éxito o fracaso. Y en una obra como ésta, ambiciosa en su tema, audaz en su tratamiento, el éxito o el fracaso son siempre definitivos. Y en verdad creo que así fue. Es casi imposible que Francis logre rehacer, después de su fallido estreno, toda una coreografía que en concepto y en forma es insalvable por sus limitaciones balletísticas. El error fundamental consistió en tratar un tema, tal vez el más importante de nuestro momento histórico —la guerra y la paz y las interminables discusiones de los organismos internacionales dedicados a equilibrar la situación mundial— no por síntesis de elementos expresivos, sino por sobresaturación de situaciones, personajes e incluso accesorios pantomímicos y extraballetísticos —utilería simbólica— que en su conjunto imprimen una densidad mortal a la coreografía, en tal forma que los pocos momentos perceptibles de danza verdadera se pierden por completo en un confuso mar de cuerpos que aparecen aglutinados y uniformes en su actuación escénica en conjunto. No conozco *La mesa verde* de Kurt Joos, ballet que puede considerarse como un antecedente lejano de *El debate*, pero por lógica estoy seguro de que la trascendencia de su sentido crítico se debe a la validez balletística de su coreografía basada en los movimientos claros, intensos y diferenciados de sus personajes que es, precisamente, lo que falta en la obra de Francis.

Los contrastes, del mismo coreógrafo y con música de Bela Bartók, puede considerarse, en cambio, como una verdadera obra maestra y es lamentable que la falta de público —ocasionado por la miserable publicidad que se le hizo a la temporada— y la consecuente falta de eco a su calidad estética la releguen por el momento hasta una futura presentación en Bellas Artes, que permita valorarla cabalmente. En este ballet Xavier Francis aborda con medios estrictamente de danza moderna y en forma magistral los caracteres de cuatro personajes diferentes que inte-

gran una familia. Es pues un "ballet psicológico" que en principio, y sólo en principio, se entronca con la tendencia más querida de Martha Graham. Pero la realización en sí, evidentemente, nada tiene que ver ya con la gran maestra norteamericana: es un ballet de Xavier Francis y sólo de él, como lo denuncia su perfecta estructura, su fluidez incomparable y la armonización estupenda de los movimientos distintos de cada uno de los bailarines en relación con los demás, lograda gracias al empleo de todos los planos espaciales y al acertado encuentro de las trayectorias individuales del dibujo coreográfico. John Fealy en el papel del padre muestra una vez más sus posibilidades interpretativas como actor y como bailarín, y Bodil Genkel, Carmen Valle Franco y Ruth Noriega —las hijas— proyectan una "humanidad" palpitante y sentida que conmueve y entusiasma, entristece o exalta. Allí están, en verdad, establecidos por la danza, bellamente, intensamente, *los contrastes* anímicos de una familia que vive su vida en una contradictoria relación de sentimientos: soledad y amor, tragedia y felicidad, penumbra interior y luminosidad desbordante.

La importancia que una obra maestra como *Los contrastes* tiene como testimonio de la potencialidad expresiva de la danza moderna creada en México, sólo podrá valorarse en toda su significación cuando el movimiento de danza moderna mexicana, enriquecido y animado por todas las experiencias adquiridas aquí y en el extranjero, adquiera nuevamente su cauce definitivo con el regreso, cercano ya, de nuestros bailarines y coreógrafos, puesto que ellos, al unísono con los que los esperan trabajando incansablemente en México —el Nuevo Teatro de Danza a la cabeza— crearán la atmósfera adecuada que permita oír la voz de la nueva danza en su verdadera dimensión.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 8 de diciembre de 1957.

La danza

El suceso más importante del año para la danza moderna mexicana, ha sido el viaje que 38 elementos, la mayoría de ellos del Ballet del INBA, realizaron durante seis meses por Asia y Europa desligados de todo carácter oficial, y bajo el rubro autónomo de Ballet Nacional Contemporáneo de México. Los incesantes e injustificados ataques que han recibido nuestros bailarines no han podido ni podrán ya ocultar la importancia que este viaje ha tenido como experiencia artística, como enriquecimiento cultural y como aliento vitalizador de nuestro arte coreográfico.

Los dos grupos más serios y profesionales de bailarines y coreógrafos con que cuenta la danza mexicana, unificados, se enfrentaron a mil dificultades de todo orden, presentando un repertorio de obras perfectamente seleccionadas, en Moscú, en Pekín, en Nankin, en Shangai, en Tienkin, en París, en Roma, en Bucarest, con un éxito que no es sólo de los propios bailarines, sino del arte de México y que en su oportunidad fue dado a conocer por medio de dos extensos y veraces artículos en las páginas de "México en la Cultura". Solamente en Moscú, por razones de falta de local adecuado y de iluminación teatral, la presentación de los ballets fue defectuosa. No obstante que el criterio estético oficial de los soviéticos no coincidió con el sustentado en las obras de danza moderna mexicana, el interés des-



pertado entre los artistas y el público en general que asistió a las funciones, se tradujo en varias discusiones, que fueron de la mayor importancia para la afirmación de la conciencia artística nacional de nuestros bailarines.

Por lo que respecta a la Academia de la Danza Mexicana, en donde prestan sus servicios como maestros cuatro de los componentes del grupo de danza en gira, las actividades continuaron normalmente en virtud de que fueron sustituidos por maestros del Nuevo Teatro de Danza. La brillantez de las exhibiciones de fin de año de los diversos grupos de la Academia, demostraron que, en este aspecto, el viaje de los bailarines mexicanos no tuvo ninguna consecuencia en la capacitación de las nuevas generaciones que estudian danza moderna.

La temporada del Nuevo Teatro de la Danza

Entre el 13 y el 24 de noviembre el Nuevo Teatro de Danza presentó una Temporada de Danza Moderna, con el estreno de siete obras y la reposición de cuatro más. Destacaron por sus valores coreográficos *Delgadina* de Bodil Genkel, *El rostro del hambre* de John Fealy y *Procesiones y Los contrastes* de Xavier Francis.

La temporada del Ballet de la Universidad

El Ballet de la Universidad presentó su Temporada los días 6, 7, 11 y 12 de diciembre, con coreografías de su directora Magda Montoya, quien demostró en ésta, como en las temporadas anteriores del mismo grupo, un entusiasmo por su trabajo, digno de tomarse en cuenta, así como una buena intención por imprimir un sello de mexicanidad a sus coreografías. Pero el gran arte no se hace solamente con buenas intenciones. La falta de una técnica de composición coreográfica se hizo evidente en todas las obras, salvándose de todo el repertorio solamente el *Concierto*, con



música de Pergolesi, por el ágil dinamismo de algunas de sus secuencias. La coreógrafa parece definir el concepto que tiene de la danza en una nota que, a manera de sugerencia temática de uno de los ballets, apareció en los programas impresos: “Baílamos —los mexicanos— por instinto; pero nuestra fuerza y nuestra alegría son inconscientes.”

Suplemento “México en la Cultura”, *Novedades*, México, 29 de diciembre de 1957.

La temporada de danza

El talento de Guillermina Bravo rompe al fin las barreras de un arte provinciano

Después de varios meses de intensa preparación, los coreógrafos y bailarines del Ballet Nacional y del Ballet Contemporáneo, iniciaron el 14 del presente mes su X Temporada formal en el escenario del Palacio de Bellas Artes. El Ballet Popular, que junto con los dos grupos anteriores constituye el Ballet Oficial de Bellas Artes, se retiró con anticipación por la proximidad de su viaje a la Feria Mundial de Bruselas.

El primer programa de esta temporada estuvo formado por cinco ballets: una reposición, *El encuentro* de John Sakmari, y cuatro estrenos: *Un cuento* de Farnesio de Bernal, *Imágenes de un hombre* de Guillermina Bravo; *El corrido del sol* de Carlos Gaona, y *Aria del sacrificio* de John Fealy, ballet este último que, contra todo lo que era de esperarse de un coreógrafo que en ocasiones anteriores ha demostrado una indudable capacidad, tuvo que ser retirado a partir de la segunda función, por su deficiente calidad estética.

El encuentro, con música de Samuel Barber y escenografía de David Antón, fue bailado en la temporada en 1956 por Sakmari y Rocío Sagaón y en esta ocasión estuvo interpretado por el propio autor y Rosa Reyna quien con su excelente técnica y su prestancia escénica, ofreció una versión personal del papel femenino distinto desde luego a la de la inolvidable Rocío —hoy residente en París— aunque no inferior en la intensidad de su

proyección emotiva, cargada de ese vibrante halo de erotismo que le imprime a esta danza un carácter de audacia inusitada ante los ojos de ciertos espectadores. Empero, ese erotismo, antes justificado en su fuerza por el equilibrio de la coreografía, se vio descompensado en esta nueva presentación. Ello se debió sobre todo al contraste establecido entre la figura sólida, hermosa y avasallante de Rosa Reyna y la delgaducha aparición de bailarín de Sakmari, no obstante que este último hace gala de sus cualidades técnicas. Es evidente la importancia que tiene en la danza y más aún en la danza de pareja, la relación de escalas corporales entre los bailarines. Rocío, en la versión anterior, se adecuaba perfectamente a John Sakmari, pero Rosa Reyna, en esta nueva, necesita otro compañero o bien, el ballet, de otra bailarina, por más que pierda parte de su intensidad interpretativa.

Con *Un cuento*, Farnesio de Bernal, ha puesto en evidencia una vez más su ingenio coreográfico y su personal facilidad para la pantomima. Es éste un delicioso juego en el que el autor recurrió a medios perfectamente válidos en danza, por más que los amantes de la danza pura por una parte, y de la pantomima pura, por la otra, pongan el grito en el cielo. La danza moderna en general, y aún más, la danza moderna de carácter humorístico, puede permitirse toda clase de libertades expresivas y dinámicas con tal de que la comunicación que se propone establecer el coreógrafo entre su obra y el público se logre cabalmente. Y en *El cuento* de Farnesio no son, ni con mucho, excesivas estas libertades. Hay abundancia de pantomima, pero también la hay de danza, con movimientos específicos de este arte. El resultado ha sido una obra fluida y divertida, ideal para abrir programa, cuyo único pecado reside quizás en la disociación entre el espíritu de algunos de los fragmentos musicales (del siglo XIII, XIV y XV), que resulta demasiado serio para la escenificación burlesca tan impecablemente realizada por Raquel Gutiérrez (la doncella), John Sakmari (el feroz y a la vez inocente dragón) y el propio Farnesio de Bernal que hace el papel de frustrado caballero salvador. Por otra parte, con la presentación inicial de esta obra, se reveló al público de México un nuevo escenógrafo: Raúl Flores



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

X TEMPORADA DE DANZA
CONTEMPORANEA MEXICANA

I

PALACIO DE BELLAS ARTES
AGOSTO - SEPTIEMBRE 1958

Canelo, quien ha encauzado sus experiencias en la escena a la consecución de un complemento decorativo funcional y bello al mismo tiempo.

Carlos Gaona es un coreógrafo joven, pletórico de inquietudes creativas y destellos de talento. Y si bien, en la anterior temporada de Danza Moderna, la audacia que era propia de su lógica inmadurez como coreógrafo lo condujo a interesante fracaso con su *Canción a los buenos principios*, las experiencias de entonces le sirvieron para crear, en esta ocasión, un nuevo ballet con el que se ha definido como un espléndido prospecto en el difícil campo de la creación coreográfica. Gaona persistió, en su *Corrido del sol*, en la temeridad de emplear un conjunto grande de bailarines (16 en total); empero esta temeridad está muy lejos de ser inconsciente y caótica como lo fue en la *Canción* en donde diversificó en la escena a cada uno de sus múltiples personajes con caracteres distintos, lo que, en gran parte, fue la causa fundamental de su desastre. En este nuevo ballet, consciente ya de los peligros de mover un gran conjunto coreográfico lo unificó, destacando sólo, como contrapunto, a dos espléndidos solistas: Valentina Castro y Armando Chávarri. El dibujo de la danza, aunque sencillo, es versátil: el grupo de bailarines se congrega y se dispersa continuamente como un disco de fuegos artificiales acorde con la pauta musical; el movimiento integral de brazos y de cuerpos comunica acentos a los climas y a los interludios. No se trata (como algunas infundadas críticas han pretendido afirmar, llevadas a cabo por la apariencia del vestuario que les ha impedido acercarse a los valores estrictamente dancísticos del *Corrido*) de un ballet más de "inditos". El mexicanismo superficial y anecdótico ha desaparecido para dar lugar a un himno, alegre y lleno de dinámica vitalidad, al sol. Con ese o con cualquier otro vestuario hay allí danza auténtica; sin grandes pretensiones de trascendencia ni mucho menos, pero que con sus valores de experimento logrado hace esperar de Carlos Gaona otras obras futuras que superarán, sin duda, estos augurales balbuceos.

La obra más sólida en este primer programa, y sin duda una de las más serias de la temporada, fue *Imágenes de un hombre de*

Guillermina Bravo, con música de Silvestre Revueltas y una impresionante escenografía de Flores Canelo.

Guillermina Bravo es, hoy por hoy, indiscutiblemente, la mejor coreógrafa mexicana de danza moderna: la más seria y profesional; madura maestra en su oficio compositor. La sabia y perfecta estructuración coreográfico-musical en sus obras, es incomparable, al igual que esa sublimación conceptual a que ha llegado, después de años, en sus argumentos, superando por completo al anecdotismo elemental que es la amenaza más frecuente de nuestros coreógrafos.

En *Imágenes de un hombre* se plantea un conflicto del artista que, en un intento desesperado por hallarse a sí mismo, destruye primero su infancia, después su juventud, y por último su madurez; destrucción paulatina de una vida que es una catarsis sublime de la que se libera gracias a la muerte, pues, enterradas sus diferentes imágenes, la más esencial, la de su genio artístico, es la que sobrevivió en el tiempo. Podría tratarse de Silvestre Revueltas, pero también de van Gogh o de Baudelaire o de Isadora Duncan; cualquier artista de cualquier época y de cualquier país, pero artista de lucha, de búsqueda, de consumición espiritual y física por el logro de una final transcendencia.

El desarrollo coreográfico de este ballet es de una creatividad notable, la cual está revelada por la gran riqueza de imágenes dinámicas que se suceden una tras otra, definiendo los caracteres de los distintos personajes con medios expresivos estrictamente balletísticos. Carlos Gaona (el "Hombre" de la trama) está siempre presente, como es de suponerse; a través de las diversas escenas de su propia vida. Un violín, símbolo de su arte, le sirve de instrumento de creación y de muerte, con él danza en su alegría de niño (Federico Castro), acompañado de una muchachita (Valentina Castro), que ondea su larga cinta de juego (como los chinos les enseñaron a hacerlo a los bailarines mexicanos en su reciente viaje por el Oriente) llenando de fulgores el espacio. También con el violín el "hombre mata a su adolescencia" (Tulio de la Rosa) pletórica de apasionados encuentros con el amor de una mujer (la virtuosa bailarina Sonia Castañeda); encuentros

en los que Guillermina Bravo supo emplear las cualidades de amplio registro técnico de estos dos intérpretes en armónica liga con las expresivas secuencias de Carlos Gaona; y es ese mismo instrumento musical el que define el triunfo en la lucha final, trágica y definitiva, entablada entre el artista y sus diferentes imágenes, encabezadas por la de su madurez (Raúl Flores Canelo), lucha que es un estupendo acorde de cuerpos en plena danza de la que sale triunfante el espíritu, sobre la muerte de la niñez con su alegría, de la juventud con su pasión, de la madurez con sus conflictos.

Danza expresiva y moderna por su lenguaje conceptual y formal superior, que ha roto, al fin, las barreras del nacionalismo estrecho para alcanzar los linderos de la verdadera universalidad. Obra de madurez de una coreógrafa, que como el personaje central de su ballet, ha venido quemando su vida en la búsqueda, cada vez más profunda, de su expresión fidedigna y que, ahora, ha logrado su objeto callada, pero definitivamente.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 24 de agosto de 1958.

John Fealy, negro lunar en esta temporada de danza. Un nuevo triunfo de Guillermina Bravo

La participación de John Fealy como coreógrafo en la actual temporada de Danza Moderna del Ballet de Bellas Artes puede considerarse como verdaderamente lamentable; tanto más cuando que en la temporada que hace algunos meses presentó el Nuevo Teatro de Danza puso de relieve sus posibilidades en este terreno con obras como *Las naderías* y *El rostro del hambre*. En el segundo programa de la temporada Fealy estrenó *Fuegos artificiales*, con música de Igor Stravinsky y unos atroces diseños de José Cava. Esta obra tiene como error fundamental su punto de partida; el intento de representar con el movimiento de los cuerpos, los brazos, las manos, las piernas y las cabezas de los bailarines el dinamismo, intenso y efectivamente luminoso de los fuegos de artificio. El recurso de humanizar lo inanimado es siempre ineficaz en la danza. Ya en otras ocasiones se han querido "vitalizar" en un ballet a las cosas y el resultado final ha sido siempre, desde luego, el único que puede esperarse de una confusión tan elemental entre las características específicas tan distintas como son las del cuerpo humano y las de una piedra, un árbol, una máquina o un estallido de chispas de colores. Añádase a esto la complicación técnica de gran parte de las evoluciones del ballet, injustificadas por la falta de precisión del conjunto, y una absoluta disociación entre la estructura musical y la coreográfica y podrá comprenderse la razón del fracaso de la obra de John Fealy.

Rosa Reyna merece todos los elogios por haber adoptado una actitud de renovación total en su creación artística. Lejos ya de la anécdota curiosa pero insubstancial de un *Gorgonio Esparza* y muy superada la etapa del folklorismo —tan valioso en un tiempo— de *La hija del Yori* y de *La manda*, ha seleccionado para su ballet, *Movimiento perpetuo*, una música de Henry Shaeffer, que es un ejemplo claro de las búsquedas audaces y sorprendentes, realizadas en Europa en los últimos años en el terreno de “la música concreta”, abstracción máxima dentro de la misma abstracción que es, en sí, la música como arte. Esta clase de música ha roto con todos los sistemas tradicionales de composición y aun de ejecución. No se usan notas, ni instrumentos orquestales, sino sonidos, aislados de la realidad, que los produce por medio de aparatos de grabación. El compositor de “música concreta” es un eterno cazador de los interminables ruidos del mundo a los que organiza intelectualmente dándoles una coherencia sonora y un valor creativo al regrabarlos en una cinta magnética con una idea estructural que él mismo se plantea. Esta cinta constituye el único “original” de su obra, y es, por tanto, una auténtica aventura musical contemporánea al prescindir de la orquesta y darles un pleno sentido a los avances de la electrónica y de la alta fidelidad. Para muchos esto no pasa de ser una locura. Pero no hay que olvidar que todos, absolutamente todos los movimientos artísticos revolucionarios de la modernidad, han sido considerados como absolutas locuras en el momento en que se han producido para transformarse en genialidades algunos años más tarde. Lo importante de la “música concreta” es que, gracias a esa ordenación de los valores sonoros de los ruidos (desligados en las obras creadas de toda relación con el motivo que los causó y por ende elementos de una nueva “realidad” la de la obra de arte), se cuenta finalmente con un mágico mundo audible que invade la atmósfera de incesantes sugerencias sonoras capaces de despertar en los oyentes una sucesión de emociones estéticas, evidentemente musicales.

Me he permitido estas aclaraciones en un intento de explicación general de lo que es la “música concreta”, con la única



intención de poner en evidencia el valor de la actitud de Rosa Reyna en el terreno coreográfico al emplear en su ballet uno de los ejemplos más conocidos de esta nueva modalidad musical.

El tema del ballet es la eterna oposición histórica entre la masa y el individuo. Tres solistas (John Sakmari, Raquel Gutiérrez y Farnesio de Bernal) se destacan sobre un coro de bailarines que representan a la masa uniforme y amorfa que termina por aplastarlos; sin embargo, de esta misma masa, vuelven a surgir

otros tres solistas para iniciar nuevamente el ciclo interminable de la historia humana. En el desarrollo de un tema tan interesante para el lenguaje de la danza hay, desde luego, innegables aciertos coreográficos, notables sobre todo en el diferenciado contrapunto entablado entre el coro y los solistas. Esto quiere decir que el "sentido" del ballet está claramente definido de acuerdo con las sugerencias del extraño e intenso acompañamiento musical. Sin embargo, los movimientos y las actitudes de los intérpretes no corresponden en forma absoluta al carácter innovador de una música tan revolucionaria y de un concepto temático tan ambicioso. Si Rosa Reyna se preocupa por dejar atrás la dinámica del ballet clásico que emerge insensiblemente a cada momento y las actitudes primarias de danza moderna que ahora son en su obra factores de imitación, para lanzarse a la búsqueda verdaderamente creadora de movimientos nuevos y más expresivos, ese "sentido" de su ballet, tan logrado en lo general, se vería complementado en una forma total y haría de *Movimiento perpetuo*, la creación más importante de su trayectoria artística al mismo tiempo que uno de los más interesantes, desde el punto de vista estético, en el interminable campo experimental de nuestra danza moderna. José Cava se reveló aquí como un escenógrafo de talento: un simple armazón metálico, unas cuantas cuerdas colgantes y las luces en proyección lateral para provocar sombras en el ciclorama, bastaron para producir un ambiente propicio. En el vestuario, empero, Cava mostró — como en los *Fuegos artificiales* de John Fealy — fallas de concepción que sólo pueden disculparse por inexperiencia, entre otras la mimética tonalidad de las mallas y algunos artificios de diseño que tienden a un surrealismo injustificado. En cualquier forma lo importante es que en él puede verse a un artista que, con su inventiva viene a enriquecer el movimiento de la danza en México.

Los gallos de Farnesio de Bernal, con música de Raúl Cosío, es una de las obras del repertorio del Ballet de Bellas Artes que arranca el aplauso espontáneo y entusiasta del público al final de cada representación. Excelente ballet que, después del éxito avasallante de su estreno, en la última temporada ha ratificado

su solidez artística en los escenarios de Europa y Asia en el recorrido que hizo el Ballet Nacional Contemporáneo durante el año pasado. Juan Casados y Rosalío Ortega logran en esta obra la ejecución más impecable que puede exigirse en sus papeles de hombres de pelea: el mínimo movimiento de sus cuerpos, de sus brazos, de sus dedos, está cargado de una emoción y de una fuerza que se proyectan hasta los últimos rincones del teatro. Rocío Sagaón ha sido sustituida por Raquel Gutiérrez y por Beatriz Flores quienes alternan, en las representaciones, sus dotes de bailarinas consumadas. En resumen una pequeña gran danza de esencial sabor a México en su espíritu animador de trascendente proyección estética en el hábil y equilibrado desarrollo de sus acentos y de sus interludios coreográficos.

John Sakmari estrenó en esta ocasión una obra ligera e intrascendente, si bien plena de gracia y de ingenio, *Los payasos*, sobra una vivaz música de Shostakovitch. Rosa Reyna y el propio coreógrafo, original y bellamente vestidos por David Antón, desenvuelven durante breves minutos una danza en la que pueden lucir sus capacidades técnicas e interpretativas de estupendos bailarines. No obstante algunos toques de comicidad "revisteril" que se le escaparon a Sakmari en la coreografía, es esta una pieza perfecta para servir la pausa sedante en cualquier programa serio de danza moderna.

Y nuevamente en este programa, como en el anterior, fue una obra de Guillermina Bravo, *El demagogo*, con música de Béla Bartók y escenografía de Javier Lavalle el ballet más importante del programa. Estrenado en 1956 el Ballet Nacional lo paseó en su gira por el viejo continente ratificando con su éxito las razones estéticas que lo erigen como una indiscutible obra de arte de la danza mexicana moderna. Guillermina Bravo ha matizado algunos pasajes clarificando así el desarrollo de su idea. Los bailarines, por su parte, se han adentrado técnica e interpretativamente en sus respectivos papeles, en tal forma que el sublimado y superior realismo que está implícito en el tratamiento maestro de la obra llega directa, estrujante, al público. John Fealy (el hombrecito vestido de negro) y Raúl Flores Canelo (el demagogo)

podrán difícilmente ser olvidados en sus vibrantes diálogos dinámicos, y por otro lado el conjunto de bailarines que forman el coro de trabajadores, viriles y llenos de fuerza en sus evoluciones precisas (Carlos Gaona, Manuel Hiram, Guillermo Palomares, Federico Castro, Tulio de la Rosa y Guido de Valle) han logrado el milagro, gracias a la organización armónica de la coreografía, de estructurar un grupo de solistas, lo cual es un factor decisivo en la calidad del ballet.

Es imposible dejar de mencionar aquí las fallas que se observan en algunas de las funciones de danza moderna en el Palacio de las Bellas Artes: unas atribuibles a los propios coreógrafos, otras a los coordinadores burocráticos, algunas más a la tramoya y a la iluminación. Y es imposible dejar de mencionarlas porque muchas veces el éxito o el fracaso de un programa, independientemente del valor de las obras presentadas, estriba en los detalles. Entre otras hay que destacar, en primer lugar, la pésima iluminación de la mayor parte de los ballets ocasionada por la intransigencia de los técnicos especialistas, o por descuido de los coreautores; en segundo lugar, la falta de atención al control de los aparatos de sonido que tan fatales consecuencias tuvo en la última presentación de *Movimiento perpetuo*; en tercer lugar, la desastrosa tipografía de los programas impresos, sobre todo el segundo que no tiene ni pies ni cabeza, y en cuarto y último lugar, esa lamentable interpretación de la orquesta de Bellas Artes, verdaderamente inaceptable en un país como el nuestro que tiene ya, en su teatro máximo, importantes eventos artísticos nacionales e internacionales.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 31 de agosto de 1958.

Ellas: más que un ballet, un vodevil.

Braceros de Guillermina Bravo es un nuevo éxito

John Sakmari es un artista excepcionalmente dotado. La fluidez y la claridad de sus obras han puesto en evidencia una sorprendente intuición y una natural facilidad para la creación coreográfica. Tal vez llevado por esa misma facilidad personal de creación, Sakmari ha tendido siempre a quedarse en la superficie de las cosas, en lo ligero e intrascendente, en el puro juego formal. Y eso está bien si Sakmari no le interesa nada más cierta belleza en el movimiento corporal y el equilibrio del conjunto escénico. Este tipo de creación cumple con un importante papel en el campo del arte: danzas directas, sin complicaciones de ningún tipo, invariablemente agradables en su música como agradables en sus movimientos y en sus dibujos, pueden llegar con más facilidad a todos los públicos que cualquier audacia, verdaderamente experimental, de la danza contemporánea.

Ellas, ballet que Sakmari estrenó en el tercer programa de la temporada de Bellas Artes (con música de Enrico Cabiatti y escenografía y vestuario perfectamente adecuados al espíritu del ballet de David Antón) se encuentra en esta línea. En él Sakmari empleó a algunas de las mejores bailarinas con que cuenta el ballet de Bellas Artes (Raquel Gutiérrez, Colombia Moya, Rosa Reyna, Beatriz Flores y Graciela de Velasco) y las empleó hábilmente, desarrollando al grado máximo las posibilidades técnicas de cada una de ellas en secuencias que, en ocasiones,

llegan a ser de gran brillantez y aun de efectiva belleza, pero que momento tras momento alternan con otras llenas de un efectista crotismo revisteril y una dinámica trivial que rompe por completo con el intento de alcanzar una verdadera belleza integral en la obra.



Guillermina Bravo.

Como en otros de sus ballets, en *Ellas*, Sakmari puso en juego todos esos recursos que deben exigírsele a un buen coreógrafo: ingenio, sentido del espacio escénico, fluidez y continuidad en las diversas secuencias e imaginación; pero a estos valores les faltó un cauce estético. En esta ocasión al coreautor se le fue la mano en el libre tratamiento de la coreografía, a tal grado que ésta no sólo linda, sino que francamente entra, en el terreno del vodevil. Del vodevil de altura, si se quiere, pero no del arte. Y es precisamente arte lo que se pretende lograr en el movimiento de danza moderna en México.

El ciclo mágico, de Carlos Gaona (con música de Bela Bartok y una espectacular escenografía de Javier Lavalle), es una obra en la cual este joven coreógrafo trató de captar la intensidad del inmutable ciclo de vida por medio de una pareja simbólica que ejecuta una danza lírica. Esos dos excelentes bailarines que son Farnesio de Bernal y Sonia Castañeda pusieron, al interpretar cada movimiento, toda la limpieza técnica de que son capaces; pero la complejidad de la coreografía no lució como era de esperarse en el curso del ballet debido, en parte, al sofisticado vestuario que en cierto modo desvirtúa el carácter vitalista de la danza comunicándole un aire esotérico, pero más que nada, a causa de que el coreógrafo no encontró la manera rotunda de conciliar el movimiento con la idea que pretendía comunicar. En este caso Gaona, se halla como coreógrafo en una situación contraria a la de Sakmari. Este último puede obtener con movimientos sencillos y elementales, un sentido de auténtica danza más aparente y directo. Carlos Gaona, por su parte, no pudo hacer notable la complicada concepción ni brillante la difícil ejecución de su *Ciclo mágico* obteniendo, como resultado final, una obra digna pero plana, de una belleza opaca no obstante su esencial calidad.

Las reposiciones del tercer programa de la temporada fueron *El deportista* y *Tierra*. El primero de estos dos ballets, con música de Gutiérrez Heras, continúa, a dos años de su estreno manteniendo la misma frescura y las mismas cualidades substanciales en sus deliciosas secuencias pantomímicas. Sólo Farnesio de

Bernal es capaz entre nuestros bailarines, de obtener una interpretación cabal de sátira aguda e inteligentemente llevada, ya que —lo dijimos en ocasión de su estreno— además de un dominio técnico de primer orden como bailarín, cuenta con un verdadero sentido de actuación teatral y una notable capacidad mímica.

De *Tierra*, uno de los poquísimos ballets que después de ocho años permanecen en el repertorio de la danza moderna mexicana, escribí con motivo de su última presentación en Bellas Artes una amplia crítica (“México en la Cultura”, 16 de diciembre de 1956), tratando de fundamentar los argumentos en que puede uno legítimamente basarse para probar su esencial falta de calidad coreográfica —coreográfica y no sentimental— que el aplauso de un público que se emociona, como todos los públicos del mundo con los homenajes a los héroes y a las madres, con el Himno Nacional y aún con la tierra, identificada con el concepto de Patria, a pesar de que tales valores no aparezcan en forma artística, puede hacer pasar inadvertida. Y ahora, no obstante que la coreógrafa Elena Noriega ha matizado algunos pasajes, intensificando, además, su propia interpretación como personaje central, esos argumentos continúan en pie. Por razones de espacio es imposible repetirlos aquí en detalle, pero baste con hacer referencia a la arritmia no intencional de la mayoría de los conjuntos, a los movimientos desarmonicos de la danza de los maíces, al braceo casi siempre exagerado e inexpresivo, así como algunos toques de mal gusto, como la escena en que la tierra cubre bajo su falda a la niña muerta en su trágica miseria, entre otros muchos. Es por ello que me atrevo nuevamente a insistir, con la misma convicción que en 1956, en que Elena Noriega tiene la inquietud y la capacidad necesaria para encauzar su fuerza creadora hacia nuevas obras, tomando a *Tierra* más como una experiencia superada que como culminación de su actividad coreográfica.

En esta temporada —y pareciera tendenciosa la insistencia si no fuese obvia la verdad— Guillermina Bravo ha logrado ascender un escalón más hacia su consagración definitiva como

coreógrafa: primero con el estreno de *Imágenes de un hombre*, después con la reposición de *El demagogo*, y en tercer programa con su nuevo ballet *Braceros*.

En un ambiente artístico como es el actual en México, en el que los artistas plásticos en su gran mayoría se han encargado de desprestigiar al realismo con la baja calidad estética de sus obras y la demagógica alharaca de sus voces inconscientes, el arte coreográfico de Guillermina Bravo, en plena madurez, incontrastable y enriquecido por formas novedosas de expresión, destaca como un resplandor imposible de tapar con el dedo de los resentimientos. Guillermina Bravo ha creado un estilo propio, por el momento el único definido y bien diferenciado en la danza mexicana, que no es sino una consecuencia de la seguridad que la coreógrafa tiene en la finalidad expresiva de su vida artística. La redondez de sus últimas obras tácitamente evidencia la imperiosa necesidad que tiene todo artista de saber claramente qué cosa es lo que pretende con su creación. Sucede con frecuencia,



Imágenes de un hombre (1958) de Guillermina Bravo.

y no sólo entre los coreógrafos, que el artista o el supuesto artista se pierde en la creación por la creación misma, sin objetivos y sin metas, sin clarificar ni justificar el hecho artístico. Guillermina Bravo, por el contrario, ha seguido básicamente su camino inicial: hablar al hombre con el arte más humanizado que existe, puesto que es el hombre mismo el intérprete del arte de la danza. En ese camino mil influencias han matizado y enriquecido, cada vez más, su forma expresiva, sublimándose, integrándose, hasta lograr un expresionismo coreográfico de rasgos inconfundibles y de profundas implicaciones. Ya no es más el tema el que domina y se impone en las obras de Guillermina Bravo, aunque sí es pretexto fundamental para desarrollar movimientos, actitudes, dibujos, que tienen su sentido determinado siempre por una motivación emocional: tienen también, además, una peculiar belleza estrictamente dancística y verdaderamente moderna. En el caso de las obras de Guillermina Bravo es una belleza dramática que, si no es la única que pueda hallarse en la danza mexicana —las búsquedas pueden tener derroteros infinitos—, sí es quizás la más incisiva, honda y trascendental.

En *Braceros* Guillermina Bravo se enfrentó a un problema de difícil solución temática, coreográfica y aun incluso social, resolviendo cada uno de estos aspectos mesurada, inteligentemente, gracias a la manera de tratar el movimiento de sus bailarines. En la escena se plantean esperanzas y ternura en la familia *d'este lado*, angustia y tensión en la lucha fronteriza entre el bracero y los *rangers de aquel lado*, resignación y amor en el retorno del campesino a su tierra, y alrededor de estos motivos fundamentales una variación indescriptible en la manifestación de las emociones humanas. La coreografía es en verdad un alarde en el empleo de la danza como expresión. No hay grandilocuencia, ni desmesura: hay acentos. No hay sensiblería: haya sensibilidad. El equilibrio en casos como este es tan difícil de lograr que el lindero del ridículo es la amenaza más constante para un coreógrafo que se lance a empresa semejante, y Guillermina Bravo supo sortear esas amenazas obteniendo como resultado una de las obras más fuertes, elocuentes y conmovedoras que se

hayan producido en la breve historia de la danza moderna mexicana.

En la tendencia artística del realismo en la danza, el *Zapata* de Arriaga fue una culminación, inolvidable por la sencillez formal de su mensaje. *Braceros*, por una complicada estructura coreográfica y esa madurez que denuncia en el empleo de los contrapuntos dinámicos y la sucesión de contrastes en la secuela de las danzas, es otra culminación decisiva y señera. Carlos Gaona y Enrique Martínez —quienes han interpretado al bracero— son igualmente estupendos en su papel; y Tulio de la Rosa, Federico Castro y John Fealy, en una de las más difíciles ejecuciones técnicas imaginadas por Guillermina Bravo, destacan por la apasionada entrega a sus interpretaciones.

La escenografía de Raúl Flores Canelo, simple y funcional, está plenamente incorporada con la danza. Pero es la música, sobre todo, la que merece una mención especialísima. Rafael Elizondo se ha puesto, con ella, en la primera fila de los compositores que participan, con su talento, en la maravillosa labor de estructurar sólidamente el futuro del nuevo arte de México.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 8 de septiembre de 1958.

Diez años de danza en México

*Con todas sus búsquedas, sus fracasos y adversidades,
nuestra danza es una expresión viva del arte mexicano.*

El día 3 de diciembre de 1946 el director del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez, asistió a un concierto de danza moderna en el teatro del Hotel del Prado. En ese concierto Ana Mérida y Guillermina Bravo, discípulas de Waldeen —junto con Ana Sokolow, introductora de la danza moderna en México— se lanzaban al campo artístico con sus primeras creaciones propias, si bien, en recuerdo y en homenaje a la maestra que había despertado en ellas el entusiasmo por este tipo de danza, dieron a su grupo el nombre de Ballet Waldeen.

Como consecuencia del encuentro de Carlos Chávez con este conjunto, el INBA fundó, en febrero del año siguiente, la Academia de la Danza Mexicana, encargándose de la dirección de la misma Ana Mérida y Guillermina Bravo quienes presentaron, en el mes de marzo, su primer programa oficial en el Palacio de las Bellas Artes.

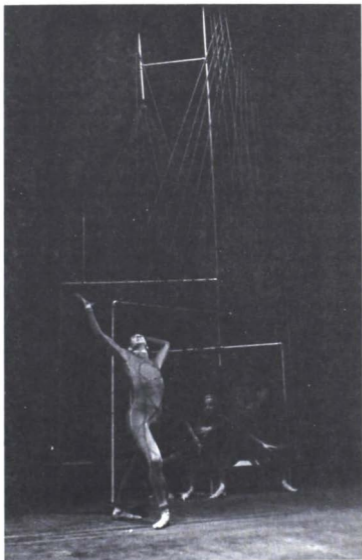
Durante un año los integrantes de la Academia de la Danza Mexicana (Josefina Lavalle, Evelia Beristáin, Beatriz Flores, Lin Durán, Abel Almazán, Miguel Córcega y Crishka Volguín, además de las fundadoras) ensayaron armoniosa, intensamente, en el interior de la ruinoso iglesia de San Diego, en medio de una amenazante lluvia de fragmentos de bóveda y de aleteos de palomas, pero pasado ese tiempo, Guillermina Bravo constituyó su propio grupo de danza, el Ballet Nacional, separándose del

INBA para trabajar de una manera autónoma llevando, durante varios años a sus bailarines, a danzar, en una labor incomparable, efectivamente para el pueblo, buscándolo en sus propios ámbitos, en las plazuelas pueblerinas del Tepalcatepec, del Papaloapan, del Bajío, del Valle de México. Su retiro de la Academia produjo un decaimiento en las actividades de ésta; sin embargo, durante el año de 1948, se incorporaron a la misma elementos que más tarde se significaron por su activa participación en el movimiento de danza moderna mexicana.

El cambio de la Academia de la Danza a un nuevo local, en la Avenida Hidalgo, coincidió con el nombramiento de Fernando Wagner como director, quien fue el primero en preocuparse por ampliar la cultura de los bailarines con clases especiales. No obstante que estos cursos no tuvieron la acogida que hubiera sido de esperarse, cuando menos en el corto periodo de la dirección de Wagner, se encauzaron las inquietudes de los nuevos componentes de la Academia hacia la presentación de una nueva temporada en la que Rosa Reyna, Guillermo Keys, Raquel Gutiérrez, Amalia Hernández, Marta Bracho y Beatriz Flores presentaron sus primeras creaciones en Bellas Artes en el invierno de 1949.

La danza moderna, al llegar a este punto, reclamaba la creación de un departamento en el INBA dedicado especialmente a organizar las actividades coreográficas. Fue entonces que se designó a Miguel Covarrubias jefe del mismo —en el mes de junio de 1950—, ocupando Santos Balmori la dirección de la Academia de la Danza Mexicana.

El nombre de Miguel Covarrubias quedará siempre ligado a una “época de oro” de la danza moderna en México. Contando con la liberalidad del gobierno para patrocinar las actividades artísticas y con plena autoridad en su cargo, pudo presentar cerca de cincuenta ballets de estreno en cuatro temporadas de danza —dos de ellas con la Compañía de José Limón— además de prestar un nuevo impulso a la enseñanza de la técnica moderna con la incorporación de Xavier Francis como maestro de nuestros bailarines.



Movimiento perpetuo (1958) de Rosa Reyna.

Durante todos estos años y aún después, cuando Ángel Salas fue el jefe del departamento de danza (1954-1956) la Academia no era otra cosa que el Ballet Oficial del INBA y las clases que en ella se daban tenían como única finalidad el entrenamiento de nuevos bailarines para engrosar sus filas.

La separación que se hizo, a principios del año de 1956, entre la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet Oficial, como entidades dependientes del Departamento de Danza del INBA, pero independientes entre sí, constituyó un paso definitivo hacia el asentamiento de la enseñanza sistemática de la danza en México por una parte, y hacia el desenvolvimiento profesional de los grupos que integraron el Ballet de Bellas Artes por la otra: a saber, el Ballet Nacional, dirigido por Guillermina Bravo, el Ballet Popular, encabezado por Guillermo Arriaga, y el Ballet Contemporáneo, puesto en manos de Elena Noriega y de Rosa Reyna. La conveniencia de esta deslinde de actividades se hizo, desde luego, evidente, puesto que en esa forma se definieron claramente los campos de acción: por un lado el técnico y pedagógico de la Academia, como escuela especializada, y por el otro el profesional y artístico del Ballet de Bellas Artes.

Nombradas en ese mismo año de 1956, Zita Basich, como jefa del Departamento de Danza y Margarita Mendoza López como directora de la Academia, se organizó un Consejo Artístico, Técnico y Pedagógico, con el objeto de que estudiara los planes propuestos para la reorganización de la Academia de la Danza Mexicana: uno presentado por Waldeen, otro por Rosa Reyna y Ana Mérida y uno último por el autor de estas líneas. El plan de estudios que en la actualidad se sigue es el resultado de la razonada discusión de esos proyectos y de las sugerencias emanadas del propio Consejo. Y es posible asegurar, sin exageración alguna, que su efectividad hace de la Academia una institución excepcional en el mundo.

Desde ese momento la Academia de la Danza Mexicana dejó de ser una *fábrica de máquinas para bailar* y tendió a convertirse en un semillero de artistas creadores.

El cambio al nuevo edificio en la Unidad Artística y Cultural del Bosque —en junio del presente año— marca la culminación del proceso inicial de afirmación decisiva de la danza mexicana.

Allí están cristalizados muchos años de lucha constante, de búsqueda, de tanteos y de infinidad de experiencias de los bailarines, coreógrafos y maestros que durante diez años han sabido mantener y elevar, paso a paso, con su pasión y su entusiasmo, el nivel estético de la danza moderna mexicana, por encima de las discrepancias internas inherentes a todo nuevo movimiento artístico. Allí destacan, también, ya tres generaciones espléndidas de jóvenes bailarinas que están dispuestas a tomar en sus manos, apoyadas en una capacitación insuperable, la responsabilidad de conducir a nuestra danza a su punto decisivo como expresión viva del arte de México.

Hemos dicho, líneas antes, que el Ballet Oficial de Bellas Artes está constituido, actualmente, por tres grupos de danza moderna: el Ballet Popular, el Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo. Perfecta y final solución que es la consecuencia, también, de las experiencias adquiridas al través del tiempo, puesto que no hay mejor forma para el trabajo de un coreógrafo que contar con elementos identificados con él en tendencias estéticas, en afinidades espirituales y en respeto humano.

El Ballet Popular parece haber perdido, por el momento, las posibilidades creadoras que se esperaban de sus talentosos directores —Guillermo Arriaga y Josefina Lavallo— aunque es de suponerse que a su vuelta de la Feria Mundial de Bruselas, a donde fue representando sorpresivamente a la danza moderna de México, éstos impriman un nuevo impulso a su grupo encauzándolo por una senda positiva que lo reintegre a nuestro movimiento. El Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo, por su parte, han podido conciliar su trabajo autónomo tanto en la gira que realizaron en conjunto por Europa y Asia, como en la realización de la última temporada de la que hablamos hace algunas semanas en estas mismas páginas.

*El viaje del Ballet Nacional Contemporáneo de México
por Europa y Asia*

En la noche del día 10 de julio de 1957 los integrantes del Ballet Nacional y del Ballet Contemporáneo de México abordaron el avión que los conduciría hacia Europa, en camino de Moscú, ciudad en la cual asistirían al VI Festival Mundial de la Juventud. Este suceso fue, desde luego, falazmente explotado por los gacetilleros que medran en el periodismo a base de la calumnia fácil, de la información sin fundamento y de la buena fe del público en general. Solamente Raquel Tibol y Emilio Carballido, en el Suplemento "México en la Cultura" y Rafael Solana en la Revista *Siempre* intentaron, poco tiempo después, dar una clara visión de la finalidad estrictamente artística y de los resultados del viaje que bailarines mexicanos realizaron, durante seis meses, por Asia y Europa, "gozando —como bien lo dijo Carballido— de las libertades que nuestra Constitución nos da para viajar por el mundo... llevando el trabajo artístico que es propiedad individual y no colectiva... a donde mejor nos parece".

La danza moderna mexicana cuenta actualmente con 18 años de trayectoria artística. En ella se han formado ya tres generaciones de bailarines y coreógrafos que día tras día, incansablemente —y este término en la danza adquiere pleno sentido—, han tratado de forjar un lenguaje trascendente con su arte. Era natural, y no sólo natural, sino casi inevitable, que todos ellos desearan comprobar hasta qué punto lo habían logrado, enfrentándose a públicos y a críticas distintas, a culturas diferentes.

Las invitaciones que con motivo del VI Festival de la Juventud se hicieron a diversos grupos religiosos, estudiantiles, artísticos y deportivos de más de ciento treinta países —entre estos, México— despertó el entusiasmo de nuestros bailarines puesto que era, esa, la oportunidad de presentar el producto depurado de tantos años de experiencia ante las juventudes artísticas de todas las naciones de la tierra.

Hubiera sido menos problemático, en todos los órdenes, escoger uno o dos delegados que representaran a la danza junto

a otros tantos pintores, músicos y escritores de México. Sin embargo, anteponiendo a la conveniencia personal la brillante perspectiva de una experiencia única, no sólo en la Unión Soviética, sino en Europa, los bailarines mexicanos, unificados no por una ideología, tampoco por un credo político o religioso, sino por una conciencia artística nacional, y sabiendo que la temporada anual de Bellas Artes sería pospuesta, por razones de presupuesto, hasta mayo de 1958, decidieron ir todos, no obstante los sacrificios y compromisos que para cada uno en lo individual eso significaba.

En la Unión Soviética, durante el Festival al que asistieron cerca de 40 000 delegados, los dos grupos de danza moderna mexicana se presentaron en 18 ocasiones, de las cuales cinco fueron conciertos exclusivos y las demás, colaboraciones con los conjuntos de otros países.

Es falso que la danza moderna mexicana haya fracasado en Moscú, como se afirmó en algunos titulares de periódico. Las funciones en el teatro central y en el teatro Mhat ocasionaron verdaderos motines en las puertas. Y si el criterio estético oficial de la URSS —es decir, el criterio que rige las actividades artísticas del Teatro Bolshoi de Moscú— por razones muy explicables en el momento histórico por el que transcurre aquel país, no coincidiendo con el que norma la creación artística en México, realizada en situaciones sociales, políticas y culturales diferentes, se mostró contrario a la temática y a las formas coreográficas de las obras mexicanas, el pueblo, los estudiantes y los artistas —entre ellos los bailarines jóvenes— recibieron entusiastamente a la danza de México.

Esta dualidad de criterios se hizo más evidente aún en las discusiones que los bailarines y coreógrafos mexicanos sostuvieron, por una parte con Galina Ulanova —primera bailarina del Teatro Bolshoi— y el director artístico de ese mismo teatro y por otra, con los artistas e intelectuales interesados en la danza moderna mexicana.

Frente al criterio oficial del Teatro Bolshoi las discrepancias con nuestros artistas se hicieron evidentes: aquellos proclaman

las excelencias de una escuela orientada estéticamente por el Estado, éstos afirmando su confianza en la libertad individual de creación; los primeros aspirando lograr un arte poético e imaginativo, de acuerdo con un romanticismo peculiar, ideal —y esto es explicable en un pueblo que acaba de pasar por una guerra tremenda— para enajenar a los espectadores del *mundanal ruido*, divirtiéndolos con la belleza del virtuosismo tradicional; los segundos, tendiendo a producir un arte ligado directamente con la vida, fuente precisamente de la poesía más palpitante; los máximos representantes del Bolshoi, creyendo que el ballet constituye un arte nacional y que nuestra danza moderna peca de internacionalismo; Guillermina Bravo, Elena Noriega, Rosa Reyna y Emilio Carballido, como voz que eran de los grupos mexicanos, convencidos a su vez del evidente internacionalismo del Ballet Ruso y seguros de haber hallado, junto con sus compañeros, si no una forma nacional, sí un fuerte matiz diferenciado por la captación de una esencia indeslindable aún de mexicanidad. En las pláticas sostenidas con los artistas jóvenes, en cambio, la identificación fue casi absoluta. No deja de ser importante a este respecto un fragmento de una de las cartas enviadas por Guillermina Bravo y publicada sin que ella lo supiera por Raquel Tibol en el periódico *Novedades*: “Independientemente del público el gobierno piensa que aquí sólo hay que mostrar los espectáculos alegres y ‘positivos’ de otros países; las autoridades no quieren saber de problemas... Con algunas funciones que hubiéramos logrado habríamos podido convencer a los encargados de la cultura aquí, de que en ninguna forma hacemos un arte ‘negativo’... Aunque recibido por el pueblo con sorpresa, estupor, cariño y aplausos, nuestro trabajo no ha logrado convencer al Ministerio de Cultura del beneficio que reportaría a ambos países nuestra presentación profesional... Tuvimos elogios, para nosotros excelentes, como el de la esposa de Eisenstein, el director Ivanov y muchos bailarines jóvenes... El impacto producido servirá para cuando hayan superado la etapa romántico-idealista por la que ahora atraviesan.”



Movimiento perpetuo.

En cualquier forma, la experiencia de Moscú fue de gran importancia para los representantes de nuestra danza. De ahí salieron con una mayor comprensión del arte soviético —no sólo de la danza, sino de todo el arte en general— y una más firme seguridad en la validez de su propia expresión.

Los dirigentes de la Delegación China, en sutil oposición al criterio oficial del Bolshoi, invitaron a los grupos de danza moderna mexicana para presentarse en algunas ciudades de la República Popular China. Después de un viaje por tren de nueve días, plagado de prodigios naturales y humanos que sólo las cartas de cada uno de los bailarines pueden describir en su plenitud, llegaron a Pekín, integrados ya en un solo grupo, el Ballet Nacional Contemporáneo de México, unido en emociones y en afectos ante un pueblo desconocido y sorprendente, en añoranzas y en responsabilidades ante la lejana tierra de México.

En un mes y medio en China 19 funciones con los boletos agotados y los teatros a reventar. Pekín, Tien Sin, Nan Kin, Shanghai, Han Chow, presenciaron el repertorio debida y cuidadosamente seleccionado del Ballet Nacional Contemporáneo

de México: *El bracero* y *El demagogo* de Guillermina Bravo; *Tierra y Juguetes mexicanos* de Elena Noriega; *Los gallos* de Farnesio de Bernal; *La Manda* de Rosa Reyna; *En la boda* de Waldeen; *Juan Calavera* de Josefina Lavalle; *Tonantzintla* de José Limón en la versión de Rocío Sagaón. Funciones increíbles de siete u ocho obras y con una duración de tres horas o más —según el gusto chino por los espectáculos prolongados— fueron solicitados en todas partes y recibidas con un éxito indescriptible.

Como consecuencia de su entusiasmo por la danza de México, Chou En Lai invitó a las directoras del grupo a presidir con él la conmemoración del establecimiento de la República Popular china.

Por estar publicadas (*Novedades*, octubre 20 de 1957) las frases epistolares de Guillermina Bravo son de ineludible referencia: "... sentir cómo el débil hilo de la danza mexicana prende en cada función y encuentra un eco inmediato con sus brevísimos aciertos en un pueblo habituado al gran arte, tanto por la herencia como por la presente fertilidad artística de su país... Los públicos de China reúnen, a mi entender, las mejores cualidades que un auditorio puede tener: atención, respeto, sensibilidad, calor vibrante, en cada momento, inteligencia y viveza para captar los temas, pues ninguno se les ha escapado; sus reacciones son perfectas, poseen una fuerza certera en la elección, más valiosa por no estar intelectualizada ni tener prejuicios contra lo moderno, lo decadente, lo realista, lo abstracto; para ellos la danza es sólo buena o mala, aburrida o interesante, los educa o los divierte, les emociona o les choca".

Después de China, Rumania. Diez conciertos en dos teatros de Bucarest llenos con sobrecupo. La crítica entusiasta y cálida se unificó en el elogio. Los bailarines mexicanos eran detenidos en las calles por sus admiradores, invitados a toda clase de recepciones por las autoridades, entrevistados especialmente por los periodistas.

Más tarde, en París, los empresarios que asistieron a los ensayos se interesaron vivamente en presentar ahí al Ballet Nacional Contemporáneo de México. Sin embargo, por razones de

presupuesto y teniendo que volver a México con el objeto de preparar la Temporada de 1958 en Bellas Artes, se decidió dejar para un futuro cercano la presentación ante el público más radical de Europa.

Sin embargo, antes de volver a México, y patrocinado por la Embajada de México en Italia, el Ballet Nacional Contemporáneo presentó la última función de su gira en Roma con éxito apoteótico. Las experiencias artísticas del grandioso viaje llegaron ahí a su culminación espléndida.

El paso definitivo ha sido dado. El interés de las discusiones despertadas en la Unión Soviética, el éxito arrollador logrado en China y Rumania, la esperanzada posibilidad de encontrar un eco internacional en París, el triunfo de Roma, son suficientes para justificar la angustiosa preparación de la artística odisea de nuestros bailarines y constituyen, al mismo tiempo, una respuesta noble y formidable, limpia y auténtica, a los enemigos, tan inconscientes como injustificados, que parece tener en el mismo suelo en que ha surgido nuestra danza.

El Nuevo Teatro de Danza

Fuera del Ballet del INBA, el Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, es la institución que goza de mayor prestigio en el terreno de la Danza Moderna en México. Francis, quien ha sido el maestro incomparable de nuestros mejores bailarines, lo fundó en 1955 y desde entonces ha desarrollado sus actividades al margen de la esfera oficial, conformando una peculiar tendencia artística de carácter intelectualizado y universalista que no por discutible es menos valiosa. En 1957 este grupo presentó una temporada en el Palacio de las Bellas Artes con obras que, en su contrastado resultado, permitieron la apreciación de la solidez técnica de sus integrantes y una simple nueva e interesante preocupación de sus coreógrafos directivos por el experimento audaz en la composición de los ballets. La existencia de este grupo autónomo es un importante factor de comparación

y competencia para la corriente de la Danza Mexicana, pues las dos tendencias —y en alguna otra ocasión lo destacamos en estas mismas páginas— conviviendo en la misma atmósfera y el mismo medio, necesariamente han acabado por encontrarse en esquinas definitivas de identificación, enriqueciéndose mutuamente y salvándose, también mutuamente, de un nacionalismo cerrado, como el que ha ahogado a nuestra pintura o de un internacionalismo amorfo como el que ha invalidado a nuestra arquitectura por tantos años.

Otros grupos de danza

El Ballet de la Universidad, dirigido por Magda Montoya, ha presentado dos temporadas: una en 1954; la otra en 1957, denunciando en sus actuaciones el sincero afán de su directora por imponer un sello nacionalista tanto en la temática como en los movimientos de sus obras. Sin embargo ello no ha sido posible en virtud de la falta de una técnica de composición coreográfica que se hace aún más evidente por las insistencias de Magda en cubrir con sus propias coreografías todos los programas de su temporada. El Ballet de la Universidad parece responder, en cuerpo y alma, al enunciado temático que aparece incluido en uno de sus programas: “bailamos, los mexicanos, por instinto, pero nuestra fuerza y nuestra alegría son inconscientes”. Es posible que Magda Montoya pueda encauzar sus inquietudes creadoras, su acendrado espíritu de mexicanidad, su entusiasmo de bailarina, hacia una finalidad artística que afirme su prestigio; pero para ello necesita de la concreción y no de la expansión. La ejecución de una sola obra de arte tiene más importancia para un artista que la realización de veinte producciones mediocres. Y realmente el repertorio actual del Ballet de la Universidad corresponde a una etapa balbuzeante que la danza moderna mexicana ha superado hace ya varios años.

El Ballet Concierto de México

En el terreno del ballet clásico profesional, el Ballet Concierto es la única institución que sostiene una labor efectiva para el mantenimiento y la difusión de la danza clásica en nuestro país. Con Sergio Unger y Felipe Segura como directores y Laura Urdapilleta como primera bailarina este grupo ha venido presentando año con año programas del repertorio tradicional en los teatros de provincia y en la ciudad de México. En 1957 llevaron al cabo una temporada en el Palacio de las Bellas Artes estrenando algunas obras de coreógrafos jóvenes que, en ciertos aspectos, anuncian una actitud renovadora en las nuevas generaciones del ballet de puntas.

El Conjunto Oficial de Danzas Regionales

El Conjunto Oficial de Danzas Regionales del INBA, fundado en 1956 y dirigido desde entonces por Marcelo Torreblanca, cuenta actualmente con un numeroso contingente de bailarines que constantemente enriquecen su repertorio folklórico bajo la supervisión de algunos jefes de danzas indígenas especialmente traídos de su lugar de origen. La primera presentación profesional de este grupo se realizó en el Palacio de las Bellas Artes en noviembre de 1957; pero su principal actividad se desarrolla en diversos lugares del interior del país. Algunas soluciones escénicas de discutible calidad artística atribuibles a la falta de experiencia en este tipo de actividad coreográfica, no hacen desmerecer la brillantez de las danzas autóctonas, impecablemente bailadas por el disciplinado conjunto que augura una nueva posibilidad teatral para la danza mexicana.

La danza en el IMSS

Hace ya tres años que el Instituto Mexicano del Seguro Social, en donde Helena Jordán participa activamente como coordinadora de danza, desarrolla una labor notable de enseñanza y difusión de la danza moderna, clásica y regional entre los asegurados y sus parientes. Además de las clases que imparten los maestros, participan continuamente en representaciones artísticas, no sólo en la ciudad de México, sino en diferentes lugares del interior de la República.

Conclusión

No es esta desde luego, ni podría serlo en tan breve espacio, una visión completa de la danza que se ha realizado en México en los últimos diez años. Faltan, por ejemplo, de mencionar los diversos espectáculos que nos han visitado. Sin embargo, a pesar de su esquematismo, estas líneas pueden servir de llamada de atención a las autoridades oficiales, a los patrocinadores particulares y al público en general hacia una de las manifestaciones cuya importancia es decisiva para el futuro artístico de nuestro país.

“Diez años de danza en México”. Así, enunciado simplemente, el título de este artículo puede tener poca significación para el lector despreocupado o para el asistente ocasional a alguna de las temporadas que anualmente se presentan en el Palacio de las Bellas Artes. Pero no lo será una vez que se piense en el tremendo, incalculable esfuerzo humano que esos diez años representan para tantos coreógrafos y tantos bailarines, tantos escenógrafos y tantos compositores, tantos técnicos y tantos músicos, tantos maestros y tantos consejeros artísticos como intervienen en la consecución de las obras de arte que, paulatinamente, han contribuido a conformar uno de los mejores medios de expresión de México en el vasto ámbito del arte universal.

La danza moderna mexicana, ahora lo sabemos, está firme en su pedestal humano. Las generaciones nuevas que llenan

entusiastas los salones de la Academia de la Danza Mexicana reciben sin saberlo el aliento palpitante y creador de aquéllos que los han antecedido en el campo del arte, un aliento agitado por el esfuerzo continuo de todos los bailarines que ahora son maestros, de todos los artistas que ahora son coreógrafos. Aliento que más bien que veinte años tiene veinte siglos de vivificar la historia: no es posible olvidar que la voz más sublime de México, voz la más antigua y más moderna, es la de su arte.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 13 de octubre de 1958.

La danza en México en 1958

En una revisión de las actividades culturales y artísticas desarrolladas en México durante el año transcurrido, como ésta que con tan acertado criterio de historicidad periodística realiza "México en la Cultura", es posible que no sea el espacio dedicado a la danza el que más impresione por su extensión.

Ello se debe a que, a diferencia de las artes plásticas y de la literatura, manifestaciones artísticas individuales y por ende numerosas y continuadas en su proceso creador, y a diferencia del teatro y de la música que cuentan para su incesante presentación espectacular con su repertorio de hecho inagotable, la ininterrumpida y agobiante labor que durante meses enteros desarrollan los coreógrafos y los bailarines sólo se manifiesta en las temporadas anuales presentadas por los conjuntos profesionales que se dedican a este tipo de actividad en México y por la aparición en escena de algún ballet extranjero que nos visita.

Pero tal vez por su naturaleza misma, el trabajo desarrollado en la danza es tan apasionante para quienes lo viven. Más aún en el terreno de la danza moderna en el que cada esfuerzo creativo es una nueva aventura en el mundo del arte. Puede suceder que, después de varios meses de ejercitación cotidiana del cuerpo de los ejecutantes y de la lucha del coreógrafo con todos los incitantes obstáculos que se presentan a su voluntad para ordenar en el tiempo y en el espacio su obra dinámica, ésta sea un fracaso. Pero

también sucede —y es a lo que todo coreógrafo aspira— que esa obra, al lograrse, sea un escaño más en la ascendente espiral hacia la consolidación de la danza moderna mexicana como expresión fidedigna de nuestro momento histórico; es decir, cuando es una obra de arte y como tal justifica con su trascendencia emocional hacia el público la suma de esfuerzos individuales —del coreógrafo, de los bailarines, del músico, del escenógrafo, de los diversos técnicos— de quienes intervinieron en ella esperando sólo un momento decisivo: el del aplauso que ratifique la validez del acierto estético de la obra creada.

La temporada de Danza Moderna en Bellas Artes

En el año de 1958 el Ballet de Bellas Artes presentó, durante los meses de agosto y septiembre, su temporada anual con el trabajo coreográfico de dos de los tres grupos que lo integran: el Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo. La afluencia de público en esta temporada fue verdaderamente notable, más aún si se considera que el año anterior la continuidad de las presentaciones anuales del Ballet de Bellas Artes se vio necesariamente rota por la fructífera gira realizada en Europa y Asia por estos dos conjuntos.

De las veinte obras distribuidas en los cuatro programas de esta temporada, quince fueron estrenos y cinco, reposiciones. Entre los primeros destacaron, en forma por demás evidente, los ballets de la coreógrafa Guillermina Bravo: *Imágenes de un hombre* y *Braceros*, obras que la situaron en el primer plano de la danza moderna mexicana y que son, en realidad, un positivo jalón en la trayectoria de esta expresión artística. Carlos Gaona, por su parte, si bien reveló una explicable falta de madurez en el tratamiento, innecesariamente complejo, de un *Ciclo mágico*, puso de relieve sus grandes posibilidades creativas con una obra sencilla pero brillante y plena de aliento juvenil: *El corrido del sol*. Rosa Reyna se lanzó a nuevas experiencias empleando música concreta en una interesante creación no del todo logra-

da coreográficamente: *Movimiento perpetuo*. De ésta su inquietud se desprenden aún augurales esperanzas. Farnesio de Bernal demostró haber dejado de ser sólo una promesa con su delicioso *Cuento*, sus discutidos y aún discutibles *Cazadores* y —también los que ya no son sólo promesa tienen caídas— su *Quinteto*. Otro coreógrafo, John Sakmari, contribuyó a enriquecer el contraste en los estrenos con una corta obra, ligera pero buena, *Los payasos* y otra más, el ballet *Ellas*, con la que demostró que a pesar de tener grandes dotes para la creación coreográfica sobre él se cierne, constantemente, la amenaza de una peligrosa superficialidad.

Entre los estrenos de poca o ninguna significación caben mencionarse aquí, por un lado, la *Leyenda del Amazonas* de Raquel Gutiérrez y el *Huapango* de Martha Bracho que, a estas alturas, muestran todavía limitaciones conceptuales y formales que hace ya mucho tiempo fueron superadas, y por el otro, los *Fuegos artificiales* y el *Aria del sacrificio* de John Fealy, cuya presentación fue suficiente para saber que deben ser eliminados definitivamente del repertorio, más aún cuando este coreógrafo ha demostrado, en otras ocasiones, tener la capacidad suficiente para producir obras superiores.

Las reposiciones justifican, por el hecho de serlo, cabalmente su inclusión en la temporada. Éstas fueron los ballets —siguiendo un orden de valores, que en otra ocasión han sido comentados en estas páginas— *El demagogo* de Guillermina Bravo, *Los gallos* y *El deportista* de Farnesio de Bernal, *El encuentro* de John Sakmari y *Tierra* de Elena Noriega.

Hay que hacer notar aquí la importancia que tiene, como motivo del estreno de varias obras de danza, la revelación de Rafael Elizondo y la afirmación en su prestigio de Guillermo Noriega, como compositores, así como la aparición de José Cava y Raúl Flores Canelo como promesas indiscutibles de la escenografía.

El Nuevo Teatro de Danza

El Nuevo Teatro de Danza, grupo autónomo dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, llevó al cabo dos temporadas de conciertos en el Teatro del Bosque; la primera en el mes de abril con un público numeroso; la segunda —y debido a la nula publicidad— con escasos observadores, a principios de diciembre.

En estas dos breves temporadas, el Nuevo Teatro recurrió a su repertorio conocido con coreografías de Xavier Francis (*Fantasia y fuga*, *Contrastes*, *Advenimiento de la luz* y *Procesiones*), de Bodil Genkel (*Delgadina*) y de John Fealy (*Naderías* y *El rostro del hambre*). En la primera de estas temporadas hubo además un estreno: *Pastoral* del propio Francis, que adolece de esa falla casi general en la obra de este coreógrafo, una carencia lamentable de proyección emocional. Es de esperarse que Francis recapacite en la necesidad de enriquecer y complementar su creación comunicando a sus intérpretes —por otra parte excelentes en técnica— una buena dosis de vida, lo cual es fundamental en ballets que, como éste, tienen al cuerpo humano como medio de un auténtico lirismo.

Danza Mexicana en el extranjero

El Ballet Popular, dirigido por Guillermo Arriaga y Josefina Lavalle e integrante, junto con Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo del Ballet de Bellas Artes, se abstuvo de presentarse en la temporada anual debido a que sus elementos se preparaban aprendiendo danzas autóctonas y bailes regionales, con toda premura, para presentarse en la Feria Mundial de Bruselas representando a México. De su actuación artística en la capital belga no se han recibido en México hasta la fecha, noticias lo suficientemente concretas como para emitir juicio al respecto. En cuanto a los demás incidentes, los lectores interesados indudablemente se habrán enterado en las últimas semanas y por estas mismas páginas sobre la "seriedad" profesional de este grupo.

Danza Extranjera en México

A principios de 1958 nos visitó el ballet francés de Janine Charrat, un apreciable conjunto de danza clásica en cuyo repertorio alentaba, sin embargo, constantemente la cursilería inevitable de la escuela francesa.

En junio el Ballet Nacional de Canadá presentó una impresionante temporada situándose, por su profesionalismo y la variedad de las obras de su repertorio, a la cabeza de los grupos extranjeros que llegaron a México en 1958.

Auroleado por una injustificada fama el Ballet de San Francisco hizo su presentación en México en el mes de septiembre. Tan entusiasta fue la afluencia del público al Palacio de Bellas Artes —en donde presentaron una función— y al Auditorio Nacional —en donde presentaron dos funciones— como intensa fue la decepción. Algunos cuantos bailarines buenos, ninguno excepcional, un conjunto homogéneo en su mediocridad y un repertorio compuesto en su mayoría por obras del propio director del Ballet —Lew Christensen— que con excepción de una o dos obras “agradables” resultó mortal para el prestigio del Ballet de San Francisco en nuestro país hasta el fin de los siglos... o cuando menos mientras el señor Christensen continúe siendo su director artístico.

Actividades de otros grupos

Calladamente el Seguro Social continuó propiciando la enseñanza de la técnica de danza moderna, clásica y regional entre sus afiliados y gracias al empeño puesto por la bailarina Helena Jordán se realizaron diversos conciertos de danza en el Teatro de la Unidad de Santa Fe durante el transcurso del año, los cuales estuvieron a cargo de los tres grupos del Ballet Oficial del INBA, así como del Taller de Danza del propio Instituto del Seguro Social.

La labor de difusión popular nunca ha dejado de ser una de las preocupaciones fundamentales de los grupos profesionales de danza en México. Es así que todos los hasta ahora citados, incluyendo además al Ballet Concierto de México —el único grupo que mantiene en nuestro país el cultivo serio de la danza clásica— realizaron varias giras por el interior de la República.

El Conjunto Oficial de Danzas Regionales

El Conjunto Oficial de Danzas Regionales del INBA, dirigido por Marcelo Torreblanca, después de una intensa actividad bajo la supervisión de algunos jefes de grupo de danzas indígenas especialmente traídos de su lugar de origen, hizo su segunda presentación profesional en el Teatro del Bosque —la primera fue en noviembre de 1957 en el Palacio de Bellas Artes—. Aparte de algunas soluciones escénicas de discutible calidad artística, atribuibles a la falta de experiencia en este tipo de espectáculos, la brillantez de las danzas autóctonas, perfectamente bailadas por el disciplinado conjunto y adecuadamente vestidas, auguran una nueva posibilidad teatral para la danza mexicana.

La Academia de la Danza Mexicana

La Academia de la Danza Mexicana se encuentra actualmente en franco florecimiento. Cuenta ya con un local propio situado en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, construido expresamente para la capacitación técnica y cultural de los futuros profesionales de este arte.

A un nuevo edificio —se ha dicho siempre cuando de nuevas escuelas se trata— corresponde un nuevo espíritu en la juventud estudiosa. Pero pocas veces como aquí esta frase adquiere pleno sentido.

Más de quinientos futuros bailarines y coreógrafos se preparan allí en una forma que las generaciones anteriores nunca

soñaron, pero en la que todas ellas toman parte activa como maestros.

A últimas fechas se encuentra funcionando un Consejo Técnico y Pedagógico, perfectamente estructurado, compuesto por representantes de las materias que en la Academia de la Danza Mexicana se imparten —música, folklore, historia de las culturas, etc., aparte de las clases técnicas de danza moderna, clásica y regional— Consejo que está abocado a solucionar todos los problemas que la novedad de una escuela de esta naturaleza entraña.

La Academia de la Danza Mexicana es la culminación de un proceso de lucha artística constante, de experiencias incontables, de hallazgos felices en todos los órdenes del arte coreográfico. Ella sola bastaría para probar, hasta al más escéptico observador, con la realidad espléndida de las nuevas generaciones que en sus aulas se están formando, la solidez indestructible de un movimiento joven aún, pero consciente de su tradición secular y esperanzado en su futuro artístico, como lo es el movimiento de la danza moderna en México.

Connecticut College: centro mundial de la danza moderna

Año con año, durante el verano, el Connecticut College se transforma en el santuario de la Danza Moderna en Norteamérica. El Colegio se levanta en la cima de un verde lomerío y desde sus edificio se alcanza a distinguir, por encima de las arboledas que cubren por doquiera los campos de Nueva Inglaterra, la ciudad de New London, cruzada por el río Támesis que muere en la bahía. En el mar, a lo lejos, la línea de horizonte se accidenta con el perfil de Long Island: en Nueva York conocen la cabeza de la isla, aquí la cola.

La Escuela de Danza Moderna de Connecticut College fue fundada en 1948, con el objeto de reunir, periódicamente a los artistas y maestros más destacados de esta importante rama de arte contemporáneo y de poner en relación vital y cercana con sus experiencias, durante un periodo de seis semanas de trabajo, a los estudiantes de danza de todas las regiones de los Estados Unidos y en ocasiones de otras partes del mundo.

Jóvenes y adultos, maestros y alumnos de escuelas primarias y secundarias, de colegios y estudios privados, todos ellos en diferentes grados de habilidades y de conocimientos de danza, se entregan durante este tiempo a un intenso trabajo de taller que les da la oportunidad de experimentar nuevas formas de expresión dinámica, de enriquecer sus posibilidades técnicas y de afirmar los principios teóricos en los cuales descansa la estética

de la danza contemporánea. Los resultados se hacen patentes por medio de exhibiciones y conferencias semanales, concertadas por los distintos maestros, y finalmente, cuando la sesión de verano termina, los diferentes grupos se reúnen para presentar una gran exhibición en uno de los más espaciosos salones del colegio ante un público numeroso y entusiasta.

El caso es que en el caluroso y húmedo verano en Connecticut College sólo se vive y se piensa en función de la danza. Los extensos y cuidados jardines que se extienden por el lomerío en derredor del *campus*, los luminosos gimnasios, los amplios pasillos, los impecables restaurantes, se ven invadidos por una juventud hermosa y sana que se enfrenta al calor con el cuerpo apenas cubierto por una escueta malla, invariablemente húmeda por el sudor.

De los estudios salen, aquí y allá, a través de las ventanas abiertas, difusos acordes de piano o la melodía de las obras que la orquesta ensaya sin interrupción durante todo el día. Bajo la sombra de algún árbol un grupo de rubias adolescentes forma coro en torno de Pauline Koner o de Helen Tamiris, quienes disertan calmadamente. En la penumbra de un pequeño estudio los ventiladores en movimientos producen un sordo rumor sobre el cual se levanta el sonoro torrente musical de las piezas preclásicas y modernas interpretadas en el piano. Louis Horst, el viejo y sabio maestro, sentado en contra de la luz de la ventana, observa y corrige los ejercicios individuales de composición que sus alumnos realizan, uno por uno, en el centro del cuarto. Las sombras se alargan y se acortan en los muros a cada fracción de segundo; la fatigosa respiración de los jóvenes bailarines llena por minutos la atmósfera; y el golpear de los pies descalzos sobre el piso, el apagado roce de un cuerpo sobre el suelo, el desplazamiento instantáneo de un torso en el espacio, dejan de ser cosas comunes y corrientes para transformarse en secuencias ordenadas de movimientos que evidencian la lucha de las mentes por crear, paso a paso, las frases de un lenguaje dinámico original y propio pero al mismo tiempo claramente inteligible.

En las clases de composición avanzada, bajo la dirección de Lucas Hoving, las frases coreográficas se complican: primero dúos y tríos; más adelante grupos completos; hasta que, finalmente, los estudiantes se familiarizan con el análisis práctico de las obras creadas por los propios maestros (Limón, Humphrey, Tamiris, Koner) y se inician, ellos mismos, en la aventura de la creación coreográfica.

Cada uno de estos grupos —que son al mismo tiempo los más aventajados en las clases de técnica de danza— participan en la exhibición final que tiene, desde luego, un carácter subprofesional, pero no obstante sirve como crisol en el que se deslindan los talentos. Para algunos de estos bailarines y coreógrafos en potencia el aplauso de la audiencia será el primero en su carrera artística definitiva; para muchos otros el primero y el último. Pero en cualquier forma la experiencia vital adquirida por todos en Connecticut College es imborrable.

Habrán seguramente a quien le extrañe el hecho de que en esta escuela de danza no exista ninguna clase de ballet clásico. No es que los maestros sostengan una actitud anticlásica obtusa. Ese hecho se debe a que Connecticut College es un centro especializado en danza moderna que independientemente del ballet —ni superior ni inferior como expresión artística, simplemente distinto prepara a sus alumnos para el futuro cercano, con un criterio claro y preciso sobre la complejidad que entraña la creación de un auténtico arte moderno y con plena conciencia de la necesidad de experimentación de nuevas formas en la danza que —como en la pintura, en la música, en la arquitectura— constituyan un testimonio de los artistas nuevos que viven un nuevo tiempo. No se trata de olvidar los aportes de una técnica, la clásica, para crear otra total y radicalmente distinta desde los cimientos, sino de dar por asimilados esos aportes de la nueva disciplina y seguir adelante. La danza tiene posibilidades expresivas ilimitadas que hasta ahora han sido sólo parcialmente explotadas.

La vitalidad de un arte se comprueba por el constante afán de experimentación de los artistas que lo crean y no con su

conformismo o su servil y cómodo apego a fórmulas de éxito previamente establecidas. Es por ello que la existencia de una escuela como esta es el palpable testimonio de la vitalidad de la danza en nuestro tiempo.

El movimiento se demuestra andando. Y por eso la culminación de los cursos de verano de Connecticut es el Festival Americano de Danza que se celebra anualmente en el Auditorio Palmer y al que asiste el público aficionado de Nueva York, de Boston, de New Haven y de la propia ciudad de New London. En diez años este festival ha estrenado más de sesenta obras de coreógrafos contemporáneos entre las cuales se cuentan varias verdaderamente maestras. Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey, entre otros, con su talento y su esfuerzo, han abierto aquí una brecha de admiración en medio de una sociedad tradicionalista en esencia como todas que, gracias a ellos, comienza a creer al fin en los valores estéticos de la danza moderna, no la única danza posible, pero sí la más cercana a nuestra conciencia y a nuestra sensibilidad, a nuestro pensamiento y a nuestra vida.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 5 de octubre de 1959.

El Festival Americano de Danza

El Festival Americano de Danza que se celebra anualmente en el Frank Loomis Palmer Auditorium de Connecticut College es, sin duda alguna, el más importante evento para la danza moderna en Norteamérica. El teatro, con una capacidad de más de 1 300 espectadores se ve lleno, programa tras programa, por un público entusiasta, procedente de Nueva York, de Boston, de Hartford, de New Haven, y de la propia ciudad de New London; un público dispuesto a aplaudir no sólo las obras que por su prestigio se reponen año con año, sino todas aquellas que constituyen un nuevo experimento. Y digo que está dispuesto a aplaudirla porque su apasionada reacción demuestra que no espera de todas ellas una total perfección, sino que le basta casi siempre con que tenga el simple valor de la búsqueda formal, lo que evidencia la identificación de principios que este público tiene con esta nueva fase de la danza.

El festival estuvo compuesto este año por cinco programas, en los cuales se presentaron 16 obras, entre ellas siete fueron estrenos absolutos. Los coreógrafos Daniel Nagrín, Pauline Kerner, Helen Tamaris, Ruth Currier, Sybyl Shearer, Merce Cunningham, Doris Humphrey y José Limón.

Daniel Nagrín fue en esta ocasión el coreógrafo más pobre de la temporada. Aunque buen bailarín, como creador demuestra una insubstancial superficialidad en el concepto que anima

sus coreografías, así como una evidente falta de imaginación para la creación de movimientos. *Danza al sol*, que no es sino una secuencia fría de ejercicios simples de técnica sin relación alguna con el tema que sugiere el título, y *Figura indeterminada*, danza pantomímica que pretende llegar al humorismo pero que se queda en la comicidad, ponen de relieve el egocentrismo estelar de Nagrín, pues fueron pensadas con la única finalidad de lucir sus habilidades como intérprete, gracias a efectistas alardes de técnica. En cuanto a *Teatro para locos* —la única coreografía entre las tres que presentó en esta ocasión en que intervienen otros personajes aparte de él— es una plena justificación de su título... pero a pesar del coreógrafo; desaprovechó la excelente calidad de sus bailarines, David Wood, Marni Thomas, y Gail Ewart. Quienes hayan seguido de cerca el movimiento de la danza moderna en México podrán fácilmente imaginar cuál es la tónica de las obras de Nagrín si consideran que las superficialidades de John Sakmari —cuando menos mejor estructuradas— resultan junto a éstas profundas, casi filosóficas.

Pauline Koner estrenó una obra creada especialmente durante la temporada de estudios de verano de Connecticut College: *Mareas (Tides)*. La intención era ambiciosa. El tema excelente: la soledad de la juventud norteamericana y la búsqueda de un escape a esa soledad a través de la introversión o del amor, del odio abstracto o la riña sangrienta, o bien a través del *jitterburg*. En la obra aparece un símbolo, la Piedad Humana, interpretada por la misma Pauline Koner, quien identificada con esa juventud, es sin embargo impotente para solucionar el drama. Desgraciadamente, el empleo constante de movimientos ya estereotipados en la danza moderna, el apego a un obvio naturalismo que se hace aún más notable en las danzas basadas en el jazz, y la falta de continuidad entre las distintas partes que componen la obra —cada una de ellas bailada con música de autores tan distintos como Villalobos, Giuffre y Farbermann— invalidaron la cabal realización de la coreografía.

Helen Tamiris sorprendió al público con una obra creada también durante el último verano en Connecticut College. Su

ballet *Recuerdo (Memoir)* si no perfecto es casi perfecto. Trata del encuentro de una huérfana adolescente, que aún mantiene vivo en su memoria el recuerdo de su infancia en medio de una sobria familia campesina, con el bajo mundo de una gran ciudad. El líder de los "bums" que la convierte en mujer al conocerla parece humanizarse, pero finalmente la abandona entre la multitud. A través de toda la obra se percibe una amarga actitud de la coreógrafa ante su mundo, un profundo sentimiento de la desesperante y angustiada vida en los "slums" neoyorquinos. Pero no hay que olvidar que Nueva York, además de ser la capital de muchas cosas positivas, es también la capital de la miseria mundial. Amarga visión artística la de Helen Tamiris, pero vibrante en su realismo e intensa y bien lograda en su realización formal.

Sybyl Shearer es una personalidad un tanto extraña. Y es extraña porque rebasa el carácter de la danza puramente norteamericana identificándose espiritualmente con un inminente sentido de "vanguardismo" europeo. La obra que estrenó este verano no lleva título, sólo se indican en el programa sus partes (I, II y III), intencionalmente distintas una de otra. Excepcional bailarina Sybyl Shearer demuestra en sus interpretaciones un especial talento para imprimir al movimiento básicamente clásico de sus brazos y de sus pies un novedoso y original, y por ende, moderno sentido en sus combinaciones arrítmicas. Ella emplea cada mano, cada pierna, cada brazo, cada pie, como elementos aislados de su mecanismo corporal, pero al mismo tiempo los hace armonizar en su arritmia gracias a su gran capacidad de coordinación. La esencia de su ballet es estrictamente formal y en su mayor parte tiene una belleza unitaria gracias a las dotes interpretativas de la coreógrafa. Tan es así que la aparición de dos bailarines en la parte central de la obra (Paul Berna y Mel Spinney), resulta totalmente innecesario. Lo que es evidente, cuando Sybyl Shearer sale al escenario, es que allí hay una verdadera artista.

Por su parte Ruth Currier, quien ha salido del grupo de José Limón para formar su propia compañía, presentó una prolongada y tediosa coreografía con música de Britten: *Mundo peligroso*,

tan cargada de elementos simbólicos que resulta ininteligible: un hombre, una mujer, una inesperada niña vestida de blanco, víctima inocente de algo indefinible, bailando secuencias de danza que a pesar de su fluidez parecen haber sido creadas para llenar sin objeto alguno la música.

Los nombres de tres maestros consagrados, Merce Cunningham, Doris Humphrey y José Limón, alternaron en los programas con las obras anteriores, estableciendo un contraste por todos conceptos interesante.

Cunningham sigue un camino personal y claramente definido en busca de la belleza absoluta de la danza pura. Podrá ser discutible su actitud —y de hecho lo es y con mucho— pero es sincera y se encuentra apoyada por el gusto de una gran parte del público de danza moderna en los Estados Unidos. Las dos obras que estrenó en esta ocasión son un claro ejemplo de su tendencia; sin embargo, cada una de ellas tiene su propio matiz coreográfico. Ninguna de las dos lleva música, sólo sonidos aislados y aparentemente casuales, debidos a la inspiración (?) de John Cage y Christian Wolff respectivamente, producidos por unos cuantos instrumentos de la orquesta. Esto no tiene otro objeto que desnudar a la danza de todo valor artístico ajeno para dejarla en sus propios y esenciales valores. *Antic Meet* (da igual traducirlo que no traducirlo) se anuncia en el programa precedido por un epígrafe sacado de una obra de Dostoyevsky: “permíteme decirte que también el absurdo es necesario en la Tierra”. Y en efecto, Cunningham juega con el absurdo, guiado por un fino sentido del humor, a través de diez diferentes secuencias de danza ágilmente ligadas e impecablemente interpretadas por los bailarines de su compañía. Este sutil sentido del humor, esa impureza, se transforma curiosamente en un medio increíble de comunicación con el público, lo que no sucede con *Rune* (palabra cuyo significado nadie conoce), danza con la cual el coreógrafo parece haber alcanzado uno de sus propósitos fundamentales que es el de lograr la abstracción en la danza por encima incluso de la humanización que supone la presencia de los bailarines. Hermosos cuerpos, pero fríos; técnica impecable pero inexpresiva; los movimientos en

incesante variación que demuestran el talento del coreógrafo, pero sin un claro sentido de armonización total. "La continuidad de esta danza está arreglada en tal forma que puede cambiar de un programa a otro" reza el texto explicativo. Y es cierto. Tanto que también podría bailarse empezando por el fin y terminando en el principio. La música (o los ruidos) de Christian Wolff resultan casi inútiles. Personalmente creo que el cuerpo humano en la danza, noble y fundamental instrumento de creación que la humaniza inevitablemente, no puede ser desvirtuado en su función a tal grado que se automaticice, pretendiendo perder su sentido vital en aras de un puro alarde de inventiva o de un regocijo estrictamente intelectualizado, como en el caso de *Rune*.

La vida de Doris Humphrey (1895-1958) fue una vida enteramente dedicada a la danza. Más de cien coreografías realizadas en un periodo de treinta años de fecunda actividad le dieron a esta coreógrafa una maestría y un prestigio que con justa razón la sitúan en uno de los lugares más destacados en la historia de la danza contemporánea. Felizmente poco antes de morir, en diciembre del año pasado, pudo terminar un libro, inapreciable para las nuevas generaciones por las experiencias que encierra, y que en estos días saldrá a la prensa: *La composición en la danza*. El Festival Americano rindió un homenaje a su memoria dedicando un programa completo a tres de sus obras más célebres: *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías* (1946), conmovedor y estrujante ballet en el que se combinan la poesía de García Lorca, la música de Norman Lloyd y la danza de Doris Humphrey en unidad indisoluble y de valor perdurable; *Día en la Tierra* (1947), sencilla como la vida de un hombre, profunda como el amor y la muerte, obra estructurada sobre una sonata de Aaron Copland, y *Ruinas y visiones* (1953) brillante juego intencional con el melodrama, con música de Britten. Tres obras bien distintas que permitieron juzgar la trascendencia que la obra de esta gran maestra tiene en la danza de nuestro tiempo.

La personalidad artística de mayor importancia en la temporada fue, sin embargo, José Limón. Para su público él es un dios sin errores. Y su público es todo el que asistió al festival.

Limón presentó cuatro coreografías, las dos primeras estrenos absolutos: *Tenebrae*, con música de John Wilson, basada en la vida de Edith Cavell, la enfermera que se hizo célebre en la Primera Guerra mundial por haber sido fusilada por proteger a un prisionero enemigo; *El apóstata*, con música de Ernst Krenek, obra que pretende ser una interpretación balletística de la vida del emperador Juliano; *La pavana del Moro* —quién, cuando menos, no ha oído hablar de ella— y *Missa Brevis*, con la obra musical del mismo nombre de Zoltán Kodály.

José Limón a estas alturas de su vida puede hacer obras más o menos buenas, pero ya nunca francamente malas. Como bailarín sigue siendo increíble por su seguridad y fuerza de expresión: hay que verlo para creer hasta qué grado llena con su presencia el escenario. Pero como coreógrafo no es desde luego el infalible dios que su público piensa. Y la prueba es que obras tan recientes como *Tenebrae* o *El apóstata*, independientemente de la pasión interpretativa que caracteriza a Limón y a su grupo, tienen fallas demasiado notables como para pasar desapercibidas: la primera sobre todo por falta de contrastes en su desarrollo y por la mecanizada rigidez de los bailarines en varias de sus partes; la segunda por el planteamiento mismo del conflicto en términos de danza, cosa en la cual Limón ha fracasado en anteriores ocasiones, pero no es nuevo en él la preocupación por recurrir a la historia en busca de temas de ballet.

Pero ahí están esas otras dos obras maravillosas, dignas representativas no sólo de la danza moderna en particular, sino de la danza en el siglo XX en general: *La pavana del Moro* y *Missa Brevis*.

Hace ya cerca de diez años que Limón presentó en México *La pavana del Moro* y el recuerdo que después de tantos años conservaba yo de su perfección tenía más de duda que de certidumbre. Ahora la seguridad es absoluta: *La pavana* es una obra maestra, única, impecable, de increíble limpieza en su estructura y en su ejecución. Pauline Koner, Lucas Hoving, Betty Jones y el mismo Limón quienes han bailado esta peculiar interpretación

de Otelo desde su estreno han llegado a dominar incluso los matices más imperceptibles.

Muy pocas obras podrán encontrarse tan difíciles de realización para un coreógrafo como una Misa, pues no sólo es la dificultad de expresar el misticismo que ésta entraña, sino la de integrar íntimamente la parte coral, la instrumental y la coreográfica en un todo artísticamente homogéneo. Y Limón logró una obra magna, digna del solemne carácter de la música de Kodály, gracias a un sabio y fluido movimiento de su compañía completa (cerca de 30 gentes) en el escenario, estableciendo siempre un contraste armónico entre tres grupos o entre tres solistas y su propia presencia, llena de vivencias místicas que se proyectan al público gracias a movimientos contenidos cargados de sugerencias espirituales. *Missa Brevis* es todo un monumento coreográfico que, como *La pavana*, hará perdurable el valor indiscutible del talento creador de José Limón.

Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, México, 22 de noviembre de 1959.

En la muerte de Raúl Flores Guerrero

Muy frecuente tal vez, aceptada en idea, la selección que la muerte suele hacer de los mejores, de los jóvenes, de los que más disfrutaban de una vitalidad ávida y rica, se hace algunas veces carne propia y nos deslumbra con su irreparable fogonazo negro, nos indigna o rebela, nos llena con la dolida incompreensión de ver ausencia donde solo un momento antes había una obra valiosa en formación, una vida generosa y activa desarrollándose, proliferando en un tejido de beneficios para los demás. Desaparece así Raúl Flores Guerrero y resulta imposible, por el momento, imaginar que sus actividades múltiples, sus enormes capacidades intelectuales, su generosa, lúcida labor han quedado interrumpidas, y todos los dones que de él esperábamos, caducos.

Los miembros y colaboradores de Ballet Nacional, ante la pérdida del amigo querido no tenemos más que nuestro doloroso, privado desconcierto. Ante la desaparición de un valioso colaborador del movimiento de la danza moderna, no tenemos más que el escueto tributo de enumerar los beneficios concretos que organizó para un arte en el cual puso fe y pasión, como nosotros, y al cual consideró de importancia nacional.

En los dos últimos años del sexenio pasado. Raúl Flores Guerrero fue director de la Academia de la Danza Mexicana. Como tal, inició en el Senado los trámites para el reconocimiento profesional de la escuela y de los títulos que ésta otorga a bailarines, coreógrafos y maestros de danza. Dotó a la institución, por primera vez en su historia, con programas de gran coherencia técnica, que abarcan en su integridad los aspectos clásico y moderno, y la enseñanza de danzas indígenas y mestizas. Estableció, por primera vez, la enseñanza teórica de materias culturales. En el breve tiempo que ocupó el cargo, dotó a la escuela de un rango profesional más alto del que había tenido hasta entonces.

Como crítico de danza, a partir de 1953, reseñó con capacidad todas las actividades efectuadas, considerando con igual interés las compañías oficiales y las independientes, las profesionales y las experimentales, los grandes conjuntos y los pequeños; analizó apasionadamente las obras, supo señalar virtudes y defectos a los bailarines y a los coreógrafos. Contribuyó a la lucidez de cada quien para juzgar trabajos propios y ajenos.

Fue el coordinador del más importante conjunto documental que se haya editado sobre nuestra danza: el número de *Artes de México* en que se logró abarcar la historia de nuestro movimiento desde su iniciación.

A su interés personal se debió la inclusión de la danza mexicana en el *Diccionario de la danza* publicado en Barcelona; suya fue la minuciosa recopilación de datos y fotografías con que un arte nuestro ocupó el sitio correspondiente dentro de un panorama universal.

Lo que no puede expresarse con tanta precisión, aunque es tal vez lo que más recordaremos de Raúl Flores Guerrero: su pasión personal, su entrega a la

labor de los demás, su contacto directo y vivo, su entusiasmo, que también fueron decisivas aportaciones para nuestra obra, y para el progreso evolutivo de toda la danza mexicana.

Escrito firmado por: Guillermina Bravo, Emilio Carballido, Federico Castro, Valentina Castro, Roberto Cirou, Tulio de la Rosa, Lin Durán, Rafael Elizondo, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, María Gómez, Carlos Jiménez Mabarak, Xavier Lavalle, Isaí López, José Mata, Guillermo Noriega, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Freddy Romero, Áurea Turner, Mario Vázquez, Antonio Viveros.

Mayo de 1960.

La danza moderna mexicana 1953-1959
se terminó de imprimir el mes de abril de 1990
en Prisma Editorial, S.A. de C.V.
El tiraje es de 1000 ejemplares,
la edición estuvo al cuidado
de Alejandrina Escudero.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval
Director General

Jaime Labastida
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción
y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Paulina Campderá
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Patricia Aulestia de Alba
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón*



Para el estudio de una disciplina de naturaleza tan efímera como la danza, la crónica resulta una veta rica y poco explorada. El GENIDI-DANZA plantea como una alternativa editorial el rescate de la danza mexicana mediante la crónica periodística que, en publicaciones como la que tiene el lector en las manos, ponga en escena las inquietudes cotidianas de periodistas, críticos y teóricos de la danza.

Con una amplia formación en el ámbito de las artes y una gran pasión por la danza, Raúl Flores Guerrero se convierte en autorizado cronista y teórico de la danza. Estos artículos, escritos entre 1953 y 1959, son valiosos tanto por la profundidad de reflexión como por la trascendencia de su análisis que llegan a cubrir múltiples aspectos del fenómeno dancístico.

Una idea constante que se presenta a lo largo de los textos es la referente a la importancia que tiene la danza en ese momento como una alternativa de desarrollo artístico nacional. Esta danza, al igual que el muralismo, en su momento, representa para Flores Guerrero "una de las posibilidades más brillantes para salir del marasmo en que se encuentran sumergidas nuestras expresiones artísticas". Estas posibilidades que veía en la danza podían convertirla en una manifestación original y plena.

Aquí se reúnen testimonios de una época, una danza y un lenguaje periodístico hoy vigentes, a pesar de que existen condiciones diferentes, porque apuntan hacia algunas reflexiones que los creadores de la danza contemporánea mexicana de los noventa deben plantearse.

El presente libro es, a un mismo tiempo, homenaje y testimonio. Homenaje a su autor, Raúl Flores Guerrero, uno de los críticos más inteligentes con los que ha contado el arte en nuestro país (fundamentalmente en lo que corresponde a la plástica y la danza: ésta, plástica, al fin, en movimiento). Testimonio de su autor: crónica y también reflexión desde la danza mexicana y con un objetivo preciso: el de contribuir a su enriquecimiento por la vía de la crítica encendida.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes