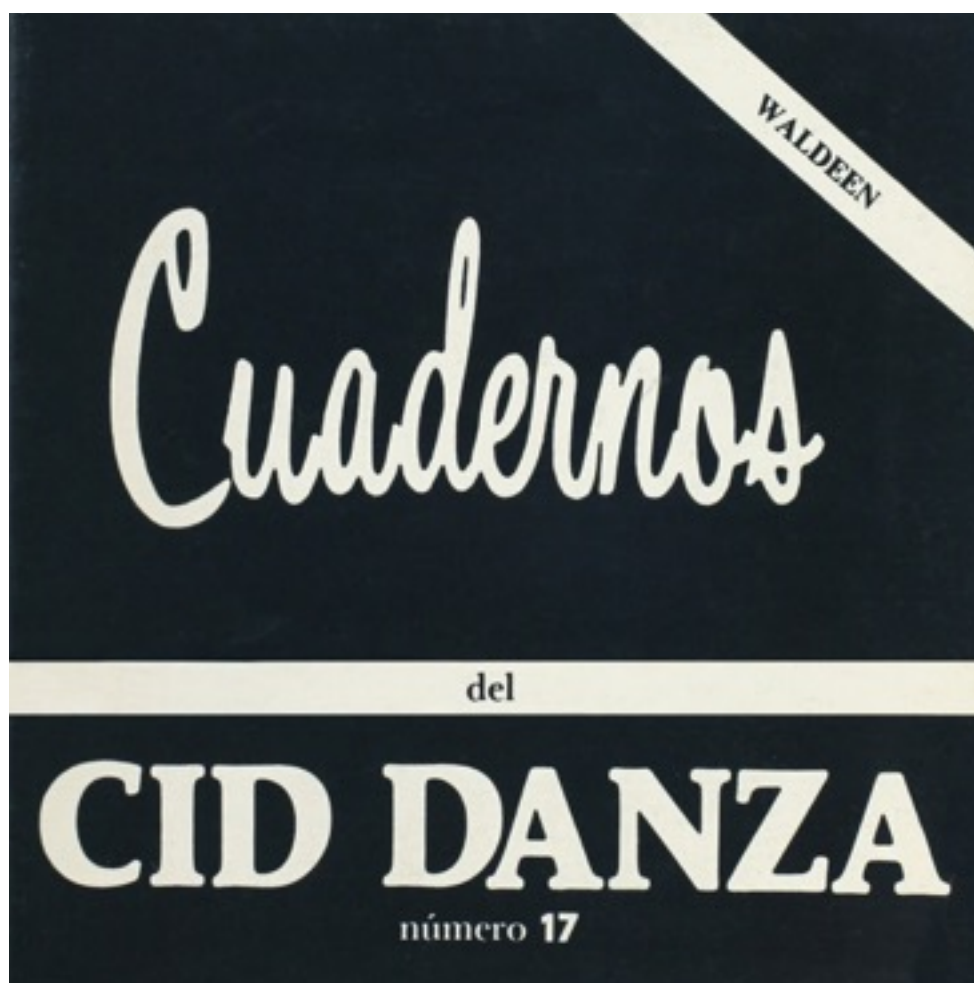




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Lavallo, Josefina. *Cuadernos del CID Danza, número diecisiete. Waldeen*. CID Danza/INBA. México, D.F.: 1987.

Palabras clave (descriptores temáticos): Waldeen von Falkenstein (1913-1993), biografía, danza moderna, danza en México, biography, modern dance, dance in Mexico.

WALDEEN

Cuadernos

del

CID DANZA

número 17

Primera edición
D.R. © 1987 INBA/Dirección de
Investigación y Documentación
de las Artes
Holbein 217-9º piso
Ciudad de México
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Qué más se podría decir o escribir sobre Waldeen que no se haya dicho o escrito ya.

La imagen de la artista se proyecta siempre sobre la influencia que como bailarina y coreógrafa causó en la Danza Moderna Mexicana, pero muy poco se ha escrito sobre su amplia cultura, sobre su talento como escritora, sobre su hermosa poesía y sobre su excepcional talento como traductora. Neruda decía que Waldeen al traducir sus versos estaba haciendo nueva poesía, probablemente mejor que la original.

Quiero dejar escritas estas líneas para dar testimonio de agradecimiento y reconocimiento profundos a esa gran artista más allá de la danza y de la coreografía. A ese maravilloso ser humano siempre joven; motivador constante de los jóvenes. Gracias Waldeen, Maestra y amiga de siempre.

Guillermo Arriaga.

Veracruz, Ver., Marzo, 22 1987



PRESENTACIÓN

La danza es un poder, no sólo un don,
para devolver a la humanidad, errante y
enajenada, su verdadera esencia humana,
inmutable y por siempre inspiradora...

WALDEEN

Lo que distingue a Waldeen entre las raras personalidades que han dedicado su vida a la danza, es su preocupación por recuperar para la danza escénica el significado profundo que tiene dentro de la historia del hombre. Ha profundizado en su esencia, en su filosofía, en las raíces de su proceso creativo, en su relación con las otras artes; la juzga como el quehacer humano totalizador y primigenio del arte, *como la forma más antigua que hombre o mujer haya concebido*, y lo reafirma cuando considera que *el cuerpo fue el material utilizado para la danza, mucho antes de que los seres humanos descubrieran otros materiales para el arte.*^{4*}

La de Waldeen es toda una vida en lucha continua, en creación perpetua, en grito reivindicador muchas veces no escuchado, en provecho de una danza de existencia humana.

Ella se afana porque la danza vuelva a ser concebida como una fuerza cósmica, como una forma de armonía entre la naturaleza y el hombre, que lo lleve —a través del ritmo y del movimiento— a *asegurar su supervivencia dentro del medio hostil e impredecible que lo rodea*.

Waldeen ha sido guía y ha podido serlo porque ante todo es un ser que se alimenta de la vida; que como vida concibe su arte y como tal lo transmite a sus alumnos induciéndolos al éxtasis de la danza, en donde, como dice Curt Sachs, *el hombre cruza el abismo entre este mundo y el otro, hasta el reino de los demonios, de los espíritus y de Dios*.

JOSEFINA LAVALLE

* Esta numeración corresponde al orden en el que se presentan las referencias bibliográficas.



WALDEEN Y SU CONCEPCIÓN DE UNA DANZA DE ESENCIA MEXICANA

Josefina Lavalle

"... Hay maestros que por encima de su origen y formación en el extranjero han permeado las entrañas del suelo de México y han sabido conducir a una legión de discípulos por rutas soleadas (...) tal es el caso de Waldeen (...) Debido a su potencia poética ella ha podido dar veinte años de vida, conocimientos y belleza a México. En cada uno de los movimientos de su danza ofrece un diamante a nuestro país.¹

DIEGO RIVERA

Waldeen encuentra en México un mundo vivo, deseoso de reencontrarse a sí mismo, de tirar sus raíces y asirse a ellas para nacer a una vida propia, ella se suma a esta idea y olvida su danza, deja que México la absorba y con sólo su emoción atisba una danza diferente, la que crea en México y para México, de aquí surgirá su obra más valiosa y trascendente: la nueva corriente de la danza, la danza moderna mexicana, que ella inicia y crea, y que desde el año de 1939 constituye la aportación más importante para el arte coreográfico de nuestro país.

Desde entonces y hasta ahora Waldeen sigue proponiendo, postulando un arte de la danza que se muestra a partir de sí mismo, del hombre que lo crea, de las raíces y la historia que conlleva, de su memoria como ser social; y si en 1940 pugnaba por una danza "mexicana en su esencia y universal en su alcance",² cuarenta años después nos sigue diciendo:

En México, el humanismo ha significado revolución; las reformas han significado humanismo. El pueblo mexicano, con su carácter multifacético de variadas herencias, ofrece un tapiz intrincado e ilimitado cuyo tejido nunca cesa; su estambre a veces es teñido color sangre en sus batallas por la libertad; otras hebras brillan con un esplendor lunar donde la música, la danza, la poesía y pintura del pueblo han impregnado los nuevos diseños en forma indisoluble.

¿Cuál forma de arte mexicano contemporáneo puede ignorar esas imágenes y motivaciones tan poderosas? Muchos artistas hacen caso omiso de ellas, deliberadamente o sin intención, pero a pesar de sus creadores, algo de estas esencias se filtran hasta penetrar sus obras, a menos que el artista haya afilado sus talentos e instrumentos con persistencia sobre la piedra de otras culturas. Si esa ha sido su trayectoria, entonces su propia cultura llegará a parecerle minúscula y primitiva, demasiado "subdesarrollada" para serle útil; más bien un yugo que lo ata a sus propios orígenes y a su pueblo.³

Finalmente Waldeen dice:

...Vine a México con actitud humilde. Quedé completamente anonadada por el México de 1934, me enamoré de él... Los mexicanos me cautivaron, los artistas, los intelectuales gustaban de mi danza... me llevaron a todas partes. Fui a fiestas, subí a autobuses, monté a caballo, fui a las montañas, con ellos todo era fiestas. Estuve en todas las ceremonias, en todos los rituales (...) vivía con todos estos artistas (...) Ellos también descubrían a México, al México indígena de entonces, era el periodo cardenista.³

Su identificación con los artistas de esa época no fue casual, su formación artística, intelectual y política o más bien ideológica, los acercaba. Su inteligencia, su talento y su belleza hacían el resto.

A veinte años de que Waldeen llegara a nuestro país, Vicente Lombardo Toledano escribía de ella lo siguiente en un diario de nuestra capital:

El nombre de Waldeen ha sido sinónimo de la danza en México en los últimos veinte años. La característica distintiva de su arte, es el paso de la danza moderna mecanizada, a una danza cálida y humana: un equilibrio único entre el sentimiento poético y la ilimitada expresión del cuerpo. Su proeza no consiste únicamente en la coreografía, sino en la comunicación al público, de la vida interior del hombre, así como la relación con el mundo exterior.

Waldeen llegó a México y contribuyó con su labor artística a revelar el espíritu y las ansiedades del pueblo, a los propios mexicanos. No se quedó en la superficie del país, como tantos artistas que han pretendido descubrir o entender bien a México; fue a las raíces del dolor popular; a la fuente de los ideales que han presidido las grandes revoluciones históricas de la nación y expresó por medio de la danza y el ballet, por ella formado y dirigido, el gran drama de la vida mexicana, con sus alegrías momentáneas, con su ironía amarga y con su dolor deslumbrante. Nadie antes de Waldeen había llegado tan hondo en el espíritu de México —si se exceptúa a los grandes pintores muralistas y a los grabadores contemporáneos, que son la floración mayor del pueblo en esta etapa histórica. En la pintura y en la danza se han expresado, mejor que en otras formas artísticas, todas las contradicciones y todos los anhelos del pueblo mexicano, gracias a Siqueiros, a Orozco, a Rivera, a Méndez, a otros, y a Waldeen.⁴

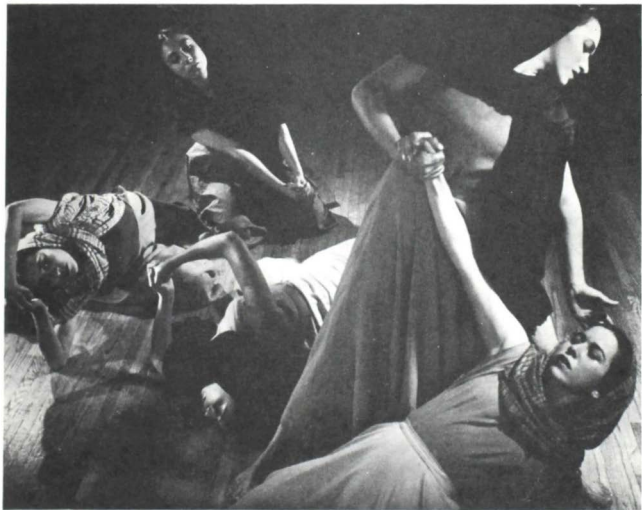
LA TRAYECTORIA

Waldeen se inició en la danza a través del ballet clásico desde la edad de cinco años, pero pronto descubrió que lo que deseaba era bailar descalza, como Isadora, después de beberse su biografía.

Entra al mundo de la danza “descalza” por la puerta de la escuela alemana. Estudia con Mary Wigman y con dos de sus principales discípulos: Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi. Sin embargo, en ella existe un profundo deseo creativo que la impulsa a buscar su propia expresión. Su inquietud la lleva hasta Michio Ito, bailarín japonés, también de la escuela europea expresionista. “Michio me tomó en su compañía —recuerda Waldeen— yo tenía 17 años. Hicimos giras por todo el estado de California y fuimos a Japón. Yo bailaba sus danzas y él bailaba mis propias creaciones... en Japón tuve un éxito tremendo... volví a California, dejé a Michio y comencé sola, verdaderamente yo sola”.¹⁰

Waldeen viene por primera vez a México con Michio Ito en 1934. Ofrece dieciséis conciertos y obtiene un gran éxito personal. Regresa a los Estados Unidos, deja a Michio y sigue dando conciertos y enseñando por su cuenta. Va a Nueva York donde las escuelas que allí se desarrollan no le ofrecen ningún interés. Comenzaban Graham y Humphrey. Corría el año de 1938.

“Yo tampoco tenía ningún interés, mi técnica ya estaba formada por la combinación de todo lo que había estudiado con Michio, Zamac, la técnica centroeuropea y la mía propia. No estaba interesada en



estudiar. No estudié ninguna de las técnicas de Nueva York. Era muy independiente. Di conciertos en el Guild Theater de Nueva York, daba clases en el Neighborhood Playhouse y entonces fui invitada a volver a México, para fundar un grupo mexicano en Bellas Artes".¹¹

Tocaría a Celestino Gorostiza, entonces director del Departamento de Bellas Artes, mucho antes de que se fundara el INBA, ser el conducto para invitar a Waldeen a formar la segunda compañía de Danza Moderna que se creara en México —unos meses antes se había fundado por Anna Sokolow— el Ballet de la Paloma Azul, pero la de Waldeen fue la primera en concebir una danza de esencia mexicana. Curiosamente sería el propio Celestino Gorostiza quien años después daría “la puntilla” a aquel movimiento, impulsado por el Estado, que cobró tanta importancia para la danza mexicana, al retirar de un día para otro el respaldo a la compañía oficial de Danza Contemporánea, cuya semilla había sido plantada por Waldeen y Anna Sokolow.



Celestino Gorostiza



Anna Sokolow



Existen numerosos testimonios del indudable éxito que tuviera la primera temporada del Ballet de Bellas Artes, cuyo repertorio consistía en obras creadas exclusivamente por Waldeen.

Recuerdo la “cabeza” a ocho columnas de cierto diario de esta capital el cual rezaba: “Así sí baila m’hija con el señor”, de una entusiasta crónica que hacía el crítico Víctor Moya de la función del día anterior.

La voz autorizada de Arturo Perucho nos reseña ampliamente aquella lejana temporada de noviembre de 1940:

La historia artística de Waldeen ofrecía serias garantías. Tras haber estudiado ocho años en la Escuela de Ballet Ruso de Theodor Kolslov, actuó como solista cuando solamente tenía trece años de edad. Apenas pudo pensar por cuenta propia, advirtió que su temperamento y sus concepciones del arte que había abrazado eran incompatibles con el inevitable convencionalismo del ballet tradicional, y se dio a buscar una fórmula más realista. Atraída por el arte contemporáneo, se basó en el para crear formas personales de interpretación coreográfica y —durante diez años— pudo ofrecer conciertos de sus propias composiciones en el Japón, el Canadá, los Estados Unidos y México. La grata impresión que causó aquí en 1939 fue parte para que la Secretaría de Educación la invitara, al año siguiente, para adiestrar a un grupo de danzantes del país y formar con ellos un ballet mexicano que, con el nombre de Ballet de Bellas Artes, habría de actuar en el máximo teatro de la capital.

Hechos los preparativos necesarios, ese conjunto celebró su temporada inicial los días 23, 26 y 30 de noviembre de 1940. Representó exclusivamente obras mexicanas, con la sola excepción del ballet titulado *Seis danzas clásicas*, creado sobre la música de las célebres *Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach. Estrenó pues *Procesional* de Eduardo H. Moncada (coreografía de Waldeen, vestuario de Julio Castellanos); *Danza de las fuerzas nuevas* de Blas Galindo (coreografía de Waldeen, vestuario de Gabriel Fernández Ledezma) y, sobre todo, *La Coronela* de Silvestre Revueltas, obra de la cual habrá que hablar especialmente.

Procesional era una evocación de ciertas costumbres virreinales, una danza en forma de procesión, como la que se usó en las pавanas y zarabandas bailadas en México en los siglos XVI y XVII. En el ballet se expresaba la culminación de la



Seki Sano



Blas Galindo



Silvestre Revueltas

época colonial mexicana, y se contrastaba la severa elegancia de los dominadores con la pobreza que acongojaba a los indígenas. La música de Hernández Moncada daba una idea justa de la época y de este tremendo contraste.

De muy otra índole era la *Danza de las fuerzas nuevas* de Blas Galindo. Aquí se manifestaban el vigor y el colorido del México independiente, dueño de sus destinos, orgulloso de su desbordante pujanza. La música y la coreografía trasladaban al ánimo del espectador la fuerza oculta que estaba llevando al país a la construcción de una vida más dichosa.

Sin embargo, de los méritos innegables de estas dos obras, la revelación de la temporada fue el estreno de *La Coronela*, ballet en cuatro episodios que se bailaban sin interrupción.

El origen de *La Coronela* fue un libreto compuesto por Waldeen, Gabriel Fernández Ledezma y Seki Sano, quienes se inspiraron en la vasta producción del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, el artista ochocentista que con más donaire y certero instinto interpretó la vida mexicana en las postrimerías del porfirismo. La obra de Posada es todo un mundo: el complejo mundo mexicano de su época, que él trasladó al papel con un sentido realista, irónico y trágico a la vez, semejante en la intención al Goya costumbrista y eterno. Los autores del libreto no pensaron en obras determinadas del prodigioso grabador mexicano, sino que bucearon en el espíritu de todas ellas y acertaron a exprimirlo y a condensarlo en una acción teatral concreta.

En el primer episodio se presentaba un aspecto característico de la indolente y despreocupada "buena sociedad" porfiriana, gozando las delicias que la vida reserva a las clases privilegiadas. El segundo mostraba el reverso del tapiz: la dura realidad de los desheredados de la fortuna y cómo la injusticia social que padecían en su carne aterida despertaba en ellos iras y rebelión. Venía después, en el tercer episodio, el estremecimiento de los ferrucos ante la sana alegría del pueblo en vías de liberación, del cual era símbolo la figura de *La Coronela*, especie de encarnación del espíritu revolucionario. El ballet terminaba con un fantasmagórico "juicio final", del que resultaba la condenación al fuego eterno de quienes lo merecían, y la tranquila apoteosis de *La Coronela*, que había sabido resistir a todas las tentaciones del diablo.

Para este asunto, Silvestre Revueltas escribió una partitura maestra, burlesca y dramática, y —lo que es más importante— netamente mexicana. En *La Coronela* se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración. Es una obra plenamente conseguida, pero también la flecha que señala el camino recto a seguir; Revueltas no solamente compuso una música excelente y viva, sino que desmochó el bosque y



allanó el camino para que otros lo anduvieran cómodamente. Abrió la senda, los caminantes vendrían después, como han venido tras de Manuel de Falla y Bela Bartok.¹²

Revueltas murió antes de terminar la partitura, precisamente cuando componía los primeros compases de *La danza de la muerte*.

La obra la termina Blas Galindo, a partir de algunas ideas y temas del propio Revueltas. La partitura fue orquestada en su totalidad por Candelario Huizar.

En efecto, *La Coronela* es la obra más importante de la producción coreográfica de Waldeen por haber sido con la que marcó el camino de una danza "cercana a la tierra y al hombre de México".¹³

El éxito de la nueva corriente de la danza fue un acontecimiento artístico profusamente comentado:

"Triunfando clamorosamente nació a la historia el Ballet Mexicano. En un alarde verdaderamente grandioso de talento, tesón y genialidad de Waldeen y un grupo afortunado de artistas logró arrancar de nuestra misma entraña los elementos para la creación de una expresión superior de la característica mexicana".¹⁴

"Cada una de las bailarinas demostró en ésta y en las demás coreografías extraordinarias facultades. disciplinada por una técnica vigorosa, flexible y sutil que da a la figura y a los movimientos gracia, vida, arte y belleza emotiva.

"El público, aplaudió calurosamente a los artistas y a su incomparable maestra Waldeen, que en forma tan impresionante supo idealizar y sugerir los más sencillos y hermosos momentos de la vida.

"Sin duda alguna, Waldeen es la más importante pionera de una danza de raíz nacional de México. Su coreografía *La Coronela*, marca incontestablemente el principio de un impulso de tal naturaleza".¹⁵

Añade Lombardo Toledano:

"... Su ballet llamado *La Coronela* es la síntesis más lúcida y más acabada de este sufrir secular del pueblo, subrayado por actos heroicos, por desbordamientos incontinentes de pasión y por expresiones sutiles de romanticismo recatado".¹⁶

Innumerables voces autorizadas del arte mexicano han elogiado la labor y la creación coreográfica de Waldeen.

Otras obras de la misma importancia y calidad le siguieron a *La Coronela*, la mayor parte con temas y música de México, otras con temas universales pero en todas ellas el hombre es el centro medular.

Ha tenido siempre particular devoción por Juan Sebastian Bach.

La primera vez que la vi bailaba algo de Bach. Nunca antes había hablado con ella, no la conocía. Allí estaba. Descalza, bordando en el espacio la claridad de cada frase, de cada nota, vigorosa pero dulce, profunda, intensa, segura de sí misma y además hermosa. El impacto fue brutal y definitivo para mi vida. ¡Esto es lo que yo quiero bailar! me dije... Entonces, así como ella enterró sus zapatillas de puntas en su jardín de California, yo me olvidé de las mías.

Waldeen nos enseñó la profundidad del arte de la danza, con ella aprendimos a amar a nuestro país, a nuestros genios como Revueltas, Posada, Gabriel Fernández Ledezma, Diego, Siqueiros y el arte popular mexicano. A través de ella hicimos de la danza nuestra religión, nuestra razón existencial. Otras generaciones la siguieron y a todas les ha dado lo más valioso que se pueda encontrar: un motivo por qué vivir, por qué luchar.

Con ella aprendimos que la técnica es un recurso que hay que dominar, pero que solamente es un

La coronela, 1940



medio para el logro de la comunicación del creador, no un fin en sí misma. Aprendimos las danzas europeas del siglo XVI y cómo usarlas dentro de estructuras contemporáneas, nos inició en la estructura coreográfica, en el análisis musical, y en muchos otros aspectos técnicos y teóricos del arte de la danza, pero nada de esto hubiera sido valioso si no nos hace reflexionar sobre la posición del artista “dentro de la sociedad que confronta”.

Al respecto su posición es determinante:

Hablo de confrontación porque es evidente que el artista serio, sincero, no se identifica realmente con la sociedad tecnocrática, sino que conserva una sana actitud crítica hacia ella.

Yo pregunto: ¿Está consciente el artista creativo de hoy en día de lo que hace cuando coloca su arte dentro del engranaje de procesos tecnológicos puestos al servicio de sistemas culpables de genocidio militar y una moralidad cavernaria que sólo asegura su tranquilidad y permanencia? Repito: ¿Debe el artista someterse y ligarse a toda esta maquinaria para ser aceptado como creador verdadero?

Por mi parte rechazo esta posibilidad y tengo otra que proponer: que ante la fácil enajenación que nos brinda el deslumbramiento tecnológico, ante la cómoda negación de la experiencia interior y exterior del ser humano en favor de la producción mecánica de llamadas “obras de arte”, que no son sino artículos de consumo para una sociedad de consumo, nos decidamos a asumir vitalmente todos los elementos que componen la totalidad humana: esta estructura de sutilezas y misterios, de asombrosas cristalizaciones del intelecto, fruto de una poderosa capacidad de creación, tanto científica como artística.¹⁷

Waldeen nos ha dado mucho, las pruebas sobran; es necesario y urgente que México lo reconozca, aún estamos en deuda.

Pero ella sigue creando, además, nos deja un libro: *La danza, imagen de creación continua*, ¿cuánto hay allí para ahondar en su pensamiento y cuánto más por aprender de él!

Waldeen se une a Susanne Langer para cuestionarse lo que le obsesiona: “¿Qué es la danza? A menudo estoy en desacuerdo, personalmente, con la profesora Langer, pero aun esto me regocija: al fin encuentro algunos conceptos sobre la danza a los cuales hincar el diente [...] es la única que ha elaborado una teoría sobre la esencia y los atributos de la danza, logrando un pensamiento de gran percepción, probidad y elocuencia [...] Ningún arte ha sufrido más falta de comprensión, más juicios extravagantes e interpretaciones arbitrarias que el arte de la danza...”¹⁸

Su libro es verdad, profundidad, y poesía, porque Waldeen, también es poesía, ya lo dijo Neruda, el gran Pablo: “Waldeen, un luminoso ejemplo de cómo, sin desprenderse de las realidades del mundo, se puede llevar al arte a su flor esencial... Gracias Waldeen por tus poemas de más poemas que superan a los míos.”¹⁹

Después de la lectura de su libro, Juan Bañuelos, quien le escribe un bello prólogo, debe confesar: “Ahora sé mucho más de la danza y del espíritu de su metamorfosis; todas las cosas en el mundo están en estado de parto, según San Pablo, entonces la danza es la gran partera de esta expansión cósmica que dura millones de años, y el cuerpo del bailarín no más que el sistema de energía rítmica en constante autocreación y autodestrucción. El cuerpo humano integrado con el universo: el destino interno fusionado con el destino externo. La danza como una expresión orgánica de la vida humana”.²⁰

Waldeen nos ha dado mucho, las pruebas sobran; es necesario y urgente que México lo reconozca, aún estamos en deuda.

“Aquellos de nosotros que no sepamos hacerlo, nos habremos disminuido gravemente ante nosotros mismos y ante el mundo entero de nuestro tiempo”. Diego Rivera.²¹

WALDEEN nos ha dado mucho... Las pruebas sobran... WALDEEN...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ¹ Diego Rivera. *Universal Gráfico* (Sin fecha en los archivos del CID-DANZA).
- ² Curt Sachs. *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires. Ed. Centurión. 1944.
- ³ Waldeen. *La Danza. Imagen de creación continua. Antología*. México. Textos de Danza 4. Difusión Cultural. UNAM. 1982.
- ⁴ Waldeen. “La expresión en el arte”. Conferencia. Curso Vivo de Arte (UNAM). Palacio de Minería. 26 de febrero de 1986.
- ⁵ Entrevista de Anadel Lynton a Waldeen. Diciembre de 1983. Cuernavaca, Morelos. (Archivos CID-DANZA)
- ⁶ “Waldeen”. Por Diego Rivera. (Documentos del CID-DANZA).
- ⁷ Esa frase expresaba el objetivo o la meta por alcanzar, a través del trabajo coreográfico y dancístico, tanto en el Ballet de Bellas Artes que dirigía Waldeen como posteriormente en otras compañías o grupos creados por ella.
- ⁸ Waldeen. “La expresión en el arte”. Conferencia. Curso Vivo de arte. UNAM. Palacio de Minería. 26 de febrero de 1986.
- ⁹ Juan Bañuelos. Prólogo. Waldeen. *La danza. Imagen de creación continua. Antología*. Textos de Danza 4. Difusión Cultural. UNAM. 1982.
- ¹⁰ Vicente Lombardo Toledano, *Novedades*, sin fecha. (Archivos CID-DANZA).
- ¹¹ Entrevista de Anadel Lynton a Waldeen. Diciembre de 1983. Cuernavaca, Morelos. (Archivos CID-DANZA).
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Arturo Peruchó. “La danza contemporánea”. *Artes de México*. Año III No. 8 y 9. Marzo-agosto de 1955.
- ¹⁴ Cita que hace la propia Waldeen atribuida a Raúl F. Guerrero en su conferencia “La expresión en el arte”. Curso Vivo de Arte. UNAM. Palacio de Minería, 26 de febrero de 1986.
- ¹⁵ Revista *Hoy*. “Ballet de Waldeen”, sin fecha, ni firma (Archivos CID-DANZA).
- ¹⁶ David A. Siqueiros. *Universal Gráfico*. 1959. (Archivos CID-DANZA).
- ¹⁷ Firmado por Vicente Lombardo Toledano. Diputado Mexicano. Presidente del Partido Popular Socialista de México. *Novedades*. Sin fecha. (Archivos CID-DANZA).
- ¹⁸ Waldeen. “La expresión en el arte”. Conferencias Curso Vivo de Arte. UNAM. Palacio de Minería, 26 de febrero de 1986.
- ¹⁹ Waldeen. *La danza. Imagen de creación continua. Antología*. México. Textos de Danza 4. Difusión Cultural. UNAM. 1982.
- ²⁰ Juan Bañuelos lo transcribe textualmente en el Prólogo del libro de Waldeen *La danza. Imagen de creación continua. Antología*. —México. Textos de Danza 4. Difusión Cultural. UNAM. 1982.
- ²¹ Juan Bañuelos. Prólogo a Waldeen. *La danza. Imagen de creación continua. Antología*. México. Textos de Danza 4. Difusión Cultural. UNAM. 1982.
- ²² Waldeen... por Diego Rivera. (Archivos CID-DANZA).

TEORÍA GENERAL DE LA DANZA

Waldeen

Quisiera explicarles lo que es para mí el concepto de una teoría general del Arte. En la física sabemos que la teoría trata sobre los fenómenos naturales; que la física es susceptible a formas de medición. Se pueden medir distintos tipos de moción, por ejemplo, pero ésta no es una cosa que se pueda aplicar al arte; no creo que el arte responda a un sistema de medición. En la ciencia sabemos que la teoría general consiste en la capacidad de predecir y entonces, por medio de eso, lograr el control de la naturaleza. Pero la danza es otro mundo: no se le puede medir. Es decir, que no se puede analizarlo, comprenderlo, ni interpretarlo en la misma forma, ni aplicando una teoría general como se hace en las demás ciencias y quizás en las otras artes. Sabemos que la danza pertenece a todos los elementos de la naturaleza; más que nada a los elementos básicos del hombre —biológicos, emocionales, mentales—; todo lo que define el hombre en todas sus expresiones. Yo diría que la danza es una de las pocas artes que abarca toda la gama del ser humano, de su manera de ser y crear, pensar, soñar, actuar.

Así es que con el permiso de ustedes, esta noche me gustaría hacer un intento en definir, o mejor dicho, iniciar un concepto de lo que podría desarrollarse algún día como una teoría general de la danza; me gustaría abarcar todo, desde su aspecto biológico, fisiológico; analizar un poco sus orígenes históricos, paralelos con las demás artes y manifestaciones humanas, incluyendo aun la biología en sí, como ciencia. Digo

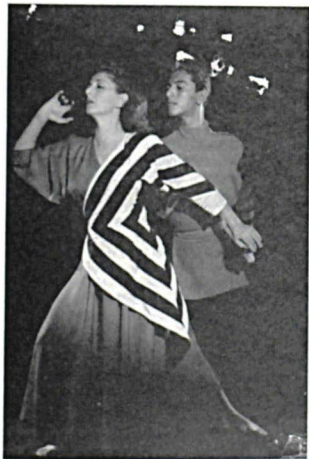
* Este texto constituye la primera parte "Orígenes biológicos y filosóficos de la danza", de la obra *Teoría general de la danza* de Waldeen y fue pronunciada como conferencia para el INBA, el 14 de agosto de 1979.

BELLAS ARTES



Colección: Ricardo Silva

esto, porque me gustaría trazar el desarrollo de la danza y su significado a través de la historia de la humanidad, desde el punto de vista de su significado para la vida humana, individual y social.



Waldeen y Ricardo Silva, *Allegretto de la Quinta Sinfonía*, 1945

Quisiera también profundizar un poco con ustedes para entender los impulsos que han hecho de la danza una expresión tan ligada al hombre más primitivo y también al hombre más moderno, supercivilizado; y además, sobre los elementos que contiene la danza que le permite ser un instrumento fácil para cualquier ser humano, niño, adolescente, adulto, viejo, un instrumento que él puede utilizar sin técnica, pero utilizarlo siempre, basado en una motivación muy profunda —sea religiosa, sea biológica, sea social, sea el simple deseo de expresar sus emociones.

Quisiera comenzar con una presentación e investigación de todas las sustancias, de todos los elementos orgánicos de la vida; de todos los elementos químicos que forman el universo; de todo el mundo orgánico y cómo el hombre en sus varios aspectos está ligado a este universo. De ahí, me gustaría explorar la relación entre los elementos que yo llamo *orgánicos* de la vida con la existencia *psíquica* y con la imaginación, y cómo funciona en la danza a través de la historia.

Algunos pensadores nos han dicho que el dualismo del hombre —su mente y su alma, su cuerpo y su espíritu—, puede ser *disuelto con la danza*. Para mí esta es una observación muy bella. Sabemos que la danza ha tenido un significado muy profundo para la humanidad desde los tiempos más primitivos.

Desde hace siglos ha existido una pregunta muy compleja para los filósofos. La pregunta sobre cuál es la relación entre la parte material del hombre —su cuerpo— y la parte inmaterial que lo habita —su mente o su alma.

Con el advenimiento de la *teoría de la evolución*, todos los conceptos sobre el dualismo del hombre sufrieron una grave sacudida y las conclusiones de la biología moderna, en relación al cuerpo como un mecanismo material que obedece las leyes químicas y físicas —y que, además se supone no requiere elementos psíquicos para dirigirlo— han perturbado aún más nuestros conceptos sobre la naturaleza del hombre y su relación al universo.

Quizá mucho de la confusión y pesimismo que

prevalecen en el mundo hoy en día, se opone a la lucha por encontrar un camino más justo que permita a la mujer, al hombre, y a toda la humanidad, realizarse a su máximo.

Teilhard de Chardin, el gran científico y visionario, nos conforta un poco cuando dice que: “el hombre ya no es el centro estadístico del mundo como él lo imaginó durante tantos siglos, sino el *eje* y la *flecha* de la *evolución*, que es algo mucho mejor”... Teilhard también dijo que el hombre “no descendió del mono, sino ascendió”.

Otro destacado biólogo, el Dr. Edmund Sinnott, ha desarrollado una tesis muy interesante, donde él especula sobre la posibilidad de que las aspiraciones humanas y la realidad del espíritu del hombre se encuentran arraigados *dentro* de las propiedades del protoplasma; es decir, la *materia básica* de la vida. Me gustaría citar algunas de sus teorías: “La relación entre el cerebro y la mente todavía no está bien comprendida, sin embargo, nos presenta con la tentación de pensar sobre lo que aquí nos concierne, o mejor dicho lo que está implícito en el carácter antiguo de regulación del protoplasma; un carácter que es la base de toda la vida.”

Tanto los animales como los hombres tienen necesidad de esta regulación a través de su conducta, lo necesitan con frecuencia y a veces con gran rapidez; entonces el sistema nervioso es el mecanismo a través del cual logramos estas regulaciones y lo que acostumbramos a llamar la *mente consciente* consiste en *cómo experimentamos* esta actividad intensa “reglamentaria”.

“Las funciones altas de la mente, aunque parecen muy remotas de las regulaciones simples del protoplasma, pueden interpretarse —sin embargo— en términos de propósitos biológicos. La idea más simple puede ser un propósito. Para el hombre primitivo el pensamiento lo condujo en seguida a la acción física; es decir, su cuerpo ya empezó a funcionar en reacción al pensamiento. Más tarde el hombre primitivo empezó a desarrollar su imaginación, su memoria, y después, la manipulación de símbolos tanto hablados

como escritos, y de eso se evolucionó el poder del pensamiento abstracto. Así es que vemos que la mente aunque es el *fenómeno* biológico más alto, es sin embargo un *proceso* biológico.”

Probablemente ustedes se están preguntando por qué les estoy sometiendo a una clase de biología, pero no es así. Lo que estoy haciendo es tantear, intentar de profundizar en la materia de la *danza misma*. Con este breve resumen del protoplasma como materia en movimiento, reconocemos que *toda* materia está en *constante* movimiento. Debemos recordar que el cuerpo es *una unidad* que se desarrolló de *una sola célula*. Luego tenemos que reconocer que las *actividades rítmicas* del cuerpo pueden ser divididas en 3 categorías: las que se relacionan con la función de la digestión y respiración; las que son más exteriores, y pertenecen a la *percepción sensorial* o *movimientos voluntarios*; y las actividades de los órganos y estructuras que existen entre las dos partes mencionadas.

La danza, por supuesto, es el ejemplo clásico de cómo el movimiento rítmico ofrece el máximo placer al ser humano, refiriéndose a su sentido físico. Obviamente hablo de las *artes*, y no del arte de amar; no obstante la alegría de amar y el amor a la alegría son respuestas físicas a una excitación que llega y abre al corazón; y el corazón es *único* entre *todos los órganos del cuerpo en su actividad rítmica*. Debido a ese hecho biológico, podemos afirmar que el pulso rítmico de la danza llega al corazón del espectador y late en común con él. Entonces, para terminar, por el momento, con el corazón, cuando uno logra *comprometerse totalmente* en cualquier actividad, en este caso en la danza, uno llega *al nivel más profundo*, en donde los movimientos del cuerpo son encendidos por un ritmo que deriva del corazón mismo.

Para concluir esta primera parte de mi charla quisiera que ustedes y yo recordemos que por el camino del desarrollo biológico en la naturaleza y en el hombre hemos visto un medio universal de comunión y comunicación. ¡Ahora, como ustedes pueden observar, estamos *“ascendiendo”*! Del corazón nos acercamos a la mente y en este momento me gustaría compartir

con ustedes algunos pensamientos *muy antiguos* sobre lo que significa la danza. Plotino, en el año 204 A.C. dijo: "Nuestra danza se inspira en la verdad, y en ella podemos encontrar la fuente de la vida, de la inteligencia, los principios de la existencia, la razón de la bondad y el origen del alma." Luego, desde Indochina, hacia el año 700, habla Kalidasa y describe como la danza nació del propio dios Siva, y dice: "Esta danza presenta su espejo ante la naturaleza y la vida y en él recoge todos sus aspectos —el apacible, el luminoso, el sombrío, el apasionado; y nada existe que ella no traduzca y no ponga de manifiesto a los hombres de los más diversos temperamentos." Y por último, vamos a regresar a una de las tribus más primitivas para la definición de un viejo indio Zuñi, quien dijo: "Bailamos para nuestro propio placer y para el bien de nuestra comunidad."

Ahora vamos a hablar de nuestra larga caminata por la historia del ser humano, que en sí, es la historia de la danza. Sabemos que la historia humana comenzó en las cavernas, pero no sabemos cuándo comenzó la danza, si fue en esta época; si fue *antes* del hombre paleolítico; lo que sí conocemos son las danzas de los animales —tales como la de los monos antropoides y la de la aves, y la danza de "la grulla" que es la primera forma de danza que hemos heredado de Creta, por ejemplo.

El origen de la danza humana no es fácil de descubrir por medio de la etnología, la arqueología, ni por medio de los historiadores de la pre-historia. Lo único que podemos inferir es que las primeras danzas del hombre debieron haber sido muy parecidas a las de los monos —una danza circular, alegre, con saltos, giros y pateo rítmico alrededor de algún objeto alto, sólido, que probablemente habían heredado de sus antepasados antropoides. También al chimpancé le gusta adornarse: colgar enredaderas y cordones alrededor de su cuello. Sin embargo, hay un motivo que se ha perpetuado a través de toda la historia de la danza, desde sus más tempranas manifestaciones pintadas en las cuevas de Logúl en España. También lo vemos en los nativos de África del Sur y hasta en las Filipinas.

Este motivo tan sobresaliente es la lucha por sobrevivir que se concentraba en el alimento. Entonces surgieron danzas de cazadores, danzas de fertilidad, danzas mágicas, identificándose con los animales que querían dominar; es decir, que el centro de la vida del hombre primitivo, manifestado a través de sus danzas, fue la comida. Las formas que estas danzas adquirieron, fueron varias. Allí, entró el *totemismo* y el *metemismo*; se desarrolló el uso de la máscara que ayudaba al hombre en su deseo de controlar y llegar a la sobrenaturalidad o al dios. Se puede decir que la máscara utilizada por el hombre primitivo en sus danzas fue el primer uso del símbolo hecho por la humanidad.

Vamos a hacer un intento de resumir. La línea de evolución de la danza equivale a la evolución del hombre. Primero, aparecen las danzas animales, luego, las danzas del hombre prehistórico; los cambios en su medio ambiente lo llevaron a un desarrollo más cerebral y resultaron en nuevas formas de danza, incluyendo el *totemismo*, la *máscara* y el *rito*. Sin embargo, hasta que el lenguaje (es decir, el uso de la voz) entró en la vida del hombre y lo separó de los animales, el problema de la alimentación dominaba su vida porque le faltaban las técnicas agrícolas de producción. De allí surgió la *magia* en un intento por controlar las fuerzas de la naturaleza.

Esto dio lugar a la utilización de actitudes diferentes en la danza; a usar la mímica para dar expresión a un concepto mágico que nos condujo hacia el rito. Conforme avanza la organización social del hombre y como resultado de la mejoría de la producción agrícola el hombre en sí se convierte más complejo en sus ideas; el *rito* a su vez se convierte en *mito* y en conceptos religiosos que el hombre ya empieza a emplear para relacionar y comunicarse con sus dioses o la sobrenaturalidad. En relación al mito me gustaría citar a Thompson, el gran antropólogo inglés cuando dice: "el mito fue creado por el rito. Debemos entender el rito en su sentido más amplio, porque en la sociedad primitiva todo es sagrado, *nada* es profano."

Lo que nunca deberíamos perder de vista es el extraordinario hecho de cómo la danza siempre ha esta-

do tan íntimamente ligada a la vida del hombre. En los tiempos primitivos no existía diferencia alguna entre el artista y el productor del trabajo. Los ritmos de los movimientos del trabajo y su acompañamiento con voces y palmadas crearon el germen de la música y la danza. Cuando el desarrollo técnico causó la independencia de la música y la danza de los movimientos cotidianos, entonces se les aplicaron al ritual y así surgió el arte religioso primitivo.

La danza y el canto en el rito mimico exigía que cada bailarín se alejara de la conciencia de la realidad; tenía que adentrarse dentro del efecto hipnótico del ritmo, y él o ella, como individuos, tenían que entrar en el mundo subconsciente de la *fantasía* que era común a todos, colectivo, y desde este mundo *interior* regresaban todos cargados de una nueva fuerza que les iba ayudar a actuar en la vida. La danza y la poesía que surgieron del rito mimico, en realidad son lenguaje y gesto, llevados a un nivel mágico de intensidad. Por mucho tiempo continuaron inseparables en virtud de su origen en común y su función. La separación de la danza y la poesía —del mito y el rito— comenzó solamente cuando una clase dominante surgió, cuya cultura fue divorciada de la labor de la producción.

EJEMPLOS DE DANZA PRIMITIVA PRE-COLOMBINA

Para no ir más lejos, las danzas de la cultura precolombina de México nos demuestran las múltiples formas e ideas de la danza ritual primitiva:

En la civilización maya había danzas lunares y solares; danzas de cintas en el festival de primavera; y como demostración del *totemismo*, el Popol Vuh, cuando explica el origen de la danza y música mayas, dice que “Todas las artes fueron enseñadas a Hunbatz y Hunchouén...” y prosigue: “... por fin llegaron Hunbatz y Hunchouén y se pusieron a bailar... esto sucedió tres veces y al final los hermanos monos se fueron a toda prisa al bosque...” Todavía hoy en día muchos grupos de orígenes mayas siguen conside-

rando al mono como personificación de la música, canto y alegría.

En la civilización azteca existían danzas de sacrificio, danzas ceremoniales de las cosechas; danzas mágicas del viento y de la lluvia. También danzas del maíz con mujeres con pelo suelto *totémicas* —tanto como danzas totémicas de cacería. Además tenemos la asombrosa danza de los voladores, circular, en el aire, un juego-danza de destreza.

Para terminar con estas etapas iniciales vamos a contemplar un poco el significado de las primeras manifestaciones de la imaginación en el hombre primitivo. Vamos a ver sus pinturas de animales, sus primeras esculturas de la mujer, del hombre con su máscara de animal o ave, del bailarín preparándose para lanzarse a la caza —todo este arte admirable de las cuevas prehistóricas que son los primeros logros del arte humano y de la intuición poética.

Ahora quiero hablar un poco sobre los *elementos intrínsecos* de la danza. Para mí la danza es como un río subterráneo que une todas las artes. Lo que Platón llamaba *Musike* —danza, poesía, música, actuación, arquitectura—, todas estas artes se reflejan en los conceptos de la coreografía; la escultura: que es el cuerpo en todas sus dimensiones y movimientos en redondo; la pintura: el sentido de composición, de color, de proyección, de emoción e ideas a través de una línea en el espacio; y sobre todo la música —hermana ligada íntimamente a la danza desde sus inicios en el tiempo.

Como hemos visto, la danza es un vehículo muy adecuado para expresar las emociones más simples y más complejas del ser humano. Aún hoy en día, en nuestra época tan compleja, la danza sigue siendo un instrumento íntimo y natural para el hombre, que al mismo tiempo puede alcanzar las emociones y los conceptos filosóficos más altos. La danza puede y debe (a mi modo de ver), integrar el movimiento más bello y vigoroso del cuerpo humano con la proyección de ideas y estados emotivos de los más variados y profundos. La danza no interpreta al ser humano, es el ser humano, es el arte más íntimamente identificado

con el hombre en todos sus aspectos físicos y mentales, porque su medio es el cuerpo mismo. Lo que impulsa y hace funcionar este cuerpo son los instintos y el cerebro, o el "inconsciente colectivo", como lo define Jüng. El subconsciente —nuestra "herencia arcaica" como la ha llamado Freud, empleando su cuerpo como un medio directo el bailarín logra expresar cualquier estado de emoción y espíritu; cualquier circunstancia, cualquier evento, cualquier acción, cualquier imagen o la realidad que lo circunda.

Una de las conclusiones que podríamos sacar de toda esta investigación es que la danza constituye una forma de energía social y que en consecuencia, el bailarín o bailarina, creador de la danza, históricamente hablando, siempre ha podido constituirse en guía o in-

dicador para el hombre, ayudándole a entrar en un mundo de fantasía o realidad en donde puede encontrarse a sí mismo o al desahogo. Cuando ocurre que la conciencia humana niega a aceptar las deficiencias del medio social pasivamente, se establece un caudal de energía que se desborda en el mundo de la realidad, capaz de transformar sueños e ideales en hechos.* Shelley, en su "Defensa a la Poesía" ha proclamado que el poeta es capaz de crear de nuevo el universo. Yo quisiera parafrasear a Shelley, y decir que la danza es capaz de crear de nuevo al ser humano, en variadas formas de acuerdo con sus múltiples potencialidades.

*Cita a Ilya Pingogine y sus "Estructuras Disipantes".



CURRICULUM VITAE

Diez años de estudios de ballet clásico, con Theodoro Kosloff del Ballet de Moscú, Vera Fredowa, maestra de *Sadlers Wells* de Inglaterra, y María Baldina estrella del ballet Diaghilev.

Comenzó como solista a la edad de trece años, en el Ballet de Kosloff y la Opera de Los Angeles, California.

A los quince años abandonó el ballet académico en busca de una forma distinta para expresar sus inquietudes artísticas y la vida contemporánea. Estudió la técnica de danza moderna con Benjamin Zemach, exponente de la escuela centro-europea (Von Laban y Mary Wigman) y director del Teatro *Habimah* ruso.

Tomó cursos intensivos con Harold Kreutzberg.

Estudió e ingresó en el Ballet de Michio Ito, participando en las funciones y giras de este grupo a lo largo de tres años, presentando sus propias coreografías, recorriendo los EEUU, Canadá, Japón y México.

Conciertos en Nueva York, en el *Theatre Guild*.

Instructora de Danza Histórica en el *Neighbourhood Playhouse* de Nueva York.

Maestra de danza moderna en la escuela del Museo de Nicolás Roerich, Nueva York.

1939

Debido a sus éxitos en México (en 1934), fue invitada por el gobierno de este país, a través de su Secretaria de Educación Pública para crear una Escuela de Danza Moderna, la primera en la historia de la danza mexicana.

1940

Fue Directora y maestra del Ballet de Bellas Artes (grupo oficial del Instituto Nacional de Bellas Ar-



tes), inaugurando el movimiento nacional de danza moderna con un ballet basado en la Revolución Mexicana: *La Coronela*, con música del compositor mexicano Silvestre Revueltas.

1940-1942

Formó parte de la dirección del Teatro de las Artes, patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas; fungió en forma intermitente como maestra y coreógrafa de esta agrupación de trabajadores hasta 1960.

1941

Realizó una gira como Directora del Ballet de Bellas Artes por los Estados Unidos de Norteamérica, patrocinada por el gobierno mexicano conjuntamente con el Coordinador de Asuntos Interamericanos de los EEUU. Dirigido por Nelson Rockefeller.

1942-1945

Presentó bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública para apoyar su campaña de Alfabetización un Ballet de Masas: *Siembra*, con más de 5,000 integrantes. (México, D. F.).

Presentó varias temporadas de su grupo de danza moderna Ballet Waldeen en el Palacio de Bellas Artes.

1946-1948

Regresó a Nueva York donde trabajó como maestra y coreógrafa en el *Coreographers Workshop*: su grupo presentó conciertos en N.Y: en *Hunters College*, YMHA, etcétera.

1947-1948

Instructora de Danza y Coreografía para el *New School for Social Research*, Director: Erwin Piscator (N. Y.)

1948-1962

Regresó a México creando nuevamente su Ballet Moderno, llevándolo al pueblo en giras por el campo, los ingenios y los astilleros. Visitó el Bajío, Río Papaloapan, Estado de Puebla, Hidalgo, Oaxaca, etc., bajo el patrocinio de la *Comisión del Maíz* y la Secretaría de Educación Pública.

1958

Adquiere la nacionalidad mexicana. De nuevo fue





nombrada Directora del Ballet de Bellas Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1960

Formó el Ballet Waldeen de México. Presentó conciertos en la República Mexicana y el extranjero, incluyendo una gira por todos los países de Centro-América; auspiciado por el OPIC, Organización Cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, que dirigió el Lic. Miguel Álvarez Acosta. También bajo los auspicios del OPIC realizó giras con su grupo de Ballet Waldeen de México por los estados sureños de los Estados Unidos.

En 1962 fue invitada por el gobierno cubano para fundar y dirigir la Escuela de Danza Moderna en su Escuela Nacional de Arte. También por tres años fue directora de la Escuela de Danza para Instructores de Arte (350 alumnos), Waldeen realizó esta labor, y además creó varios Ballets Masivos para componentes de 500 a 3,000 participantes en cada espectáculo.

1966-1968

Regresó a México para radicar permanentemente.

Se dedicó a escribir un libro sobre su vida artística (con una subvención otorgada por una fundación estadounidense) y además abrió de nuevo una escuela propia: Centro de Danza y Artes Escénicas, en México, D. F.

En 1969 invitada por el INBA, Waldeen creó para el Ballet Clásico de México un nuevo Ballet: *Tiempo entre dos Tiempos* con música de Bach-Schöenberg.

También recibió el premio para la mejor coreografía durante el año de 1969 de la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro.

En junio de este año presentó otro Ballet en la Universidad Nacional de México: *El Espacio y el Tiempo* basado en un poema de Luis Bruno Ruiz, con música de Bartok.

1970-1971

Presentó tres conferencias sobre la historia y los orígenes biológicos y filosóficos de la Danza, en la Universidad de Morelia, en la Escuela de Artes Plásticas de la Ciudad de México, y la Sala Manuel M. Ponce del INBA.

1972

Filmó una película para la Comisión de Radiodifusión para ser presentada en la televisión, titulada *La Historia de la Danza es la Historia de la Humanidad*; argumento, coreografía y dirección de Waldeen, camarógrafo, Nacho López.

1974

Participó en el programa *El mundo artificial del hombre* como miembro en la mesa redonda "Arte y Sociedad" que se llevó a cabo en la Escuela de Arquitectura de la UNAM.

1975

Waldeen realizó un ballet masivo de 500 participantes para la clausura del Primer Congreso Internacional de Educadores del Tercer Mundo, patrocinado por el CEMPAE

Por primera vez en México (fuera del ballet *Siembra* que Waldeen realizó para la campaña de alfabetización y bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública, con 2 000 participantes) se presentó un ballet de Danza Moderna integrando bailarinas profesionales, alumnas de la Academia Nacional de la Danza y niños y niñas de los albergues del D. F. y del IMAN. La crónica de *Excelsior* (agosto de 1975) aclamó este Ballet titulado *Al Filo del Alba* como: "Uno de los más bellos y emocionantes testimonios de la preocupación de una creadora por dar testimonio de su urgente necesidad en la posibilidad de la existencia de la solidaridad humana."

1976-1981

Asesora y Coreógrafa de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana, que presentó una temporada en noviembre y diciembre de este año en el palacio de Bellas Artes con la reposición del Ballet *La Coronela*; reanudando así el hilo roto de la llamada corriente de la Danza Moderna Mexicana, por considerar que es la que puede reflejar con mayor profundidad el sentir y las inquietudes del pueblo mexicano.

1977-1982

Waldeen reside en Cuernavaca, Morelos, dedicándose a escribir y llevar a cabo un Taller de Coreografía, para bailarinas tanto mexicanas como de otros



La coronela, 1940

países. Escribió un libro sobre danza, *La Danza: Imagen de Creación Continua*; antología de comentarios, publicado por la UNAM.

1980-1982

Colabora como asesora y maestra de coreografía para la Coordinación General de Educación Artística del INBA. Parte de sus actividades ha consistido en realizar Seminarios de Danza Moderna y Coreografía Colectiva en varias partes de la República, incluyendo un seminario de Artes Pre-Hispánicas, el Taller Omteotl, que se llevó a cabo en agosto, 1981, en Oaxaca, Oax.

Junio, 1982

Se realizaron dos homenajes a Waldeen, organizados por el Departamento de Danza de la UNAM, dirigido por Colombia Moya. Estos actos constituyeron "un reconocimiento de Waldeen, artista, piedra fundamental de la danza mexicana, en la cual es raíz indiscutible del tronco genealógico de varias generaciones de bailarines que actualmente conforman el frondoso árbol de la danza mexicana".

1982

Desde este año Waldeen (prosigue su colaboración) con el INBA, impartiendo sus Talleres Prehispánicos OMETEOTL en varios estados de la República y también en el D. F. bajo el patrocinio del CID-DANZA y el ISSSTE.

También ha impartido conferencias sobre la danza en el INAH de Cuernavaca, Mor., en Villahermosa, Tabasco, y la UAM, México, D. F.

Ha recibido homenajes de los gobiernos de los estados de Tabasco, Morelos y Sinaloa, (conjuntamente con la Universidad de esta entidad.)

1986

Continúa con sus Talleres de coreografía para bailarinas profesionales y coreógrafos de México en su estudio de Cuernavaca y prepara otro libro sobre la danza.



Waldeen dando instrucciones. *La coronela*.
Compañía de Danza Mexicana, 1976.

OBRA COREOGRÁFICA

Seis danzas clásicas. Música de Juan Sebastian Bach, sobre “*Las variaciones Goldberg*”. 1940. Palacio de Bellas Artes 23 de noviembre. Ballet de Bellas Artes.

Grupo de danzas basado en el espíritu y la forma musical de Bach, se entrelaza el vigoroso estilo popular con la elegancia de las danzas cortesanas, tal como el mismo Bach combinó estos elementos en su obra.

El Ballet de Bellas Artes presenta estas danzas porque constituyen un ejemplo de la técnica clásica, así como por la fuerza y nobleza significadas en la música de Bach.

“Canone, allegro, fughetta, poco andante, allegro vivace, quodlibet.”
(Notas del programa).

Procesional. Música de Eduardo Hernández Moncada. Escenografía y vestuario de Julio Castellanos. 1940. Palacio de Bellas Artes. 23 de noviembre. Ballet de Bellas Artes.

Una danza de forma de procesión tal como fue usada en las pавanas y sarabandas de las Cortes Virreinales de los siglos xvi y xvii; expresa la culminación de la Época Colonial en México, y se refleja su severa elegancia en contraste con la opresión que sufría el elemento indígena.
(Notas del programa).

Danza de las fuerzas nuevas. Música de Blas Galindo. Escenografía y diseño de Gabriel Fernández Ledesma. 1940. Palacio de Bellas Artes. 23 y 27 de noviembre, 11 de diciembre. Ballet de Bellas Artes.

“Danza que interpreta el vigor y el colorido del

México nuevo. Su potencia interior y su pujanza desbordante. El decidido esfuerzo que le lleva a construir su nueva vida.”
(Notas del programa).

La Coronela. Música de Silvestre Revueltas (Obra póstuma). Libreto de Waldeen, Seki Sano y Gabriel Fernández Ledesma. Inspirado en los grabados de José Guadalupe Posada. Escenografía y diseños de vestuario de Gabriel Fernández Ledesma. 1940. Palacio de Bellas Artes. 23 de noviembre. Ballet de Bellas Artes.

El ballet *La Coronela*, está inspirado en la producción del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, quien reflejó característica y fielmente, la vida del México porfirista y de principios de la Revolución.

En la prensa oposicionista, Posada combatió gráficamente al régimen de Díaz; en las ediciones populares ilustró “corridos”, “consejas”, “ejemplos”, “sucedidos” y “calaveras”.

Es un precursor, tanto del movimiento de 1910, como de la pintura mexicana actual. Como artista es el más grande intérprete del dolor y la alegría, la rebeldía angustiosa del pueblo, así como de todos los matices que la tradición ha dejado vivos en sus costumbres, sus vicios y virtudes.

En el vasto panorama de sus grabados, pueden, sin embargo, determinarse fácilmente aquellos cuyo tema dramático es común: el hombre, víctima del hombre. Aquí están “los sentenciados”, “los enganchadores”, las deportaciones a San Juan de Ulúa, los fusilamientos.

En contraste a los anteriores, otra dilatada serie de grabados muestra la despiadada sátira, la mordaz ironía en contra de la clase privilegiada; pueden citarse aquí “los ricos hacendados”, “los lagartijos”, “el sarao de los 41”, “repelito de catrines”, etc.

Finalmente, otro grupo característico de grabados inigualables es el que ofrece el juego de sus personajes —esqueletos y “calaveras”— reintegrados a la vida en el fandango anual del 2 de noviembre.

Para construir el ballet que ahora se presenta al público, se ha tomado de la obra de Posada el espíritu que anima a cada una de las tres series de grabados citadas. Se ha procurado establecer el choque entre el primero y segundo episodio. El tercer episodio es un compendio de los dos anteriores, y el cuarto se refiere al sentido alegre y chocarrero que la Muerte tiene en México.

Para *La Coronela* se ha aprovechado las evocaciones sugeridas por ciertos personajes, sin tratar de hacer —de ninguna manera— una reconstrucción de los grabados del artista. Tales personajes han sido transformados lógicamente por las necesidades de la escena: por lo tanto, en el ballet se mueven con vida propia sin que la fuente original que sirvió de sugestión sufra el menoscabo de un motivo plástico desbaratado de improviso al ponerse en movimiento.

Primer episodio.

Damitas de aquellos tiempos.

Las tertulias íntimas de la *élite* 1900, en que la frivolidad y la cursilería formaban escenario y ambiente donde se devoraban los golosos platillos de la crítica insana y el comentario envidioso, diario sustento de aquella femenina sociedad. Es la clásica hora de los “chismes”.

Segundo episodio.

Danza de los desheredados.

La escueta realidad del verdadero pueblo de México, pone de manifiesto el dolor, la impotencia

y la sumisión de los desheredados, cuyo sufrimiento, por fin, despierta en ellos impulsos de rebelión contra quienes por siglos los han sumido en atroz servidumbre.

Tercer episodio.

La pesadilla de Don Ferruco.

El temor de los “ferrucos” de huecas pretensiones, cuando ven desfilar —como en una pesadilla— la alegría sana del pueblo que hace mofa de sus simiescas y relamidas actitudes, la inteligencia y el sentimiento de la clase media, la tragedia del campesino, y la figura de *La Coronela*, fuerte y decidida, símbolo de la Revolución.

Cuarto episodio.

Juicio final.

La tesis del premio y el castigo en un “juicio final” en que no valen amistades, influencias o compadrazgos.

Sin darle mayor importancia, *La Coronela* llega tarde a la “fiesta”. Trata de tentarla el Diabli, pero ante su presencia retrocede.

La cadena de esqueletos y calaveras arrastra en su trayecto uno por uno, a todos los personajes del ballet, hacia la boca del infierno.

“*La Coronela* sabe que estos símbolos son de uti-



Amalia Hernández
y Waldeen, *Preludio
y fuga*, 1952

lería y queda sola, sonriendo, columpiándose en la escala del cielo.”

(Notas del programa).

Con esta obra se inicia el período nacionalista de la danza moderna. Con un propósito plenamente consciente se busca trasladar al arte coreográfico la reafirmación de un sentido de mexicanidad que había hecho de la pintura mural la aportación más importante del arte mexicano. Esta tendencia ya había dado buenos frutos en el campo de la música. La danza sería la última en tomar el camino de lo nacional.

Elena la traicionera. Música de Rodolfo Halffter. Libreto de Waldeen, recopilación del romance de Daniel Castañeda. Escenografía y diseños de vestuario de Olga Costa. 1945. Palacio de Bellas Artes. 23, 27, y 30 de noviembre y 4 de diciembre. Ballet de Waldeen.

Obra basada en un viejo romance de origen español, antecedente del corrido mexicano, situada en la época de la intervención francesa.

Suite de danzas. Música de Couperin. Diseños de vestuario de Dasha. 1945. Palacio de Bellas Artes. 30 de noviembre y 4 de diciembre. Ballet Waldeen.

Cinco danzas en ritmo búlgaro. Música de Bela Bartók. Escenografía y diseños de vestuario de Carlos Mérida. 1945. Palacio de Bellas Artes. 30 de noviembre y 4 de diciembre. Ballet Waldeen.

“Facetas de la vida actual con sus impulsos, conflictos y anhelos”.

(Notas del programa).

Allegreto de la 5a. Sinfonía. Música de Dimitri Shostakovich. Diseños de vestuario de Dasha. 1945. Palacio de Bellas Artes. 30 de noviembre y 4 de diciembre. Ballet de Waldeen.*

Valses. Música de Brahms. Diseños de vestuario de Dasha. 1945. Palacio de Bellas Artes. 23, 27 de noviembre. Ballet Waldeen.*

Sonatas españolas. Música de Antonio Soler. Diseños de vestuario de Julio de Diego. 1945. Palacio de Bellas Artes 23 y 27 de noviembre. Ballet de Waldeen.

En la boda. Música de Blas Galindo. Diseños de vestuario de Carlos Mérida. 1945. Palacio de Bellas Artes. 23, 27 de noviembre y 11 de diciembre. Ballet de Waldeen.*

La Doncella del Trigo. Música de Federico Chopin (mazurkas) Estrenada en una gira del Ballet Nacional por el Bajío con el patrocinio del Lic. Gabriel Ramos Millán, entonces se encontraba al frente de la Comisión del Maíz y ex presidente del Comité de Festejos del año Chopin.

Tres preludios. Música de Carlos Chávez. Escenografía y vestuario de Julio Prieto. 1945. Palacio de Bellas Artes 23 y 27 de noviembre. Ballet de Waldeen.

Sinfonía concertante para violín y viola. Música de W. Amadeus Mozart. Vestuario de Dasha. 1945. Ballet de Bellas Artes. 23 y 27 de noviembre. Ballet de Waldeen.

Homenaje a García Lorca. Música de Silvestre Revueltas. Textos de García Lorca, seleccionados por Waldeen. Diseños de vestuario de Olga Costa. 1949.

Preludio y Fuga. Música de Juan Sebastian Bach. Diseños de vestuario de Dasha. 1950. Exhibición privada. Av. Hidalgo Núm. 61. Grupo Experimental. INBA.

Tres ventanas a la vida patria. Música de Silvestre Revueltas. Poesías de Ramón López Velarde. Diseños de vestuario de Olga Costa. 1949. Palacio de Bellas Artes 2 de marzo de 1952. Ballet Concierto.

Coro de primavera. Música de Juan Sebastian Bach. 1954. Palacio de Bellas Artes. 11 de noviembre. Ballet Contemporáneo. A. D. M. Diseños de vestuario de Dasha.

Horas de junio. Música de Silvestre Revueltas. Poesía de Carlos Pellicer. Diseños de vestuario de Dasha.

* Estas obras fueron estrenadas en Bellas Artes, en la temporada del Ballet Waldeen en 1945. Sin embargo Waldeen las compuso entre 1941 y 1943.



ha. 1959. Teatro del Bosque. Ballet Waldeen.
"Tres danzas basadas en los maravillosos sonetos de Carlos Pellicer que inspiraron esta música a Revueltas: el agua donde la mujer ve reflejados sus sueños no realizados; el campo húmedo y silencioso en donde siente su soledad; un amor que expresa una melancólica sensualidad nunca vivida."

- a) "Vuelvo a tí, soledad, agua vacía..."
 - b) "Junio me dio la voz, la silenciosa música de callar un sentimiento..."
 - c) "Era mi corazón piedra de río..."
- (Notas del programa).

La rama dorada. Música de Bela Bartok. 1959. Teatro del Bosque. Diseños de vestuario de Dasha. Ballet Waldeen.

"Suite de danzas húngaras. Estas seis danzas están basadas en las costumbres y ritos populares de Hungría, transfiguradas por la danza y coreografía modernas.

El tema de la suite, se inspira en una vieja canción campesina húngara que se cantaba en las ceremonias de fertilidad celebradas cada año para asegurar cosechas abundantes.

Hemos echado a la Muerte
y traemos a la Vida
que se ha quedado en el pueblo;
por eso entonamos canciones.

Estas formas rituales populares han sido utilizadas como símbolos para expresar la vitalidad invencible del ser humano frente a la amenaza de la muerte y la destrucción.

- a) Introducción a la ceremonia.
- b) La Doncella Posesionada.
- c) Festejo.
- d) Duelo.
- e) La vida y la muerte.
- f) Celebración.

(Notas del programa).

Caprichos Música de Domenico Scarlatti, y Antonio

Soler. Diseños de vestuario de Lucele Donnay. 1959. Teatro del Bosque. Ballet Waldeen.
"Tres danzas inspiradas en los Caprichos de Goya.

- a) Paseo de las majas.
 - b) Sueño de la mentira e inconstancia.
 - c) Carnaval. (Nadie se conoce).
- (Notas del programa).

Sombras de la ciudad. Música de Silvestre Revueltas. Textos de Rodolfo Valencia. Diseños de vestuario de Rafael Coronel. 1959. Teatro del Bosque. Ballet Waldeen.

"Un campesino, obligado a abandonar su tierra, llega a la ciudad, como lanzado de otro mundo. Todo lo deslumbra, y azora. La curiosidad y la soledad lo arrastran a la vida nocturna, en la que tiene un encuentro con una cabaretera, que ayer apenas era una emigrada del campo como él. El recuerdo de la novia pueblerina lo tortura... Convertido en obrero, la mecanización del trabajo lo embrutece. La noche lo vuelve a arrastrar a los brazos de la joven prostituida, con la que intenta en vano una relación humana. El campesino sucumbió en la red de acero y hormigón".

(Notas del programa).

Concierto de Brandeburgo, No. 2. Música de Juan Sebastian Bach. Diseños de Vestuario de Dasha. 1959. Teatro del Bosque. Ballet Waldeen.

Allegro. Andante. Allegro Assai.

Este ballet [es un] intento [de poner en danza lo que el famoso musicólogo Alberto Schweitzer ha dicho de los Conciertos Brandeburgo de Bach: "Son los productos más puros del estilo polifónico de Bach... En el Concierto No. 2 nos parece que se revela lo que la filosofía de todos los tiempos concibe como el misterio fundamental de todas las cosas, desenvolvimiento de una idea a través de la cual se crea su opuesta para vencerla, crear otra y así hasta regresar a sí misma, viéndolo atravesada el total de la existencia."]

(Notas del programa).



Homenaje a García Lorca

Divertimento. Música de Wolfgang Mozart. Diseños de vestuario de Dasha. 1952. Sala Chopin. Ballet Moderno de México.

“A través de una dimensión intensamente poética reconocemos lo que estamos viviendo en toda su diversidad de emoción y experiencia.”
(Nota del programa).

Contra la muerte. Música de Bela Bartok. Diseños de vestuario de Dasha. Escenografía de Robin Bond. 1952. Sala Chopin. Ballet Moderno de México.
“Todos los valores humanos, en recia pugna contra los poderes destructivos. Entrelazados, el amor sensual, el amor profundo, el ímpetu juvenil, el trabajo creador, la fraternidad ante el peligro.”
(Notas del programa).

El hombre es hecho de maíz. Música de Silvestre Revueltas. Diseños de vestuario de Olga Costa. 1960. Ballet Moderno de México.

En homenaje a Gabriel Ramos Millán —apóstol del maíz— quien, a través de su campaña para llegar a la vida profunda de los campesinos, utilizó el arte.

Considerando la Danza como una de las expresiones más arraigadas en la vida del pueblo, la llevó al campo por distintas regiones del país con el agradable resultado del entusiasmo con el que los campesinos acogieron esta manifestación.

Para exaltar la obra que puso en marcha, el Ballet Moderno de México ha creado en ocasión del 3er. aniversario de su muerte, un ballet inspirado en el problema vital del maíz, principal preocupación de Ramos Millán quién, en su esfuerzo por resolverlo, perdió la vida dejando una impresión permanente en el alma del pueblo.

Este ballet parte de las tradiciones precortesianas, cuando los indios atravesaban, como ahora, por épocas difíciles para lograr la subsistencia. Danzaban invocando la ayuda de sus dioses y así obtener de su poder grandes cosechas. En la actualidad muchos campesinos sufren estas mismas alternativas: la sequía, las inundaciones, las plagas, y siguen usando la danza para

invocar la protección de sus sembrados. El ciclo vital de cada año es lo que trata de expresarse en el ballet.

(Notas del programa).

Tiempo entre dos tiempos. Música de Bach-Schoenberg. Preludio y fuga en mi bemol, llamada de “Santa Ana”. Diseños de vestuario de Dasha. Móvil escultórico del Arq. Po Shung Leong. 1969. Palacio de Bellas Artes. 2 de junio. Ballet Clásico de México. 2o. Programa en el 4o. Festival de la danza profesional, clásica y contemporánea.

Esta obra fue compuesta en cuatro partes: Humanidad. Primer dueto de amor. Juventud. Segundo dueto de amor.

“Waldeen usa los elementos mitológicos para expresar situaciones vigentes en la sociedad contemporánea. En medio del laberinto actual toma un amplio y optimista partido por la juventud que de manera generosa se enfrenta a los minotauros del mal y los abate para el goce de una nueva libertad más luminosa, más plena, más generalizada. En la coreografía de Waldeen se observan muchas de las intensiones estilísticas de las otras coreografías: hay lirismo, hay especularidad, hay introspección; pero todos los factores existen para servir al tema, que se desarrolla como una secuencia argumental, sin degenerar por ello en el ballet-teatro, pues en ningún instante el elemento actual o el elemento pantomímico substituye a la danza propiamente dicha.

“Después de varios años de ausencia de los escenarios mexicanos, Waldeen regresa cambiada. Los temas mexicanos de antaño han dado paso a preocupaciones universales. Para expresarlas se ha servido de la forma baletística grande, donde la composición compleja es interpretada por innumerables bailarines. Lo hace con madurez, con maestría y con entusiasmo...” Raquel Tibol. *Excélsior. Suplemento Dominical*. 8 de junio de 1969.



Ballet Waldeen, 1945



El espacio y el tiempo. Música de Bela Bartok. Sobre un poema del crítico de danza de Luis Bruno Ruíz. 1969.

Tres danzas para un mundo nuevo. Música de Leonardo Velázquez. Diseños de vestuario de Dasha. 1976. Palacio de Bellas Artes. 18 de noviembre. Compañía Contemporánea de Danza Mexicana.

Un homenaje a los pueblos del tercer mundo.
a) Los oprimidos... su rebeldía... su liberación.
b) Siembra... cosecha... celebración.
c) Estrechando vínculos... creando nuevas convivencias... hermanados en la independencia.

Tres rostros de Carmen Serdán. Música de Manuel M. Ponce. Diseños de vestuario de Dasha. 1984. Teatro de la Danza. Tiempo Humano. Colectiva de Danza Moderna.

"Este poema coreográfico revela tres aspectos de la personalidad de la heroína de Puebla:

a) La Conspiradora, "Marcos Serrato".
b) La hija de familia y luchadora clandestina.
c) La mujer oculta.

(Notas del programa).

Seres de maíz. Música de Silvestre Revueltas. Diseños de vestuario de Damián. 1984. Teatro de la Danza. Tiempo Humano. Colectivo de Danza Moderna.
"Danza ritual y alabanza al grano que da vida a los mexicanos. Basada en los antiguos mitos y leyendas de nuestro país sobre la siembra y cosecha."

(Notas del programa).

BALLETS DE MASAS.

1. *Siembra.* Música popular y de Blas Galindo. Escenografía y diseños de vestuario de Julio Prieto y Chávez Morado. Estrenado en el viejo Estadio Nacional con motivo de la Campaña de Alfabetización. 1945. Con la colaboración de Luis F. Obregón y Amado López.

2. *La zafra.* Cuba. 1962.

3. *Solidaridad.* Cuba. 1962.

4. *Asilo del alba.* México. 1973. Con motivo de la Primera reunión de educadoras del tercer mundo.



Preludio y fuga, 1940

TESTIMONIOS*

Sin duda alguna Waldeen es el más importante pionero de una danza de raíz, una búsqueda nacional en México. Su coreografía *La Coronela* marca incuestionablemente el principio de un impulso de tal naturaleza.

“Los grupos que trabajan por dar aporte de México a la danza universal... han tenido que partir necesariamente de la posición señalada por Waldeen.

Más aún, Waldeen ha representado y sigue representando, por ese apego a la propia creación nacional o de la nación correspondiente, una posición teórica contra el cosmopolitanismo, (sic) contra la dependencia rutinaria de un arte simplemente de exportación. En los hechos antes mencionados radica su enorme virtud.

David Alfaro Siqueiros

* Este material fue recopilado y donado por Waldeen al CID-DANZA, desgraciadamente en reiteradas ocasiones no se encuentra el dato preciso de la fecha y el medio en el que se publicó. (Nota del Editor.)



Danza en el Campo: Celaya, Gto., Ballet *La doncella del trigo*, con mazurca de Chopin. Coreografía Waldeen. (Ballet Nacional de México, 1950).

La Estrella de Panamá

Viernes 24 de junio de 1960
Panamá

Este famoso conjunto artístico ha iniciado sus presentaciones en nuestro país con singular éxito. No incurrimos en hipérbole al afirmar que es algo de lo mejor que hemos visto, en su género, en los últimos cinco años. El Ballet actuará en la capital y también en Santiago Las Tablas, Penonomé, David y Colón. Con esta embajada artística nuevamente México nos brinda una admirable oportunidad de conocer un aspecto de los altos niveles culturales que ha alcanzado. Un aplauso y corazones abiertos para los integrantes del Ballet Waldeen.

"El Ballet Masivo *Al Filo del Alba*" de Waldeen.
Excelsior, 1975.

...uno de los más bellos y emocionantes testimonios de la preocupación de una creadora por dar testimonio de su urgente necesidad de creer en la posibilidad de la existencia de la solidaridad humana.

José Antonio Alcaraz

Waldeen es un luminoso ejemplo de cómo, sin desprenderse de las realidades del mundo, se puede llevar el arte a su flor esencial.

Pablo Neruda

EL RETORNO DE WALDEEN

Revista Hoy

La rubia figura de Waldeen, poeta de la danza, iniciadora de un arte en México, creadora insustituible de *La Coronela*, dama del movimiento, se reincorpora a los escenarios de la capital.

Su nombre es magia, luz, música, vuelo. Waldeen está aquí con las manos llenas de presentes. La coreografía, maestra cuando viene de ella, se verá cristalizada en el foro del Teatro del Bosque.

Su grupo tan pocos y tan grandes bailarán "Sombras de la Ciudad" con música de Silvestre Revueltas ("Planos"). Entre las coreografías sobresale esa que es tal vez la gran obra contemporánea de su autora. Dramatismo puro, sombra y luz en los músculos fuertes de los intérpretes. Ante tal acierto las lágrimas se amontonan instigadas por la emoción.

La China Mendoza

Amalia Hernández y Waldeen, *Preludio y Jugué*, 1952



1956

Es indudable que si por su pintura México ha llegado a conquistar un lugar innegable en el arte mundial, también es cierto que cuando viajamos al extranjero constatamos que sin ningún optimismo regionalista, se puede asegurar que existen no sólo una coreografía y un ballet definidamente mexicanos, sino que estas dos manifestaciones, emanadas indudablemente de nuestra plástica pictórica, tienen derecho a una consideración señalada en la misma escala mundial.

Hay que recordar lo que eran en México la danza y la coreografía hace veinticinco años, para justipreciar el esfuerzo de los constructores de lo que hoy es coreografía y danza de carácter meramente nacional de lo suficientemente depurado y enraizado para poder adquirir, como indudablemente la ha adquirido, consideración universal de universidad, precisamente gracias a la potencialidad de su experiencia nacional, ya que está probado mil veces por la experiencia que solo lo profundamente humano llega a ascender a los planos de la universalidad que, en los medios artísticos semicoloniales de las Américas del Norte, Centro y Sur, tanta gente confunde todavía con la imitación de lo común y corriente y más banal producido en Europa.

Será muy útil una investigación desapasionada sobre el aporte de cada uno de los maestros constructores del ballet mexicano. Y si por una parte encontramos el cimiento y la base definitiva que hace el pueblo, para el pueblo mismo, y por otra el aporte de los pioneros, bailarines y bailarinas mexicanos, nadie negará a menos de estar cegado por la tontería o por la envidia, que ha habido más que, procedentes de afuera, desarrollaron aquí el valor de su propio arte impelidos por un amor ardiente y activo a México y lo mexicano. Hay que decirlo sin miedo, muchas veces ahondaron más y descubrieron mejor los elementos esenciales que han servido para construir la actual coreografía de México.

En esa tarea no solo la maestría en la especialidad coreográfica ha sido el único elemento determinante del arte. Se puede ser un gran bailarín y un gran maestro de coreografía internacional y justamente reputado, pero que, formado en el extranjero, no ha podido injertar su arte alójeno al árbol que se ha desarrollado, bien enraizado, en el sueño de su propio país. Hay ejemplos notables y dolorosos de éste fenómeno, que bailaran obras de Shakespeare a la perfección, pero que fracasaron lamentablemente, sumergiéndose en un charco de banalidad y lugares comunes, al intentar crear *Ballet Mexicano*.

En cambio, hay maestros que por encima de su origen y formación en el extranjero han permeado hasta las entrañas del suelo de México, practicando en el camino, unas veces a campo raso y otras subterráneos, y han sabido conducir a una legión de discípulos por las rutas soleadas, por los túneles misteriosos practicados por ellos.

Esa hazaña sólo era posible gracias a la ingeniería todopoderosa de la potencia creadora poética, porque sólo los poetas son capaces de construir esos caminos para los pueblos. Tal es el caso de Waldeen.....

Y no me refiero a potencia poética expresada únicamente por medio de la danza: la grande Waldeen es una gran poeta.

Debido a esta potencia poética, acompañada de una cultura completa, desarrollada en la dirección más progresista y benéfica para los humanos, Waldeen ha podido dar veinticinco años de vida, talento, conocimientos y belleza para enriquecer a México. Es pues, preciso que México, además de apreciarla, la ame. En cada uno de los movimientos de su danza, ofrecía un diamante a nuestro país. Paguémosle al menos con amor, con admiración y con respeto. Aquellos de nosotros que no sepamos hacerlo, nos habremos disminuido gravemente ante nosotros mismos y ante el mundo entero de nuestro tiempo.

Excélsior.

Suplemento Dominical
8 de junio de 1969

La gran composición de Waldeen: con música de Bach orquestada por Schoenbergen el tema que sostiene y motiva todos los detalles de la coreografía, que está compuesta de cuatro partes: Humanidad, Primer Duetto de Amor, Juventud, Segundo Duetto de Amor. Waldeen usa elementos mitológicos para expresar situaciones vigentes en la sociedad contemporánea. En medio del laberinto actual toma un amplio y optimista partido por la juventud que de manera generosa se enfrenta a los minotauros del mal y los abate para el goce de una nueva libertad más luminosa, más plena, más generalizada. En la coreografía de Waldeen se observan muchas de las intenciones estilísticas de las otras coreografías: hay lirismo, hay especularidad, hay introspección; pero todos los factores existen para servir al tema, que se desarrolla como una secuencia argumental, sin degenerar por ello en el ballet-teatro, pues en ningún instante el elemento actuación o el elemento pantomímico substituye a la danza propiamente dicho.

Después de varios años de ausencia de los escenarios mexicanos, Waldeen regresa cambiada. Los temas mexicanos de antaño han dado paso a preocupaciones

universales. Para expresarlas se ha servido de la forma baletística grande, donde la composición compleja es interpretada por innumerables bailarines. Lo hace con madurez, con maestría y con entusiasmo. Bien hizo Clementina Otero, jefa del Departamento de Danza del INBA, en obligar a Waldeen —que se resistía a ello— a volver a enfrentarse al público, que en la fantasía de los creadores suele ser mucho más monstruoso y exigente en la realidad.

Raquel Tibol

BALLET WALDEEN

*Novedades
México en la Cultura*

El Bach de Waldeen, es una de las más bellas coreografías que hemos visto y veremos en mucho tiempo. Con un profundo conocimiento de sus materiales musicales, con un dominio absoluto del difundir en el ánimo del espectador una mezcla de gracia, de frescura de elegancia, que la coloca de nuevo en primer plano dentro del panorama de la danza en México. Es una auténtica obra de arte.

Miguel Guardia

BALLET WALDEEN

Novedades

21 de noviembre de 1954

El Coro de Primavera es un alarde de estructura baletística 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 el conocimiento que de la técnica coreográfica tiene Waldeen. Ella sí conoce a Bach y lo sabe emplear en la danza, aun 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 allí 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.

Raúl Flores Guerrero

LA CORONELA

El Día

México, D. F.

27 de noviembre, 1976

Me hallaba yo en México en noviembre de 1940 cuando se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el ballet *La Coronela*. Había conocido al maestro Silvestre Revueltas el autor de la música, que era un hombre profundo y sencillo como suelen ser los artistas geniales. Acostumbraba Silvestre, como su hermano José, como el poeta Efraín Huerta y como muchos otros artistas mexicanos, acudir por las tardes al departamento de la calle de Revillagigedo donde se había instalado Pablo Neruda. Ahí tuve la suerte de conocer a estos y a muchos intelectuales más. Había mirado también largamente los grabados de José Guadalupe Posada en el libro que se editó con prólogo y auspicio de Diego Rivera. Igualmente conocí a la bailarina Waldeen, que acababa de iniciar una campaña tenaz para desarrollar la danza moderna en México. Después de observar el país, su riqueza plástica, su musicalidad natural, su cultura ancestral, comprendí que si en un lugar del mundo podía surgir un gran movimiento de danza moderna era en México.

De la conjunción de estos tres grandes artistas —Posada, Revueltas, Waldeen— nació *La Coronela*. Cuando se estrenó, Sil-

vestre Revueltas había muerto. Estuve en sus funerales, en los que Neruda, que en sólo algunos meses había estrechado con él lazos de una gran amistad, leyó su "Oratorio Menor" tan elocuente. No tengo a mano el poema, pero recuerdo que dice que la ausencia de Silvestre Revueltas es como si faltara un gran árbol en la casa del hombre. Los tres, pues, fueron el origen del ballet; le dio vida un grupo de jóvenes artistas llenos de ímpetu, de fervor, de pasión. Recuerdo el nombre de Dina Torregrosa, la arrogante Coronela de entonces. Y no hay que olvidar a los pintores que realizaron la escenografía, a los músicos, que comprendieron en toda su profundidad mexicana y revolucionaria la música del maestro Revueltas. Para mí fue algo inolvidable y durante todos estos años me he venido preguntando por qué *La Coronela* se hallaba fuera de los escenarios y no recorriendo el mundo como representante de una faceta importantísima del arte mexicano contemporáneo.

¿Por qué *La Coronela* es una obra revolucionaria? Porque con sus elementos propios, con el lenguaje que le es consustancial, exalta los valores del pueblo en la lucha por su liberación. Los símbolos puestos en movimiento son mexicanos, pero el significado que la obra encierra sobrepasa este ámbito. En todas partes donde luchan los pueblos hay porfiristas, Ferrucos, señores feudales que ex-

plotan a los campesinos, y remilgadas damas que viven en un mundo superficial y vano, pero que para sus víctimas resulta cruel y bestial. Las damiselas de 1910 que Siqueiros puso en su mural del Castillo de Chapultepec y que Waldeen llevó a la escena de Bellas Artes con música de Revueltas y aspecto físico que revive los grabados de Posada, son las que defienden a rabiarse la sociedad que se cae de vieja. Al verlas en el escenario, yo pensé en las que golpeaban cacerolas en Chile, en las que lloraban a Franco en Madrid, en las que en Boston salen a la calle a vociferar contra la integración racial, en las que sostienen en donde quiera su armazón de privilegios e injusticia. La rebelión contra la desigualdad social es un fenómeno universal que adopta formas características en cada lugar.

Luis Enrique Delano



Ballet Waldeen, *En la boda*, 1945



DIRECTORIO

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar

Secretario

Martín Reyes Vayssade

Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera

Director General

Raymundo Figueroa

Subdirector General de Difusión y Administración

Víctor Sandoval

Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Esther de la Herrán

Directora de Investigación y Documentación de las Artes

María Esther Pozo

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba

Directora del CÍD-DANZA



SOP