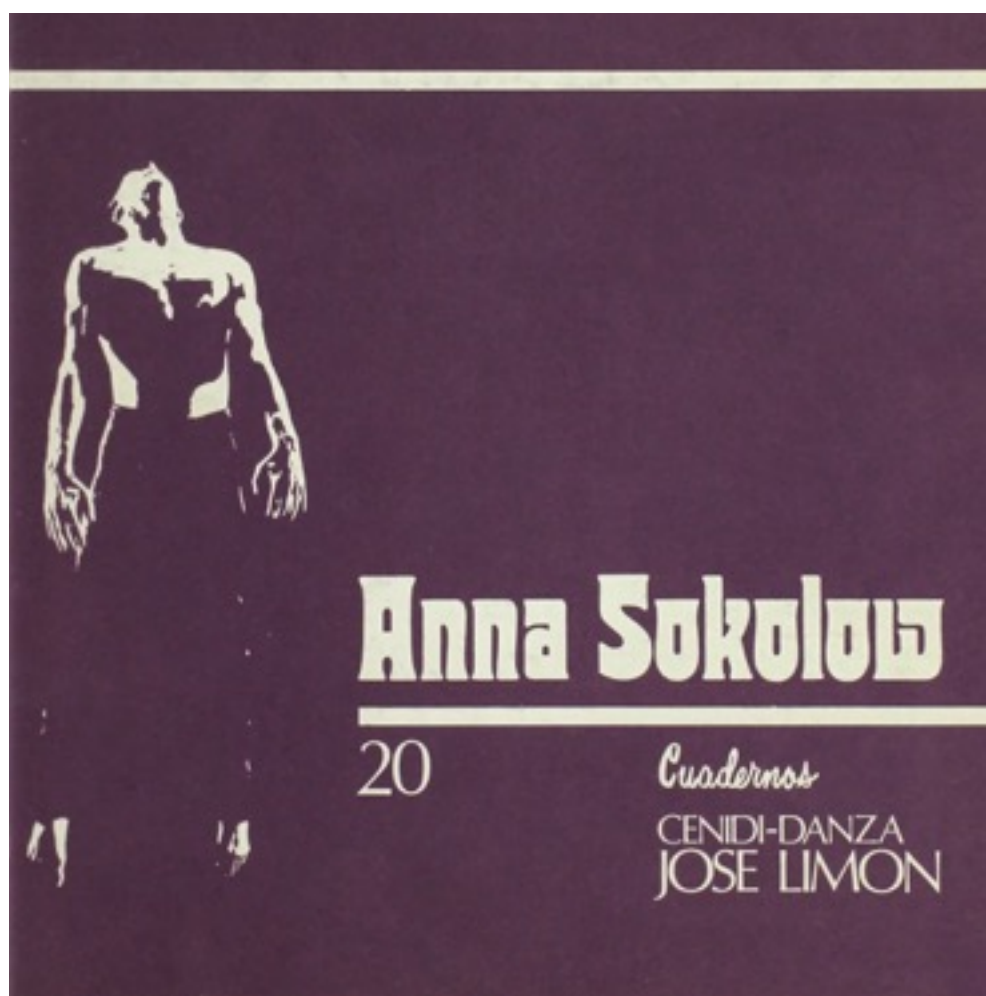




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Lynton, Anadel. *Cuadernos del CID Danza, número veinte. Anna Sokolov*. CID Danza/INBA/USIS. México, D.F.: 1988.

Palabras clave (descriptores temáticos): Anna Sokolow (1910-2000), danza moderna, biografía, modern dance, biography.



Anna Sokolow

20

Cuadernos

CENIDI-DANZA
JOSE LIMON

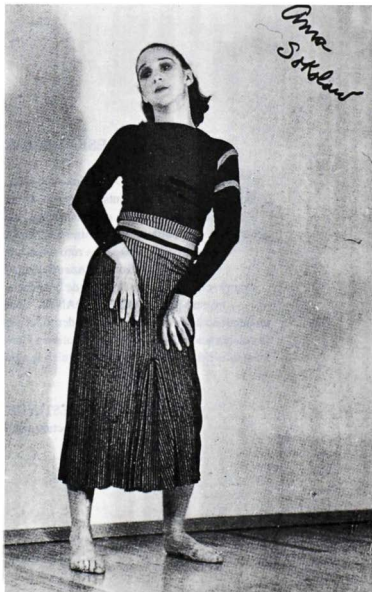
PRESENTACION

La presencia de Anna Sokolow en la danza moderna mexicana ha sido fundamental desde sus inicios. Anna, mujer creadora y combativa, pionera en nuestro país, ha enseñado a varias generaciones de bailarines el camino que lleva a la creación honesta. Ella, humanista apasionada, ha roto todas las reglas y ha llegado a su verdad: la danza como razón de vida.

Ahora, cincuenta años después de la primera vez que Anna viniera a nuestro país, el CENIDI-DANZA "José Limón" le brinda un pequeño homenaje con este Cuaderno, el cual ha sido posible gracias a la colaboración del Servicio Informativo y Cultural de la Embajada de los Estados Unidos en esta ciudad, a quien le agradecemos todo su apoyo.

PATRICIA AULESTIA DE ALBA

México, D.F., octubre de 1988.



Anna Sokolow en 1939, época de
su primera presentación en México.
Autografiado.

Anna Sokolow

ANADEL LYNTON

Anna Sokolow es una de las coreógrafas más originales y respetadas de la danza universal. Su carrera abarca más de cincuenta años dedicados a fomentar el desarrollo de la danza moderna en tantos países del mundo que nombrarlos a todos parecería un compendio de geografía. A los 78 años, Anna Sokolow continúa su intensa actividad: como maestra de bailarines y actores en la Juilliard School de Nueva York (uno de los conservatorios de música, danza y teatro más prestigiados del mundo) y en varias universidades más; como coreógrafa y directora teatral en compañías de danza de todo el orbe. En los últimos dos años (1986-87) montó *Rooms* (1955)—quizás su obra más renombrada—con el Oakland Ballet en California y con el Ballet Independiente aquí en México, además de trabajar con una compañía de danza de Polonia y con el grupo teatral *Nisan Nati* de Tel Aviv, Israel. Su compañía, Player's Project, se presentó en el Festival de Riverside (Nueva York) con una obra nueva, reconstrucciones de *Opus 1965* (montado originalmente con el Joffrey Ballet), *Ellis Island*, una obra de los 70 y tres solos de los años treinta. Dictó conferencias y dio clases sobre artes teatrales en la Universidad de Harvard durante el ciclo escolar 1986-87, además de su cátedra acostumbrada en Juilliard y de una estancia de un mes en México donde, con el apoyo del programa de especialistas culturales del Servicio de Información de los Estados Unidos de América, impartió dos talleres intensivos de coreografía organizados por CENIDI-DANZA INBA y montó *Rooms*. También su grupo hizo una residencia cerca de Boston y ella repuso la ópera *Los siete pecados capitales* (1976) para el Conservatorio de Boston.

Muchas de sus coreografías para teatro (en Broadway y "Off-Broadway")*, para ópera, televisión y para concierto, tanto para sus compañías como para muchas de las compañías de danza más conocidas del mundo, se consideran clásicas en su género. Ha recibido muchos honores y homenajes a lo largo de su carrera.

Uno de los más emotivos será la celebración de sus cincuenta años de contribución trascendente al desarrollo de la danza mexicana que coincidirá con la presentación de Player's Project con obras de distintas épocas de su carrera, dentro del Festival Internacional Cervantino.

Una de las experiencias más reveladoras de mi vida como bailarina, como lo ha sido de muchas generaciones de bailarines mexicanos y de otros países, fue trabajar con Anna; porque transmite con su ejemplo, su pasión por la vida, su sentida identificación con la gente común de todos los pueblos, su sinceridad y convicción absolutas.

Demuestra modestamente: "la necesidad del artista contemporáneo de renovarse siempre, de rechazar reglas caducas, aun las personales, en busca de una voz propia".¹ Anna representa sobre todo una actitud frente a la vida y el arte: la dedicación a la búsqueda de la verdad.

* Un tramo de la larga avenida de Broadway y sus alrededores alberga los grandes teatros tradicionales de Nueva York. Fuera de este distrito teatral se ubican numerosos teatros pequeños cuyas producciones son generalmente más innovadoras, menos "comerciales".

¹ Gary Parks, *Dance Magazine*, septiembre de 1986, p. 44.

Anna Sokolow es una mujer pequeña y hermosa, con brillantes ojos azules y pelo oscuro y entrecano que casi siempre recoge en un minúsculo chongo en la nuca. Se viste de manera muy sencilla, generalmente con colores oscuros; a veces lleva algún toque mexicano o israelí: un tejido, un bordado o una pieza pequeña de joyería. Su sonrisa, franca y cálida, trasmite cariño. Se siente su interés por la vida de la gente que le rodea.

Su modesto departamento en el centro de Greenwich Village, antiguo barrio tradicional de artistas en Nueva York, proyecta mucho de su personalidad y de su vida: libros, sobre todo de arte y poesía; cuadros de pintores y grabadores contemporáneos mexicanos, norteamericanos, israelíes; objetos de artesanía traídos de sus muchos viajes; un ambiente de calor humano y cultura, sin ostentación, acorde con su dueña.

Anna, en cambio, se transforma cuando trabaja en la creación de una obra: luce fuerte y apasionada; exige y logra el máximo esfuerzo de sus bailarines, tanto física como emocionalmente —casi se podría decir que moralmente— ya que pide una entrega total a la verdad en todas las acciones. Esta exigencia podría quizás ser considerada anacrónica en un mundo donde frecuentemente predomina la apariencia, la sofisticación, la tecnología y una actitud de indiferencia hacia los valores humanos. Sin embargo, es lo que convierte el trabajo con Anna en una experiencia tan conmovedora para sus bailarines: no permite el engaño. Cada movimiento necesita tener una motivación que le da significado, una razón de ser; si esta razón no está absolutamente clara, totalmente vivida, el movimiento para Anna no vale nada. No sirve ni tiene por qué hacerse.

La primera vez que vi a Anna fue en el foro del Teatro de Bellas Artes durante el ensayo general del programa de estreno de la temporada oficial del Ballet de Bellas Artes, con la participación del Ballet Nacional. Anna había montado *Opus 1960* (Macero-Adame) —uno de las muchas *Opus* que realizó de 1958 a 1965, en distintas versiones—. Los bailarines que estábamos en la sala irrumpimos en aplausos; el impacto emocional de esta obra acompañada por música de jazz con batería en vivo, captaba de manera magistral la sensación del ser hu-

mano en una gran ciudad occidental, que podría ser Nueva York pero también evocaba la urbe en que México se estaba transformando. Para abrir programa, Anna presentaba también una *suite* de la ópera *Orfeo* de Gluck, una danza sencilla y agradable.

Al año siguiente el Ballet de Bellas Artes presentó su *Ofrenda musical* (Bach) y estrenó *Sueños* (Webern-Adomian), y la temporada cerró con *Cantata a Hidalgo*, con texto de Ermilio Carballido, música de Rafael Elizondo y la actuación de cantantes, actores, músicos y bailarines.

Mi siguiente encuentro con ella fue algunos años después, cuando vino a impartir clases al Ballet Nacional y despidió a varios pianistas que no lograban dar lo que ella exigía hasta que finalmente tuvimos el inmenso placer de tener al Trío 3-14-16 con Juan José Calatayud y Freddy Marichal acompañando nuestras clases.

Sin embargo, cuando llegué realmente a conocerla y apreciarla, cuando tocó mi vida para siempre, fue en 1968. Vino invitada a reponer *Desiertos* (Varèse), obra recién creada con el Ballet Independiente. Ese fue el principio de una relación muy larga de trabajo ya que ha regresado en numerosas ocasiones a poner en escena obras de su repertorio, crear nuevas variantes o emprender el camino hacia ideas nuevas con el Ballet Independiente. En ese entonces estábamos ansiosas y expectantes ya que éramos una compañía nueva (había pasado apenas año y medio desde que nos unimos y medio año desde nuestra función inaugural); nuestro director, Raúl Flores Canelo, era el único que había bailado anteriormente con Anna (en la producción de *Opus 1960*).

Sobrellevábamos la emoción de la expectativa intercambiando anécdotas sobre lo "terrible" que era Anna: culminó finalmente con el primer ensayo que recuerdo con tal viveza como si fuera ayer.

A la compañía completa —éramos doce, todos bailarines— Anna nos colocó en una cuarta posición, sentados en el piso con el peso adelante, las manos sobre el suelo, las palmas hacia abajo y nuestra mirada clavada en el dorso. Cuando todos estuvimos quietos y atentos dijo algo más o menos así en su curioso español:

Imagina que debajo de tus manos está tu propia vida. Cuando quieras saber más de ella abre las manos lentamente; cada quien en su propio tiempo; mirando el espacio que queda entre las manos

² Una de las frases más características de Anna Sokolow al trabajar con bailarines.



Anna Sokolow con integrantes de La Paloma Azul – 1940.

como si fuera el libro de sus vidas, como si allí estuviera escrito su pasado y su futuro. Cuando quieras, cierra las manos con fuerza; si no quieres ver más, deja caer la cabeza sobre las manos, derrotado; cuando quieras volver a subir tu cabeza, mira a lo lejos, más allá del horizonte, escucha a tu alrededor: algo pasa. Piensa ¿qué es?

Sus gritos de “¡no te creo, todavía! ¡no! ¡quiero más, *más!*!”, sus golpes para sacudir, su insistencia en bailar con sinceridad y entrega total, con “la verdad” produjeron en todos nosotros una honda impresión: ésta fue determinante en el desarrollo posterior del Ballet Independiente.

Anna construye sus obras con este tipo de instrucciones sencillas usa imágenes donde cada cual tiene que apropiarse de un significado personal, colmarlo con las propias experiencias. Por eso trabajar con ella siempre deja huella por eso la esencia de sus obras se logra en el proceso de su creación. Cada montaje es una creación nueva para ella y para los que



Anna Sokolow con José Bergamín y Rodolfo Halffter, libretista y compositor respectivamente de *Don Lindo de América* – 1940.

actúan, tanto si el trazo general de la obra es la de una coreografía conocida, como si es el nuevo tratamiento de un tema que lleva tiempo explorando, o bien si se trata de un “estreno” con ideas y estructura novedosas que empieza a desarrollar.

Cinco años más tarde, en 1973, una nueva generación de bailarines jóvenes educados en la leyenda de Anna, tuvo la oportunidad de vivir directamente la experiencia de trabajar con ella; se armó un programa completo con sus obras: *Odas*, *Noche*, *La jaula y el estanque* (un solo de *Escenas de la música de Charles Ives*), *Desiertos* y el estreno de *Homenaje a Federico García Lorca* (Revueltas) creado para la compañía.

En 1980 estrenó *De los diarios de Kafka* (en versión para bailarines que hablaban; antes lo había puesto en Nueva York con actores que bailaban) con el Ballet Independiente. En 1982, en una función homenaje a su trayectoria en México, organizada por el Ballet Independiente, la Universidad Autónoma Metropolitana y FONAPAS, se bailaron *Sueños*, *La jaula y el estanque* (Ives) y *Poema* (Rachmaninov). En 1984 fue invitada a crear su *Homenaje a Siqueiros* que se estrenó en el Teatro de Bellas Artes y el Poliforum Siqueiros.

“Aprendí tanto de México y sus artistas y sigo aprendiendo”¹

Me parece importante reflexionar sobre la vida artística de Anna Sokolow, multifacética en los géneros que abarca: danza de concierto, teatro, ópera, teatro de revista musical, comedia, tragedia, y en la temática que aborda: temas eminentemente urbanos y del presente, temas basados en las experiencias históricas de pueblos tan aparentemente diversos como el mexicano y el judío. También cabe preguntarse por qué (sin negar la importancia de tantos otros creadores como las hermanas Campobello, Waldeen, José Limón, Xavier Francis y muchos más) fue capaz de contribuir de manera tan esencial a la catalización del movimiento de danza contemporánea en México, y de seguir siendo una figura tan vital en dicho movimiento después de cincuenta años, a través de su presencia directa, de sus visitas casi anuales y de sus trabajos continuos en nuestro país y a través de su influencia en tantas generaciones de artistas mexicanos desde las primeras “Sokolovas” hasta las más jóvenes

estudiantes egresadas de la Escuela Nacional de Danza, quienes tuvieron el privilegio de trabajar con ella en la creación del *Homenaje a Siqueiros*, estrenado en 1984.

Su origen humilde —es hija de inmigrantes judíos ruso-polacos de clase obrera—, su identificación con las grandes luchas humanas por la justicia y en contra de la opresión, su humanismo luminoso y su inicio en la danza en el momento y lugar en donde se estaba gestando y afianzando la danza teatral como voz original de nuestro siglo, la hizo tener afinidades muy cercanas con nuestro país. A finales del cardenismo este país era el eje de un gran movimiento artístico dentro de la plástica, la música y la literatura que había trascendido más allá de sus fronteras. El muralismo, la gráfica y la música nacionalista tuvieron gran influencia en los artistas de los Estados Unidos de los años treinta. Buscando afianzar una identidad propia acorde con el país y la época, estos artistas tenían gran interés en apoyar el desarrollo de una danza que pudiera hablar con lenguaje propio y técnicas modernas sobre temas actuales. Los artículos y discusiones públicas sobre danza que se encuentran registrados en fuentes de la época, fueron promovidos en gran parte por los más reconocidos pintores, músicos y escritores de México. Por eso se explica la presencia del pintor Carlos Mérida en una función de Anna Sokolow en Nueva York, su empeño en invitarla a México, el interés de Anna en aceptar y la fértil interacción que se produjo entre el arte de Anna y



Logotipo de La Paloma Azul – 1940.

¹ Anna Sokolow, carta, diciembre de 1983; Archivo Mexicano de la Danza, CENIDI-DANZA INBA.



Anna Sokolow – 1945.

el de los artistas mexicanos. Era una persona idónea en el momento justo en que esta interacción podía fructificar en el florecimiento de una danza contemporánea nacional y universal. Se produjo una relación de intercambio donde Anna aprendió tanto de México y de los artistas con los que tuvo el privilegio de tratar y trabajar, como los mexicanos de Anna. En una carta escrita con motivo de la fundación del Centro de Investigación y Documentación de la Danza (CID-Danza INBA), en 1983, Anna recalca la trascendental importancia que tuvo y sigue teniendo en su vida personal y en su carrera

como artista la oportunidad de trabajar en México y colaborar en el desarrollo de la danza de nuestro país.⁴

“Anna es una bailarina del pueblo”⁵

Anna Sokolow nació en 1910 en Hartford, Connecticut, EUA, y creció en el barrio tradicional de inmigrantes judíos de la ciudad de Nueva York conocido como el “Lower East Side”. Sus padres habían emigrado de Pinsk (anteriormente de Polonia; después formó parte de Rusia) a principios de siglo con su hijo, Isidore. Ya en los Estados Unidos tuvieron tres hijas.

Casi no conocí a mi padre; estaba hospitalizado desde que tengo memoria. Mi madre trabajaba como costurera en una fábrica. Era una mujer muy firme de la clase trabajadora, sindicalista y socialista; cuando los obreros de las fábricas donde trabajaba hacían huelgas, mis hermanas y yo marchábamos en la calle con ella y los demás trabajadores, llevando banderas. Fue una experiencia fantástica que nunca podré olvidar. El ambiente de toda esa época era muy emocionante: tantos idiomas, tanta gente recién desembarcada, pobre y luchando, pero llena de vida, con una fuerte nobleza. No es necesario ser rico para ser noble. Más bien al contrario. Mi madre tenía una energía tremenda y un gran deseo de vivir. Trabajar tantas horas en la fábrica no le impedía llevarnos al teatro. Le encantaba ver obras de Chejov, Tolstói y otros, en yiddish y ruso, en los teatros de la Segunda Avenida. Había un movimiento teatral fantástico allí en esa época. A veces yo me asustaba y me metía debajo de la butaca cuando las obras eran trágicas. También íbamos a muchos conciertos.

Pero lo más emocionante para mí fue que mi madre nos mandó a un centro de auxilio social comunitario llamado *Hermanadad Emmanuel*, donde se podía mandar a los hijos si no se quería tenerlos jugando en la calle después de la escuela.

Fue allí donde conocí la danza. Era una especie de combinación del estilo alemán de danza moderna con Isadora Duncan; y yo la adoraba, me parecía maravillosa. La directora pensó que debía estudiar más profesionalmente y me mandó al *Neighborhood Playhouse*.⁶ Allí comenzó todo para mí. Sin esa oportunidad, nunca hubiera conocido nada. ¡Y era gratuito! Las hermanas Lewisohn,

⁴ Ibid.

⁵ Teatro del Vecindario, enclavado en el barrio de inmigrantes, era uno de los centros teatrales comunitarios más activos de Nueva York. Allí se impartían clases de música, teatro y todos tipos de danza y artes plásticas y se presentaban funciones de repertorio.

⁶ Margaret Lloyd, *The Borzoi book of modern dance*, Nueva York, 1949, p. 214.

Irene y Alice, eran las directoras; eran inmensamente ricas y construyeron un hermoso teatro donde presentaban maravillosas obras clásicas rusas, de Gorki, por ejemplo, y obras norteamericanas".⁸

Anna asistió al Neighborhood Playhouse diariamente, después de la escuela, desde los diez años. Actuó en el Teatro Infantil y estudió danza con Blanche Talmud y Bird Larson.

Allí es a donde llegaron Martha Graham y Louis Horst, a enseñarnos. Trabajar con Martha era muy importante para mí y me influyó tanto técnicamente como en mis ideas. Para trabajar con ella tiene uno que amarla, porque si no... Posee un temperamento muy dominante. Pero es maravilloso como con noventa y tantos años sigue involucrada en la danza.

Pero ser introducido a la danza, al arte de la coreografía por Louis Horst, era algo indescriptible. El nos enseñó a escuchar música y nos hablaba de la forma, de la estructura. Yo estaba ávida de aprender... y lo hice.

Cuando empecé a tomar sus clases me di cuenta que quería ser coreógrafa. Lo sentía como natural. Voy a dar un ejemplo de lo que hacíamos con él. Nos decía que había tres maneras de abordar la música y la danza: una era la auténtica, y su significado era que debíamos investigar en dónde se había creado esa forma, en qué época y cómo era la vida allí en ese tiempo; otra era a través del ritmo y teníamos que mostrarlo en nuestras danzas; la tercera era la forma libre, que significaba hacer lo que sentíamos con el carácter de dicha forma. Yo adoraba las tres. Íbamos de la pavana a la zarabanda, la giga, alemanda, gallarda y así. Luego nos llevaba a la época moderna y teníamos que analizarla y entenderla para trabajar dentro de sus formas. Louis era tan honesto. Nunca claudicaba en sus ideas. Si veía algo que no estaba bien hecho decía: "Hágalo de nuevo". No nos consentía. Sólo decía la verdad. No hablaba mucho pero entendía totalmente lo que quería decir hacer coreografía. Lo más asombroso es que ese hombre nunca fue bailarín. Siendo pianista, sentía el movimiento.⁹ Era un hombre verdaderamente fantástico. Introdujo la idea de que la coreografía se puede estudiar y que con talento se puede aprender a ser coreógrafo.⁸ Nunca hubiera hecho nada sin Louis Horst.

Yo sólo estudié un año de secundaria, pero encontré mi propia manera de educarme. Me metía a la biblioteca, iba a los museos, me colaba en los conciertos a escondidas porque no tenía dinero. Encontré mi camino. De cierto modo, uno nace con el deseo de

aprender pero, claro, tiene uno que ser reforzado con experiencias que lo inspiren. Hasta hoy día, siempre siento que puedo aprender más y más.⁹

Anna decidió ser bailarina.

Mi madre, cuando me vio muy ocupada bailando en los teatros, me dijo que me estaba volviendo una prostituta. "No, mamá", le dije, "voy a ser bailarina". Ella no estaba de acuerdo conmigo. Claro, si me hubiera convertido en maestra de escuela o en una buena secretaria... [pero *bailarina!* Era escandaloso para una niña judía volverse bailarina. Hasta mucho más tarde cambió su actitud. Fue algo muy chistoso. Alguien le dijo que yo iba a bailar y que estaba muy bien lo que iba a presentar. Preguntó: "¿En dónde?" Le dijeron el lugar, se arregló y se puso un sombrero con flores y que a verme. Una vez adentro, alguien sentado detrás de ella le dijo: "Disculpeme, madam, ¿podría hacer el favor de quitar su sombrero?" My madre contestó: "¿Por qué? ¡Es mi hija la que está bailando!"

Así que salí de la casa cuando tenía como 16 años y fui a vivir a un desván con otras diez bailarinas de diferentes grupos. Como yo era muy chiquita dormía en una bolsa para ropa sucia. Lo más loco es que no sé cómo sobrevivíamos. Nadie tenía dinero. Casi nunca sabíamos qué íbamos a comer al día siguiente porque de bailar casi no ganábamos nada. Trabajé en una fábrica de bolsas para té, fui modelo para la Liga de Estudiantes de Arte y después una señora muy amable me consiguió unas clases para niños en las afueras de la ciudad.¹⁰

En 1930, Anna Sokolow entró como bailarina a la compañía de Martha Graham y tomó el primer curso de composición de Louis Horst, volviéndose más tarde la primera ayudante con sueldo de sus clases y maestra de danza del Neighborhood Playhouse. Fue miembro invaluable de la compañía de Graham hasta 1938 y participó en obras tan importantes como *Primitive Mysteries* (Misterios primitivos), *Celebration* y *American Provincial*. Sin embargo, recalca: "Mi deseo era ser coreógrafa y componer para un grupo siguiendo mis propias inclinaciones, no las de mis maestros... Louis Horst y Martha Graham me alentaron".¹¹

Anna empezó a trabajar con un grupo de bailarines de las compañías de Graham y Humphrey-Weidman. "Todos éramos

⁸ Anna Sokolow, entrevistas inéditas conducidas por Anadel Lyn-ton, diciembre de 1983 y junio de 1987.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Contemporary Dance*, editado por Anne Livet, Abbeville Press, Nueva York, 1978, p. 202.

⁹ Sokolow, entrevistas inéditas.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM, México, 1982, p. 21.



Opus 1960 (Macero, Adame), Ballet de Bellas Artes, Teatro de Bellas Artes con John Sakmani, Rosa Reyna, Marcos Paredes, Aurora Agüeria, Luz María Ordiales, Raúl Flores Canelo, Roseyra Marengo, Sara Pardo,

Juan Casados, Raquel Gutiérrez, Guillermo Palomares, Adriana Siqueiros, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Farnesio de Bernal, Josefina Lavalie y Colombia Moya, 1960.

amigos, aunque bailáramos en lugares distintos. Dije: 'Tengo un par de ideas. ¿Qué tal si trabajamos juntos?'¹¹

Ya para 1932 hacía giras a clubes obreros y organizaciones sindicales con su Dance Unit. En 1933 presentó un recital en Nueva York patrocinado por la Liga Obrera de Danza para un congreso antibélico. Según el crítico e historiador de danza John Martin, su *Anti War Cycle* (Ciclo antibélico) demostraba que tenía "dotes coreográficas fuera de lo común".¹² Ese mismo año, Anna presentó también un programa de solos.

En 1934 estuvo cinco meses en la Unión Soviética con el compositor Alex North; era "quizás la primera bailarina de danza moderna norteamericana que se presentó allí, desde Isadora Duncan".¹³ Según Margaret Lloyd, si los rusos no fueron muy receptivos se debió a que el estilo de danza de Sokolow chocaba con la corriente imperante de esa época: énfasis en sus tradiciones ya establecidas en danza teatral.¹⁴

En *America Dancing* (1936), John Martin habla de Anna Sokolow como "el talento más notorio" de una generación joven de coreógrafos; comenta su

habilidad para comprender los principios fundamentales de la danza de Graham sin limitarse a la apropiación de su vocabulario. . . como un indicio no sólo de su original creatividad sino de una cierta madurez artística. . . Ha desarrollado. . . un estilo esencialmente propio, limpio y fuerte. . . [pero utiliza a la vez]. . . la sátira encantadora y sugestiva. . . y ha logrado apresar algo de la validez genuina y atrayente del baladista de jazz. . . parece destinada a formar parte de la primera línea de bailarines de la próxima generación —es absolutamente individual, franca y sin afectaciones. . .¹⁵

Algunas de las coreografías de Sokolow de esta época que ejemplifican las características que Martin le atribuye son las siguientes: *Strange American Funeral* (Extraño funeral norteamericano, 1936), que versa sobre la muerte de un trabajador de altos hornos; *Inquisition* (Inquisición, 1936), sobre el fascismo en España; *American Dance Hall* (Salón de baile nortea-

¹¹ Sokolow, entrevistas inéditas, 1983 y 1987.

¹² John Martin, *America Dancing*, Dodge Publishing Co., Nueva York, 1936, p. 280.

¹³ Larry Warren, "Anna Sokolow y la fundación de la danza moderna en México", ponencia inédita presentada ante el congreso anual de la Sociedad de Historiadores Académicos de la Danza, 1982.

¹⁵ *The Borzoi book of modern dance*, 1949, p. 214.

¹⁶ Pp. 279-81.



Anna Sokolow con Rafael Elizondo y Emilio Carballido, compositor y libretista respectivamente del *Homenaje a Hidalgo*, 1960.

mericano, 1936); *Four Little Salon Pieces* (Cuatro piecitas de salón, 1937); *Case History Number*. . . (Historia de caso número. . . , 1937); *Excerpts from a War Poem* (Extractos de un poema de guerra, 1937); y *War is Beautiful* (La guerra es hermosa, 1937), una denuncia contra Mussolini. Los títulos y temas revelan su inquietud por los asuntos sociales: pobreza, prejuicios, industrialización y guerra; y, además, por los estilos de vida populares y por el habla distintivamente norteamericano del jazz.*

* Con muchas de las coreografías de Sokolow, hay discrepancias en las fechas de estrenos que dan distintos autores. Las fechas de 1935 y 1936 se tomaron de Martin (1936).

En 1937, con José Limón y Esther Junger, Sokolow recibió la primera Bennington Fellowship, una beca que le ayudaría a crear coreografías para el Festival Bennington, donde estrenó *Façade-Esposizione Italiana*, una condena al fascismo italiano, complemento y continuación de *War is Beautiful*.

Desde 1934, la Escuela de Danza Bennington, localizada en Bennington College, Vermont, se había convertido en un centro de desarrollo de la danza moderna norteamericana. Martha Hill era su directora y Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm, Louis Horst, John Martin y muchas otras figuras importantes de la danza enseñaban, creaban coreografías y colaboraban en producciones para el festival que se llevaba a cabo allí cada verano. Anna ya había trabajado en Bennington bailando con la compañía de Graham que pasaba allí el verano, como ayudante de Louis Horst en su curso de coreografía y creando danzas para talleres de composición. Recuerda Anna:

La beca era un gran honor. . . En esa época, yo buscaba mi camino para expresar lo que sentía sobre la vida. Y lo que sentía sobre la vida tenía una relación muy estrecha con la época social. Esto deriva del hecho de haber nacido con el sentimiento de que no olvidaría nunca mis raíces. Y lo más maravilloso es que me animaba. . . En esa época no se trataba de ser o no popular, sino de ser importante. Uno se sentía como parte de algo que empezaba a tomar forma y estructurarse y ser reconocido por el valor profundo que tenía, para siempre.¹⁷

Henry Gilford, en la revista *Dance Observer* que dirigía Louis Horst, describe la obra que Sokolow creó en Bennington:

Cuando el show barato de los fascistas. . . se descompone por su propia corrupción el Ciudadano (bailado por Anna) camina hacia el público. . . (y ya entre nosotros) exige que reconozcamos lo que está sucediendo. . .¹⁸

En noviembre de 1937, Sokolow presentó en el Guild Theatre un concierto que fue bien recibido, auspiciado por la conocida revista de izquierda *New Masses*. Estrenó *Opening Dance* (Danza de apertura) y *Slaughter of Innocents* (Masacre de ino-

¹⁷ Salli Ann Kriegsman, *Modern Dance in America: The Bennington Years*, Wall & Co., Boston, 1981, p. 264.

¹⁸ Agosto-septiembre, 1937, pp. 79-80.



Anna Sokolow – 1968.

centes), un solo que denunciaba el bombardeo de Barcelona y utilizaba ritmos españoles compuestos por Alex North, su colaborador y compañero desde hacía tiempo.

El público, trastornado por la reciente noticia, recibió esta danza de maternidad pesarosa con una especie de alegría, como si expresar lo que sentía aliviara sus corazones y diera a sus sentimientos una dignidad en la forma".¹⁹

El programa incluía también *War is Beautiful*, solos que mostraban la delincuencia juvenil como consecuencia de la pobreza y ridiculizaban a las muchachas que se presentan en sociedad; y un solo con música de jazz, *Ballad in a Popular Style* (Balada en estilo popular).

Lloyd señala que Sokolow no era una "bailarina típica de Graham. . . [porque] la motivación de sus danzas es sociológica en lugar de psicológica".²⁰

Anna misma lo expresa así:

Yo quería bailar lo que sentía, mis orígenes. . . Por eso hacía danzas con temas judíos, hacía danzas sobre la vida en Nueva York. Usaba jazz cuando no estaba de moda hacer eso.²¹

La siguiente cita de *Dance Observer* nos ayuda a comprender sus inquietudes como artista en ese momento:

Desde hace muchos años Anna Sokolow, sin lugar a dudas, ha sido líder del grupo de bailarines para quienes la proyección de un contenido político es la motivación y preocupación principal de todo arte. Es líder porque logró de verdad sus propósitos a través de danzas que eran sumamente convincentes, tanto en su contenido como en su claridad coreográfica. Al mismo tiempo, su nivel dentro del campo de los bailarines de concierto es envidiable".²²

Durante varios años, Sokolow viaja también cada semana a Boston donde enseña danza a un pequeño grupo de jóvenes obreras, con quienes forma una agrupación de danza afiliada a la Nueva Liga de Danza que se había desarrollado de la Liga Obrera de Danza. Este grupo bailó en conciertos en el área de Boston varias coreografías de Anna.

Cuando bailaba con la compañía de Graham, Sokolow empezó a estudiar ballet con Margaret Curtis en la escuela de danza de la Metropolitan Opera y más tarde estudió con Edward Caton en la School of American Ballet. Desde entonces reconoce el valor de un buen entrenamiento en técnica de ballet clásico y considera que, idealmente, debería formar parte de la educación de un bailarín de danza moderna.

. . . Ella ve en el futuro una sola danza contemporánea que puede combinar la técnica de ballet con la libertad creativa de la danza moderna actual, y una forma más efectiva de entrenamiento que la que ya se ha logrado como su resultado.²³

¹⁹ Lloyd, 1949, p. 214.

²⁰ Ibid., p. 215. 215.

²¹ Citada por Cynthia Lyle, *Dancers on Dancing*, Drake Publishers, Nueva York, 1977, p. 141.

²² Marjorie Church, "Anna Sokolow y el Dance Unit", *Dance Observer*, Nueva York, diciembre de 1937, p. 127.

²³ Karen Burt, "Conferencia-exposición Lincoln Kirstein", *Dance Observer*, Nueva York, agosto-septiembre de 1973, p. 83.

Las opiniones de Sokolow sobre ballet eran muy heterodoxas para una bailarina de danza moderna de su época donde era casi un artículo de fe rechazar la danza clásica. Anna admiraba a Balanchine, Robbins y otros coreógrafos contemporáneos de danza clásica.

Anna colaboró con el Federal Theater and the Works Projects Administration Touring Projects* en algunas producciones. Participó en funciones a beneficio de la España antifranquista. Además, Anna presentaba conciertos de sus obras en las temporadas de danza de la Asociación de Jóvenes Hebreos (YMHA) conocido por su patrocinio y apoyo a los coreógrafos más destacados de la danza moderna.

"Me tocó profundamente el gran respeto que se tiene por los artistas en México"

En 1939 sucedió algo que cambiaría profundamente la vida de Anna Sokolow y afectaría profundamente el desarrollo de la danza en México. En marzo de ese año Anna Sokolow presentó un concierto con su Dance Unit en la Nueva Escuela para Investigación Social. Al finalizar el programa su amigo Emilio Armero se acercó con alguien.

...después del concierto un hombre vino y dijo: "Me gustó mucho su programa. Usted debe venir a México". Yo contesté: "Claro, lo haré". No sabía entonces quién era y yo creía que estaba bromeando. Después recibí una carta oficial del Departamento de Bellas Artes, invitando a "Anna Sokolow y su cuerpo de baile" a México. Esa fue mi entrada a México.²⁴

Para ir hasta la frontera con México, Anna logró apoyo económico de Rita Morgenthau, una de las patrocinadoras del Neighborhood Playhouse y partió en tren con su grupo; nueve bailarines, el compositor-acompañante Alex North y el barítono Mordecai Bauman. Su compañía presentó más de 20 funciones en el Palacio de Bellas Artes, muchas de las cuales eran patrocinadas por sindicatos y programas gubernamentales de activi-

* Proyectos para giras de la Administración para programas de trabajo, una agencia federal creada durante la gran depresión de 1929 para generar fuentes de trabajo en proyectos de servicio federal. Esta agencia coordinó proyectos importantes para emplear artistas.

²⁴ Sokolow, entrevistas inéditas, 1983 y 1987.



Raúl Flores Canelo en *Desiertos*, Ballet Independiente, 1968. Foto: J. Contreras Chacel.

dades culturales para trabajadores y estudiantes. El programa incluyó *Slaughter of Innocents*, *Façade-Esposizione Italiana*, *Strange American Funeral* and *The Exile* (El exilio), obra reciente sobre el florecimiento de la cultura judía y su destrucción por Hitler.²⁵

Warren* cita como anécdota que al llegar Anna fue anunciada como "la gran bailarina rusa" debido a su nombre; en otra ocasión, parte de la cartelera luminosa frente al Palacio de Bellas Artes que rezaba "Anna Sokolow y su cuerpo de baile" se apagó, quedando "Anna Sokolow y su cuerpo".

²⁵ Larry Warren, 1982.

* Larry Warren, biógrafo de Lester Horton, coreógrafo y director del *Maryland Dance Theater*, quien se encuentra trabajando desde hace varios años en una biografía de Anna Sokolow.



Ensayo de *Desiertos* (Varèse), filmado por Paul Leduc, con Raúl Aguilar, Efraín Moya, Anadel Lynton y Anna Sokolow, Ballet Independiente, 1968.

La respuesta de la crítica a sus obras era, por lo general, favorable. Llamaba la atención el hecho de que su danza no fuera ni clásica ni folklórica sino una verdadera expresión del arte moderno de nuestro siglo, capaz de expresar los temas más conmovedores de la época de manera sensible y noble.

Anna comenta sobre sus experiencias en esta primera visita:

Cuando vine a México por primera vez, el encuentro y conocimiento de los artistas mexicanos fue totalmente anonanzador. Nunca había tenido esa experiencia de ver qué importante era el arte para la gente, como lo es aquí. Aún lo siento. . . Confrontarme con los murales de Orozco, Diego Rivera, Siqueiros y Tamayo fue abrumador y, simultáneamente, conocí a un grupo de artistas llamado Taller de la Gráfica Popular, quienes eran artistas dedicados a los temas de la vida del pueblo. Esa fue una muy profunda experiencia para mí y muy cercana porque eso era lo que yo había hecho toda mi vida; los temas que me inspiraban a hacer cosas en la danza, eran los temas de la clase trabajadora. Tuve una íntima sensación de identificación tanto en mi encuentro con el Taller de la Gráfica Popular como viendo los murales de esos grandiosos artistas donde

representaron, en su trabajo y con tan profunda nobleza (los temas) que serían una gran lección para la gente. Yo estaba profundamente conmovida por mis orígenes y sentía muy profundamente los temas de la vida, de la gente. Pienso que por ello los artistas mexicanos respondían (a mi trabajo) y yo respondí también, no sólo a la pintura sino a la literatura y a la música, a la atmósfera del arte en México. Aún pienso que es una de las más grandes del mundo. Y hay algo más que me tocó muy profundamente; ese gran respeto por los artistas que se tiene aquí. Recuerdo y nunca lo olvidaré, que una vez estaba en Bellas Artes en el corredor en donde están los murales un sencillo indígena vino, vio el mural, se quitó el sombrero y permaneció allí como si estuviera en la iglesia. Fue muy bello.

Actuamos en Bellas Artes. Fue una experiencia increíble. Creo que estuvimos allí cerca de un mes y fue entonces cuando comencé a conocer a los artistas, al venir ellos a ver las funciones. . . (Vino) todo el Taller de la Gráfica Popular: Ignacio Aguirre, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, José Chávez Morado. Después el Departamento de Bellas Artes me pidió que me quedara, si estaba interesada en formar un grupo de danza moderna en México, a lo cual respondí: "Por supuesto que sí". Es que aquí me sentí totalmente en casa.

Fue el principio de una larga relación entre México y mi persona.²⁶



Desiertos (Varèse), Ballet Independiente, Teatro Antonio Caso, con Rosa Pallares, Elsa Contreras, Ema Pulido, Gladiola Orozco, Anadel Lynton y Valentina Castro, 1968.

²⁶ Sokolow, entrevistas inéditas. Basada en una traducción de Felipe Segura de la entrevista de 1983.

Ignacio Aguirre, uno de los fundadores del TGP iba a convertirse en uno de los amigos más cercanos a Anna; el lazo de unión perdura hasta la fecha.

Sokolow recibió la invitación de la SEP para impartir clases y trabajar en la formación de una compañía de danza moderna. Los artistas de su grupo regresaron a Nueva York y Anna aceptó un contrato de ocho meses para trabajar en la Casa del Artista. Quince bailarines mexicanos fueron escogidos para trabajar con ella; la mayoría habían sido alumnos de la Escuela Nacional de Danza que dirigía Nellie Campobello y eran muy jóvenes: de 15 a 20 años en su mayoría.

Eran jóvenes que habían recibido en la escuela las enseñanzas inherentes al baile clásico, gracias a lo cual —y este es un alto mérito de la Srta. Campobello— estuvieron en condiciones de abordar con éxito un género tan difícil y laborioso como la danza moderna. Por la intensa y fructífera labor que realizó, por la certera orientación que supo dar a sus tareas, Anna Sokolow fue, en rigor, la iniciadora de la danza moderna en México. . . supo aprovechar tan bien las buenas disposiciones de sus discípulos que su enseñanza resultó de verdadera trascendencia para el arte balletístico del país.²⁷

La bailarina, coreógrafa e investigadora Rosa Reyna describe sus propias vivencias con Anna Sokolow:

Cuando tenía quince años vi la función de Anna Sokolow en Bellas Artes. *Matanza de inocentes* me dejó con la boca abierta; me impactó. Dije: "Esto nunca podría bailarse en puntas". Yo siempre había sido muy fogosa y cuando supe más tarde que ella iba a formar un grupo pensé: "Esto es lo que yo quiero hacer". Me fascinaba su obra. Un grupo de bailarines muy jóvenes empezamos a trabajar con Anna. Teníamos entre 15 y 17 años, quizás dos o tres estaban un poco más grandes. Antes habíamos estudiado danza clásica más que nada con las Campobello e Hipólito Zybine. Yo sentí que la manera de bailar de Anna era lo que necesitaba para sentir la conexión entre los movimientos y los personajes. Aunque amaba la danza clásica, no me hacía sentir así, porque practicar el virtuosismo parecía más importante que el contenido. Anna no tenía interés en enseñar virtuosismo. A ella le interesaba el contenido. Quería sacar los movimientos de su propia necesidad expresiva. Era muy estricta en sus conceptos, muy exigente. Requería una concentración total para lograr la expresión a través del control de

cuerpo. Al principio Anna nos entrenaba con una barra de ballet y técnica Graham en el piso y el centro. Luego trabajaba el aspecto teatral de la danza. Para mi manera de pensar, la clase era muy completa. En años posteriores empezó a concentrarse más en preparar los movimientos que íbamos a usar en su trabajo creativo. Sólo nos daba un calentamiento y nos entrenábamos en clásico con otros maestros. Con Anna aprendimos muchos conceptos de movimiento y expresión que eran nuevos para nosotros. Me gustaba la manera de enseñar de Anna porque era muy espontánea y fresca.²⁸

Los artistas amigos de Anna venían con frecuencia a ver las clases y traían a otros; así, Anna conoció a dos exiliados españoles: el escritor José Bergamín y el compositor Rodolfo Halffter. Pronto encontraron "... grandes afinidades. Entonces surgió. . . la idea de crear una coreografía para representar la mojiganga *Don Lindo de Almería*, ballet de Bergamín con música de Halffter".²⁹ Esta obra, creada para la compañía de Diaghilev, nunca se había puesto en escena aunque Picasso y Miró habían aceptado hacer los decorados; se trataba de escenas de la vida de Andalucía pero con un enfoque decididamente anticostumbrista. El pintor Antonio Ruiz creó los diseños para esta producción y Antonio Palacios, el director de una temporada de zarzuela en el Teatro Fábregas, les permitió estrenarlo tras la representación de una zarzuela. Así se presentó el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, el 9 de enero de 1940, dirigido por Anna Sokolow.

Esta primera representación. . . conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico. . . La curiosidad fue unánime; tanto así que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas.

Los diarios y revistas de la capital publicaron, a poco, comentarios elogiosos y alentadores. Un crítico opinó: "Con esta estupenda semilla. . . se podrían lograr frutos magníficos; pero hay que sembrar y cuidarla con atento esmero".³⁰

A fines de enero el contrato de Anna con la SEP terminó; antes de regresar a los Estados Unidos, después de una ausencia de más de nueve meses, creó dos obras nuevas para su grupo.

²⁸ Rosa Reyna, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, diciembre de 1983.

²⁹ Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", p. 54.

³⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

²⁷ Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México". Raúl Flores Guerrero, Miguel Covarrubias y otros, *La danza en México*, UNAM, México, 1980, p. 53. (La edición original es de 1955.)

Con el apoyo del Departamento de Bellas Artes que dirigía Celestino Gorostiza, la compañía presentó en marzo, bajo el nombre de Ballet de Bellas Artes, tres funciones en el Teatro de Bellas Artes donde estrenaron *Los pies de pluma*, una suite de danzas preclásicas, y *Entre sombras anda el fuego* con partitura de Blas Galindo. La nota al programa explica: "Intenta Blas Galindo crear en esta obra una música esencialmente mexicana pero sin recurrir al dato folklórico. Anna Sokolow, sin seguir argumento alguno utiliza esta música, fresca y juvenil, como marco para presentar a su grupo en la moderna técnica de danza". Flores Guerrero califica esta realización como "... un primer intento —ciertamente afortunado— de danza moderna mexicana —mexicana 'por dentro'— sin necesidad de recurrir al tópico folklórico".³¹ *Don Lindo de Almería* cerró el programa repitiendo el éxito que había alcanzado en su estreno.

Tras la acogida que tuvo esta temporada, Halffiter y Bergamín trataron de interesar a posibles patrocinadores para el grupo y lograron que la señora Adela Formoso de Obregón Santacilia presidiera un patronato, que llevó el poético nombre de La Paloma Azul; era también el nombre de una cantina donde los artistas organizadores de este proyecto solían reunirse.³² Se escogió como lema "Las artes hicie mágicas volando" de Lope de Vega. La asociación se proponía patrocinar una serie de actividades artísticas. Con esta buena noticia, Anna regresó a México en el verano y empezó el montaje de cuatro obras nuevas para la temporada en Bellas Artes que se planeaba compartir con un ballet español. En septiembre y octubre de 1940 se estrenaron: *La madrugada del panadero*, con libreto de Bergamín, música de Halffiter y diseños de Manuel Rodríguez Lozano; *Antígona* (Chávez) con vestuario y una escenografía majestuosa del Arq. Carlos Obregón Santacilia; *Lluvia de toros* (Soler) basado en dibujos de Goya, y *El renacuajo paseador* con música de Revueltas y decorado, vestuario y máscaras de Carlos Mérida, adaptado de un cuento popular infantil. Por desgracia, Revueltas murió de una afección pulmonar la noche del estreno de este ballet.

La crítica fue elogiosa. De *Antígona* escribió el ilustre Carlos González Peña: "Es simplísima sin rigidez; noble sin ampulo-



Desiertos, Ballet Independiente, con Anadel Lynton y otros, 1968.

sidad, elocuente y plena de emoción. . . fue una realización de nada común maestría".³³ Arturo Perucho califica la coreografía de *El renacuajo paseador* como "dinámica y chispeante"; los diseños "rebotantes de color y sentido populares", y la partitura como "uno de los muchos títulos por los cuales se venera la memoria del inquieto compositor duranguense".³⁴

Rosa Reyna nos da más luz sobre esta época:

La danza llegó tarde en relación a la arquitectura, la plástica y la música, al intento de reflejar la realidad contemporánea de México a través de formas modernas. Aunque Anna sabía muy poco de México en ese entonces, nosotros, por nuestra juventud, sabíamos aún menos. Sin embargo, el contacto tan cercano que ella tenía con gente como Nacho Aguirre, el pintor, y con tantos otros artistas que tenían un sentido muy claro de identidad nacional, le ayudó. La colaboración con los Santacilia, Bergamín y Halffiter y el contacto con los compositores Carlos Chávez, Blas Galindo, Silvestre Revueltas, y con Rodríguez Lozano, Fernández Ledesma, Antonio Ruiz y Carlos Mérida que creaban la escenografía y el vestuario era maravillosa para nosotros. Todos ellos eran gente de renombre

³¹ Larry Warren, 1983, p. 12.

³² *Ibid.*

³³ *El Universal*, 3 de octubre de 1940.

³⁴ Raúl Flores Guerrero, Miguel Covarrubias y otros, 1980, p. 59.

pero aun así trabajaban con nosotros, una bola de muchachas. Esto nos enriqueció. Ellos nos ayudaron mucho a formar nuestro propio punto de vista sobre la danza.

El *renacuajo paseador* era muy divertido e infantil, con unas máscaras divinas y una música tan rica. Los movimientos correspondían al tipo de personaje. Aunque Anna no conocía nuestra danza tradicional, la idea que transmitía en su coreografía la reflejaba. Todos los cuentos que yo había visto en danza eran europeos y bailado en puntas. Para mí era una novedad sentir que por fin podíamos hacer algo mexicano en la danza.³⁵

Desgraciadamente, por disensiones internas el patronato de La Paloma Azul se disolvió y con el cambio de sexenio el apoyo del Departamento de Bellas Artes a la danza moderna se desvaneció. Sin embargo, muchas de las “Sokolovas”, como fueron apodadas, siguieron unidas.

La Paloma Azul duró muy poco. Nunca ganamos un centavo porque el patronato era para el pago del teatro y del vestuario y para pagar a Anna y a toda la gente que colaboraba con nosotros. Lo único material que recibimos fue un vestido cada quien. La Sra. Santacilia nos uniformó con vestidos largos para presentarnos a la prensa. Después de que el patronato se deshizo, tuvimos incluso que pagar nuestro vestuario y hasta los salones de ensayo a veces. Así trabajamos año tras año durante los primeros diez años, sin subsidio ni patrocinio. Anna venía cada año, dos o tres meses, a veces un poco más. Ella venía pagando su propio pasaje, casa y comida, y los bailarines pagábamos lo demás. Cuando ella no estaba nos entrenábamos en donde se podía. Zybine estaba molesto con nosotros, así que tomamos clases con Madame Dambé y otros. Bailábamos siempre que podíamos. A veces dábamos cinco, seis o siete funciones cada seis meses más o menos, nunca más. Con excepción de la vez que tuve a mi hija, yo trabajé con Anna en todo lo que hacía, cada vez que venía. Todas vivíamos como hijas de familia y yo estaba casada. Teníamos casa, comida, ropa y aun para pagar los gastos de bailar. Eramos muy jóvenes y no vivíamos de manera independiente.

Una vez trabajamos en una película con Anna, *La corte del faraón* (1945). Julio Bracho la dirigió y recibió una crítica terrible, pero la coreografía y los bailarines tuvieron buenas menciones.

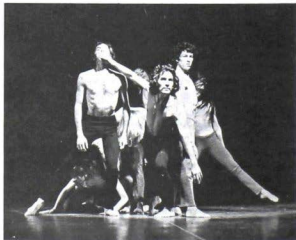
Hasta 1948-49 cuando Gorostiza la trajo para montar las danzas para la Temporada Internacional de Ópera, pudimos ganar algo bailando con Anna. Empezaron a pagarnos 80 pesos mensuales, que era muy poco, aun entonces. Pero hicimos un trabajo extraordinario con ella allí, muy serio y formal. Después de trabajar en la ópera fue cuando las “Sokolovas” empezamos a enseñar y bailar

en la Academia de la Danza Mexicana, ya que fue formada originalmente por gente del grupo de Waldeen y nosotros no tuvimos contacto con ellos cuando se fundó. Anna era una fuerza tremenda en nuestra formación y en ese momento de nuestras vidas la aceptábamos totalmente. Ella nos dio nuestro concepto de lo que debería ser la expresión. Hasta la fecha sus enseñanzas son mi Biblia en la danza.³⁶

Varias de las jóvenes integrantes de La Paloma Azul llegaron a ser figuras renombradas de la danza mexicana por derecho propio, desempeñándose como bailarinas, maestras y coreógrafas en México y en provincia. Además de Rosa Reyna, habría que incluir entre las más destacadas a Ana Mérida, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez y Carmen Gutiérrez.

En 1941, 42 y 44, Anna presentó en Nueva York versiones de algunas de las obras creadas en México, pero la mayoría, creadas en colaboración con compositores y escenógrafos, requerían orquesta sinfónica y decorados que ella no podía conseguir fuera de México. Las piezas mexicanas no fueron tan

³⁶ *Ibid.*



Herminia Grootenboer, Raúl Flores Canelo, Cecilia Baram, Anadel Lynn, Efraín Moya, Mario Rodríguez y Patricia Infante en *Desiertos*, Ballet Independiente, 1972. Foto: J. Contreras Chacel.

³⁵ Rosa Reyna, entrevista inédita, 1983.



Raúl Flores Canelo y Anna Sokolow en un ensayo del solo de *Lamento por la muerte de un torero*, del *Homenaje a García Lorca*, Ballet Independiente, 1973. Foto: J. Contreras Chacel.

bien aceptadas por la crítica neoyorquina de esa época, pero su concierto de 1946 fue juzgado por Margaret Lloyd como el mejor de su carrera. Calificó sus obras nuevas, *The Bride* (La novia), *Kaddish* y *Mexican Retablo* (Retablo mexicano) como "tiernas y radiantes", y agregó: "Ha dominado su material mexicano. . . se ha asomado profundamente a las tradiciones judías y encontrado lo que tenía que decir sobre ellas".³⁷

Sokolow siguió presentando obras nuevas casi todos los años. En 1953 estrenó una coreografía que marcaría un viraje importante en su carrera: *Lyric Suite* (Suite lírica), con música de Alban Berg. Esta obra fue creada con bailarines mexicanos y presentada por primera vez en una función en el Teatro Insurgentes, organizada por Guillermo Keys.³⁸



Anna Sokolow demostrando un movimiento de *Noche* (Berio) al Ballet Independiente. Foto: Raúl Aguilar.

"¡Ahora sí, ya eres coreógrafa!"

Suite lírica tuvo su estreno en Nueva York en 1954 y se ha presentado muchas veces desde entonces. Anna considera que con esta obra empezó a encontrar su propio lenguaje de movimiento³⁹ y recalca con satisfacción que después del estreno, su

³⁷ 1949, p. 222.

³⁸ Guillermo Keys, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, noviembre de 1983.

³⁹ Anna Sokolow: "Odio las academias. . . la danza moderna es una búsqueda individual", *Dance Magazine*, Nueva York, julio de 1968, p. 39.



Anna Sokolow ensayando *Homenaje a David Alfaro Siqueiros* (Revue, Chávez y Rafael Elizondo), 1964. Foto: Héctor Chávez.



Mario Rodríguez y Patricia Infante en *Desiertos*, Ballet Independiente, 1972. Foto: J. Contreras Chacel



Anna Sokolow ensayando *Homenaje a Siqueiros*, 1964. Foto: Héctor Chávez.

Raúl Flores Canelo, Manuel Hiram, Anna Sokolow, Silvia Urzueta, Socorro Meza y Dalia Próspero del Ballet Independiente en el Teatro de la Danza, 1980. Foto: Raúl Aguilar.



Miguel Angel Palmeros, Herminia Grootenboer, Raúl Flores Canelo, Anadel Lynton y Patricia Ladrón de Guevara (entre otros) en *Desiertos*, Ballet Independiente, 1972. Foto: J. Contreras Chacel.



Anna Sokolow en un ensayo de *Sueños*, Ballet Independiente, 1982.

maestro, Louis Horst, le dijo: "¡Ahora sí, ya eres coreógrafa!"⁴⁰ En la crítica publicada en la revista especializada fundada por él y considerada una de las mejores de su género, *Dance Observer*, Horst calificó *Suite lírica* como "una de las verdaderas obras maestras del repertorio de la danza moderna", y agregó: "Su romanticismo sobrio y severo. . . la musicalidad tan sensible de su coreografía, aun después de frecuentes miradas, nunca pierde su hechizo cinestésico".⁴¹

Jeff Duncan, bailarín y coreógrafo ligado a la obra de Anna desde el montaje de *Suite lírica* en Nueva York, cuenta su primer contacto con la manera de trabajar sokoloviana.

Estaba en el New Dance Group cuando Anna regresó a México y la invitaron a hacer el montaje de una obra para la temporada. Ella nos hizo una audición loquísima que causó gran conmoción. Parece que los muchachos íbamos bien porque ella siempre es parcial hacia los hombres pero a las mujeres les empezó a gritar de repente una de sus palabras predilectas: *mds.* "¡Eso no es nada! ¡Necesitan hacerlo con más pasión, desnudar su alma, desnudar su pecho!" Y de pronto jala su blusa, desabrochándola, y expone un seno. La danza moderna estaba bastante formalizada en esa época y Martha [Graham] y Doris [Humphrey] eran las que dictaban las reglas del juego, así es que Anna con su manera de ser tan dramática y su increíble integridad vino a sacudir muchas cosas. Ella ha servido de modelo a cuatro generaciones de jóvenes bailarines-coreógrafos e influido en cientos de ellos en todo el mundo con su concepto de la danza como gran arte cuya práctica es algo muy serio con la que hay que comprometerse totalmente. No se puede tomarla frívolamente. Yo intuía inmediatamente su actitud, me emocioné y me hizo comprometerme con ella. Cuando empezaron los ensayos, un día trajo a Carmela Gutiérrez y a Xavier Francis que venían de visita desde México y nos bailaron el dueto de *Suite lírica*. Me pareció tan hermoso, tan grande, que me conmovió. Apenas me podía contener. Ya lo único que quería era trabajar con Anna. Los ensayos me dieron una experiencia estupenda y tuvimos un elenco maravilloso con Mary Anthony, Eve Beck y Beatrice Seckler entre otros. Muchos seguimos trabajando con Anna después. La obra causó sensación. Hasta al viejo John Martin [crítico de *The New York Times*] le gustó. El Cuarteto de Cuerdas de Juilliard tocó en vivo con mucho gusto porque en aquella época casi no se tocaba la música de Alban Berg.

Al año siguiente, Doris [Humphrey] invitó a Anna a crear una obra con la compañía de Juilliard [Ensemble de danza de Juilliard]

donde bailaban estudiantes y otros que no lo eran, como yo. Allí creó *La primavera*, cuya imagen central era la famosa pintura de Botticelli. Era una pieza exquisita, ligera, lírica, muy bailada. Nos encantaba bailarla. Yo siempre quería que la volviera a poner en escena cuando formó su propia compañía, pero como en seguida creó *Rooms* (Cuartos), ésta se volvió la pieza que más la identificaba. El estreno fue fantástico. Causó un gran revuelo. Sobrecogió tanto al público que cuando Anna volvía a hacer algo ligero no lo querían ver. Seguían envueltos en la imagen de sus piezas oscuras. Pero Anna tiene un rango amplísimo. Ese mismo año hizo la coreografía del segundo acto de *Red Roses for Me* (Rosas rojas para mí) de Sean O'Casey que era exuberante, extraordinario. Varios años después, cuando Paul Taylor estaba con nosotros, hizo una parodia chistosísima de distintos estilos de bailar, *Le gran spectacle*, para una función del Taller del American Ballet Theater.⁴²

Fue en 1955 que Anna estrenó su obra más renombrada: *Rooms*, con música de jazz compuesta especialmente para la obra por Kenyon Hopkins. Jeff Duncan, Jack Moore, Donald McKayle y Paul Sansard, todos ellos coreógrafos conocidos en la actualidad, formaron parte del elenco original de ocho bailarines. Con esta creación, Anna inició una serie de montajes considerados por muchos críticos como clásicos de su repertorio: las coreografías tituladas *Sessions* y *Opus* producidas al final de los cincuenta y al principio de los sesentas con música de jazz de Teo Macero. Anna comenta:

La coreografía de *Rooms* se hizo sin música. Quería hacer algo sobre la gente de una gran ciudad. El tema de la soledad y la falta de comunicación evolucionó mientras trabajaba. Me gusta mirar las ventanas para captar imágenes relámpagos de vidas en proceso. Entonces me pregunto: "¿qué hay allí? y ¿por qué?".

Luego se me ocurrió usar sillas como si fueran cuartos, cada bailarín en su propia silla, en su propio cuarto, aislado de todos los demás aunque físicamente tan cerca de ellos. El jazz era la música apropiada para *Rooms*; siempre me ha interesado el jazz; encuentro que es una de las mayores y más profundas expresiones de nuestra época. Me hace pensar. En *Rooms* el jazz se usó para la representación dramática y psicológica de los individuos. En *Opus 58* usé jazz para lograr un aura de los sonidos y ritmos de hoy. Quería dar la sensación de una nueva era donde la vida es violenta y precaria y el individuo parece no tener importancia.⁴³

⁴⁰ Sokolow, entrevista inédita, 1987.

⁴¹ Louis Horst, "Contemporary Dance, Inc.", *Dancer Observer*, Nueva York, marzo de 1963, p. 39.

⁴² Jeff Duncan, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, febrero de 1987.

⁴³ *Dance Magazine*, julio de 1965, p. 39.

La tristeza dolorosa de los infiernos individuales del siglo XX. Y añade: "Danzas como *Rooms*, por su impacto emotivo, nos dejan tumbados, abruman y agotan los sentimientos. Pero la excitación de su movimiento dancístico y el sentido de su forma llegan más lentamente".⁴⁴

Varios de los críticos neoyorquinos más prestigiados de la actualidad analizan la obra de Sokolow de esa época, de la siguiente manera. Marcia Siegal en *The Shapes of Change* (Los contornos del cambio) opina que después de la inquietud que compartió con muchos otros coreógrafos de la época—explorar los temas de desasosiego social durante los años treinta, para llegar a un amplio público de personas que no asistían normalmente a los conciertos—; después de indagar en las raíces históricas y contemporáneas de las culturas judía, española y mexicana a finales de los treinta y durante los cuarenta buscando siempre una identidad propia, Anna Sokolow encontró el tema que sería la fuente de sus principales obras de los cincuenta: la Norteamérica urbana del siglo XX. Empezó la investigación de la soledad, la desesperanza, la represión sexual, la enajenación y el miedo característicos de la vida urbana contemporánea. "Pudo apartarse de la autoexpresión emocional y desarrollar más que representaciones, metáforas de la vida contemporánea".⁴⁵ Los ejecutantes establecen una confrontación directa con el público y logran su empatía mediante una actuación que realza la experiencia del público sin transportarlos a "otra existencia ficticia".⁴⁶

Selma Jeanne Cohen se expresa así:

En estas obras, Anna Sokolow ha buscado persistentemente el sentido de nuestro tiempo para el hombre... indaga sobre el drama oscuro de la vida, el aislamiento del hombre y su necesidad de amor, su miedo y su fútil añoranza... sus estudios con jazz son una expresión verídica de nuestra época... muestran disciplina estructural y son poco densos... logran, sin embargo, un impacto de frenética emotividad.⁴⁷

Sus personajes son Cualquier Hombre y Cualquier Mujer arrastrados de una cima de emoción a la siguiente. Guiados por su genio tan especial para el diseño grupal, el resultado es una especie de caligrafía del sentimiento. ... No hay catarsis en su arte porque o la acción positiva no existe o está condenada al fracaso desde el principio. Sus bailarines son las víctimas. ... Miran hacia afuera del escenario, hacia ustedes, el público, hacia las fuerzas invisibles que están allí para embestirlos. Sokolow pone al público en el papel del villano haciendo cosas malas a esta gente y no le permite al espectador desentenderse.⁴⁸

Entre las obras más conocidas de Sokolow de las últimas décadas se encuentra *Sueños* (1961), creada en México con el Ballet de Bellas Artes y puesto en escena posteriormente con el Ballet Independiente (1982).

Anna dice:

Sueños era mi denuncia de la Alemania nazi. Cuando empecé sólo tenía la idea de sueños, pero se convirtieron en pesadillas y entonces vi que se relacionaban con los campos de concentración. Una vez que esto sucedió, intensifiqué este enfoque sobre el tema.⁴⁹

Otras de las creaciones más aclamadas de Sokolow en este periodo incluyen: *Odas* (1965), *Noche* (1966), *Desiertos* (1967) presentadas en México con el Ballet Independiente; *Steps of Silence* (Pasos de silencio, 1968) sobre prisioneros políticos; *Magritte, Magritte* (1970), *Scenes from the Music of Charles Ives* (Escenas de la música de Charles Ives, 1971), *La jaula y el estanque* (un solo de esta obra fue escenificado con el Ballet Independiente en 1973), y *Homenaje a Scriabin* (1979).

En años recientes ha creado una serie de trabajos, tanto con actores como con bailarines, basados en la vida y obras de Franz Kafka. *De los diarios de Kafka* fue estrenado en 1980 con el Ballet Independiente en su versión para bailarines.

Generalmente Sokolow construye sus obras en forma de suites.

... mis obras nunca tienen verdaderos finales; simplemente se desienten y desvanecen, porque yo no creo que exista una solución

⁴⁴ *Dance Observer*, marzo de 1963, p. 39.

⁴⁵ Houghton Mifflin, Nueva York, 1979, pp. 275-85.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁷ *Dance Magazine*, Nueva York, febrero de 1959, p. 28.

⁴⁸ *The Dance Beat*, Marcel Dekker, Nueva York, 1977, pp. 94-95. (Compendio de críticas del *Village Voice*.)

⁴⁹ Anna Sokolow, *Dance Magazine*, p. 39.

final para los problemas de hoy. Lo único que puedo hacer es provocar en el público una toma de conciencia de estos problemas.³⁰

Anna usa la exageración de gestos cotidianos para crear imágenes cinestésicas y emotivas que puedan tener múltiples significaciones dramáticas. Crea variaciones sobre estos gestos, con cambios en el uso del peso y la dinámica y aislando partes del cuerpo; pero generalmente no utiliza un desarrollo complejo de sus movimientos temáticos, empleando más bien la repetición en distintas relaciones de tiempo y espacio. Usa patrones fuertemente contrastados de energía e incorpora una gran utilización de movimientos locomotores sencillos tales como caminar, correr, girar y saltar.

Usa bailarines altamente entrenados y les exige cosas muy difíciles. Pero se siente que ella quiere que sus ejecutantes se vean siempre muy humanos y naturales. Esto resulta particularmente evidente en su manera de "coreografiar" los movimientos de brazos. Los brazos de los bailarines raramente se mueven para lograr un diseño. Generalmente cuelgan o simplemente se extienden a los lados. Sokolow los guarda para hacerlos funcionar en gestos dramáticos... que expresan emociones de manera inmediatamente reconocible.³¹

Las danzas de Sokolow son altamente dramáticas pero no cuentan historias. Algunas de sus obras tienen toques satíricos o irónicos y ocasionalmente celebran el lado positivo de la vida en una vena lírica. Rara vez utiliza escenografía o utilería con la ocasional excepción de algunas sillas. Su vestuario es sencillo y basado en la ropa de la vida cotidiana. Ha usado música de una amplia variedad de compositores modernos y clásicos incluyendo a Varèse, Webern, Bloch, Berg, Revueltas, Straviski, Weil, Ives, Scriabin, Schumann, Chopin y Bach. El sello distintivo de una parte importante de su repertorio ha sido el uso tan peculiar que hace del jazz.

Sokolow crea sus obras nuevas directamente sobre sus bailarines. Explora el contenido dramático y los temas de movimiento en los ensayos, sin demasiada planificación previa. Como los "pasos de danza" no forman parte importante de sus coreografías, el éxito de sus obras depende en gran parte de la fuerza y sinceridad de los ejecutantes y de la capacidad de

éstos para lograr la alta intensidad e impacto poderoso que requieren sus obras para su plena eficacia. Los bailarines que han trabajado con ella la conocen como una maestra y directora que exige total honestidad y autenticidad corporal y sensorial. Expresa su concepto de la actuación así:

...no importa lo que se hace sobre el foro. Lo que importa es que sea veraz —veraz con el propio ser y veraz con su época—, eso es la esencia, el aliento de vida del teatro, porque sólo a través de su verdad puede ser revelado el misterio de la realidad.³²

"Anna exige esencias"

Desde hace muchos años Anna Sokolow forma parte del cuerpo docente del prestigiado conservatorio de Juilliard y actualmente enseña tanto en el departamento de teatro como en el de danza. Con frecuencia se desempeña como artista residente en diversas universidades de los Estados Unidos, enseñando y escenificando sus obras con las compañías universitarias de repertorio. También ha sido maestra de la School of American Ballet (la escuela que dirigía George Balanchine), la Ballet Theater School y muchas otras; ha impartido clases de movimiento para actores en el Actor's Studio, con Elia Kazan y Lee Strasberg, en el Berghoff Studio y el Lincoln Center Repertory Theater.

Jeff Duncan tomó varios cursos de coreografía con Anna desde los años cincuenta y ha observado otros. Comenta que Anna no sigue el método de Louis Horst aunque de repente puede pedir algún estudio preclásico o medieval a los alumnos. Su método también difiere radicalmente del de Doris Humphrey, ya que no da muchas explicaciones sobre cuestiones técnicas del oficio mientras Doris siempre empezaba sus cursos con la artesanía de la coreografía. Sin embargo, el buen ojo y los consejos de Anna ayudan muchísimo a la gente a descubrir el oficio propio. Sobre todo, ayudan a definir la idea básica que busca a tientas el joven coreógrafo, su tema, y a descubrir las formas propias que puedan servir para expresarlo. Anna expresa su punto de vista en pocas palabras pero su experiencia

³⁰ *Ibid.*

³¹ Deborah Jowitz, 1977, p. 95.

³² Walter Sorell, "Trabajamos para la libertad", *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1964, p. 53.



Dueto de Odas, Ballet Independiente, con Herminia Grootenboer y Mario Rodríguez, 1973. Foto: J. Contreras Chacel.

orienta mucho y, cuando un grupo es creativo, resultan cosas fabulosas.

Pero empezaba a gritar si alguien traía movimientos tomados de una clase de técnica. Con frecuencia alguien salía llorando de la clase, sobre todo entre los alumnos de formación clásica, porque les costaba trabajo entender la entrega personal que se requería para hallar algo profundo, original, propio. Anna demanda muchísimo. No permite nada falso o superficial. Exige esencias.⁵³

Anna Sokolow ha enseñado, ha hecho coreografía y dirigido extensamente en muchos países, además de México. Desde su primer viaje a Israel en 1953 ha trabajado, casi cada año, con alguna de las muchas compañías de danza, teatro u ópera de este país. Holanda, Inglaterra, Suiza, Suecia, Francia, Japón y Venezuela también han sido escenarios para sus mon-

⁵³ Jeff Duncan, entrevista inédita, 1987.

tajes. Sus coreografías han formado parte del repertorio de compañías como el Joffrey Ballet, Alvin Ailey American Dance Theater, The Nederlands Dance Theater, London Contemporary Dance Theater, Inbal, Batheva, Danzahoy y Oakland Ballet. Además, ha escenificado numerosas obras con compañías mexicanas, con estudiantes de la Juilliard School y con sus propios grupos. Hasta la fecha presenta con regularidad conciertos en Nueva York, en colaboración con otros coreógrafos y con su compañía, Players' Project.

La experiencia de trabajar con Anna Sokolow deja una impresión indeleble que, con frecuencia, perdura toda la vida. Como persona, Anna es cálida y modesta. Como directora, exige total fidelidad a la verdad interior y total disciplina en la búsqueda de formas auténticas para expresarlo. El efecto estimulante de su personalidad y forma de trabajo se comprueba mirando la extensa lista de coreógrafos importantes de varias generaciones que han bailado con ella en Nueva York a través de los años: Jeff Duncan, Jack Moore, Donald McKayle, Alvin Ailey, Paul Sansardo, Mary Anthony, Don Redlich, Daniel Lewis, Kei Takei, Martha Clarke, Ze'eva Cohen, Dennis Nahat y Michael Uthoff son algunos de ellos. Varios coreógrafos mexicanos —Rosa Reyna, Raúl Flores Canelo, Graciela Hen-



Ignacio Aguirre y Magnolia Orozco de Flores recibiendo a Anna Sokolow en el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, 1980. Foto: Raúl Aguilar.



Manuel Hiram, Liberman Valencia y Anna Sokolow ensayando *La jaula y el estanque*, Ballet Independiente, 1980. Foto: Raúl Aguilar.

riquez y Silvia Unzueta entre otros—, la consideran su mentora, la persona que les alentó a buscar la verdad dentro de sí mismo y dentro de su cultura, y a expresarlo de manera personal.

Jeff Duncan lo expresa así:

Anna tiene lo que yo llamo una personalidad expresionista. ¡Tiene un genio! Tienes que comprometerte totalmente con su punto de vista para trabajar con ella. Pero si aguantas finalmente, vale la pena. Aprendes tanto y las presentaciones finales siempre son estimulantes y gloriosas. Inspira devoción. Su mayor impacto se da directamente sobre ti como ser humano. Te sacude. Muchos coreó-

grafos han hecho giras y llegan a la gente a través de sus obras pero no se quedan a trabajar, como Anna. Por eso ha motivado a tantos bailarines a comprometerse como ella al servicio del arte.⁵⁴

"Siento que pertenezco al teatro"

Simultáneamente a su trabajo docente y en el teatro de concierto, Anna Sokolow ha tenido una actividad intensa como coreógrafa y directora de teatro, teatro musical, ópera y televisión. Sus créditos como coreógrafa incluyen la revista musical *Sing for Your Supper* (1937), las producciones originales en Broadway de *Street Scene* (Kurt Weil, 1947), *Regina* (Blitzstein, 1949), *Camino Real* (1953), *Red Roses for Me* (1955); la versión original para el Public Theater de *Hair* (1968) y *The Brig* (1971). También hizo el montaje de nuevas producciones y reposiciones de óperas en México: *Carmen*, *Orfeo*, *Mefistófeles*, *Traviata* entre las internacionales y las óperas mexicanas *La Mulata de Córdoba* (Moncayo), *Carlota* (Sandi) y *Elena* (Hernández Moncada), en los Estados Unidos, Holanda e Israel, incluyendo *The Moon* (Orff, 1956), *Los siete pecados capitales* (Weil, 1976) y *A Cycle of Cities* (Siegmeister, 1978). Dirigió *L'Histoire du Soldat* de Stravinski en varias ocasiones. Fue coreógrafa residente del American Youth Theater, ANTA, Lincoln Center Repertory Company y New York City Opera y directora del Teatro Lírico de Israel.

Anna no separa su trabajo teatral de su trabajo dancístico; trabaja con igual facilidad con actores que con bailarines y considera ambas actividades como parte de una sola experiencia. Frecuentemente hace que sus actores bailen y que sus bailarines hablen.

Directores de teatro como John Houseman, Elia Kazan y Barry Lewis sentían que lo que yo hacía con movimiento estaba tan cercanamente relacionado al drama que me invitaron a enseñar movimiento para actores y en el proceso desarrollé la manera de trabajo que todavía utilizo.⁵⁵

Siento que pertenezco al teatro. Me relaciono con él en su totalidad, no importa si trabajo con actores o bailarines. Para mí, el teatro no se limita de ninguna manera. . . a una sola forma de expresión.⁵⁶



Anna Sokolow ensaya *La jaula y el estanque* con Liberman Valencia, Ballet Independiente, 1980. Ignacio Aguirre, Anadel Lynton, Manuel Hilram, Raúl Flores Canelo, Silvia Unzueta y Herminia Grootenboer observan. Foto: Raúl Aguilar.

"Odio las academias"

Anna Sokolow recibió el galardón de *Dance Magazine* en 1961 por su "integridad y audacia creativa" y por su "acercamiento penetrantemente humano al idioma del jazz".⁵⁷ Se le otorgó el Galardón de las Artes Creativas de la Universidad de Brandeis en 1974. Obtuvo la "Fullbright Fellowship" para trabajar en Londres y Japón.

Críticos como Sorell, Terry, Croce, Jowitt, y Siegel consideran el estilo de Sokolow como punto de referencia al discutir el trabajo de coreógrafos tan disímiles como Robbins, Joffrey, Kylian, Tetly, Lubovitch, Twarp o incluso Balanchine. (Véase la discusión de Siegel sobre *Ivesiana y Episodes*.)⁵⁸

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Sokolow, entrevistas inéditas, 1983 y 1987.

⁵⁶ Walter Sorell, *Dance Magazine*, enero de 1964, p. 52.

⁵⁷ *Dance Magazine* Ed., "Anna Sokolow, ganadora del Premio *Dance Magazine* 1961", *Dance Magazine*, Nueva York, marzo de 1962, p. 34.

⁵⁸ *The Shapes of Change*, 1979, pp. 222, 223, 239.

Stodelle, en 1967, afirma que Anna

... nunca ha perdido su rebeldía y su compasión por los oprimidos. ... todavía eleva su voz en contra de la inercia, la insensibilidad y la mecanización. ... [que afecta] a los individuos que luchan por conservar su identidad como individuos pensantes y perceptivos.³⁹

Esta vitalidad y compromiso siguen caracterizando a Anna Sokolow hasta la fecha.

Para Cohen-Stratynner, editora del *Diccionario biográfico de la danza*, el trabajo de Sokolow se encuentra "... entre los mejores retratos y análisis de la vida contemporánea en cualquier género del arte" y estima que muchas de sus obras son consideradas como "clásicos del arte del siglo XX".⁴⁰

En 1965, bajo el título "Odio las academias. ... la danza moderna es una búsqueda individual", Anna Sokolow publica en *Dance Magazine* un ensayo que aparecerá al año siguiente como parte del libro *The Modern Dance: Seven Statements of Belief* (La danza moderna: Siete declaraciones de principios) compilado por Selma Jeanne Cohen con el título *The Rebel and the Bourgeois* (El rebelde y el burgués). Este ensayo presenta el credo artístico de Anna con el mismo desparpajo que caracteriza siempre su lenguaje oral. Se han citado anteriormente algunas partes que se refieren al origen de varias de sus obras. Nos parece apropiado terminar esta breve biografía citándolo más extensamente ya que creemos que las palabras de la propia Anna nos ayudarán a valorar más cabalmente su trayectoria e importancia dentro del movimiento de arte contemporáneo. Este credo, tan actual, tiene mucho que enseñar a todas las generaciones de artistas de la danza.

Odio las academias. Odio las ideas fijas sobre cómo deberían ser o cómo deberían hacerse las cosas. No me gustan las reglas fijas por la persona, el artista, debe hacer lo que siente justo, lo que él, como individuo, siente que debe hacerse. Si establecemos una academia, no puede haber futuro para la danza moderna. Un arte debe ser constantemente cambiante; no puede tener reglas fijas.

La desgracia de la danza moderna de ahora es que trata de ser

respetable. Los fundadores de la danza moderna eran rebeldes; sus seguidores son burgueses. La generación joven está demasiada preocupada por la aceptación. Para el arte, esto es la muerte. A los jóvenes bailarines quiero decirles: "Hagan lo que sientan que son, no lo que creen que deberían ser. Adelante, sean 'cabrones'. Entonces podrán ser artistas". ...

Mi pleito con esta generación es porque copian a sus maestros, y es su culpa. No quieren su libertad; quieren que se les diga qué hacer. ¿Por qué no se dan cuenta de que no tienen que estar de acuerdo con todo lo que diga el maestro? Deberían estar en desacuerdo; deberían discutir.

Claro que no toda la culpa es del alumno. Con demasiada frecuencia, los maestros son meramente cortesanos cuando deberían ser provocativos. Deberían sacudir. Mira a Louis Horst: A los ochenta años todavía es fresco y audaz. El buen maestro no enseña reglas; estimula. Expone a los estudiantes lo que sabe y los alienta; a que hagan algo distinto. ...

Aprender reglas no puede producir un artista. ... El maestro creativo abre puertas a sus estudiantes para que vean lo que es la vida, lo que son ellos. De allí, deben retomarlos solos. ...

No creo en las torres de marfil. El artista pertenece a su sociedad, pero sin sentir que tiene que conformarse con ella. Debería sentir que hay un lugar para él en la sociedad, un lugar para lo que él es. Debe ver la vida plenamente, y entonces decir lo que él siente. Luego, aunque pertenezca a su sociedad, puede cambiarla presentándola con percepciones nuevas, ideas nuevas.

Lo importante es que el arte que se crea ahora se relacione con el ahora. ... El arte debería ser reflexión y comentario sobre la vida contemporánea. ...

Cualquiera puede tener una buena idea para una danza. Eso, en sí, no es suficiente. Tiene que haber forma además de concepto; ambos son importantes —lo que uno siente y cómo se expresa. ...

Un sentido de forma, una percepción para la construcción puede aprenderse. Pero no hay reglas. Entonces, ¿cómo? Bueno, hay que mirar las formas, las estructuras alrededor de uno. ...

La forma pura no es fría, porque es una abstracción de la realidad; su fuente es la vida misma. La forma por la forma misma es aburrida, artificiosa, intelectual. La forma verdadera viene de reducir la realidad a su condición esencial, tal como hizo Cezanne con la manzana. En manos del artista, la forma es emotiva, excitante. ...

No es una técnica lo que hace moderna a una danza; puede hacerse danza moderna en puntas. Tampoco es el tema. ... La diferencia radica en el punto de vista. La actitud moderna no elimina la fantasía ni las ideas románticas y poéticas; pero no los manejamos como en el siglo XIX. No hacemos representaciones; imaginamos.⁴¹

³⁹ Ernestine Stodelle, "Anna Sokolow en Japón", *Dance Magazine*, Nueva York, enero de 1967, p. 42.

⁴⁰ Barbara Noemi Cohen-Stratynner, *Diccionario biográfico de la danza*, Schirmer Books, Nueva York, 1982, p. 829.

Esta filosofía del arte y la educación nos ayudan a entender por qué Anna Sokolow ocupa un papel tan importante dentro

⁴¹ P. 39.



De los diarios de Kafka, con Benjamin Romero, Silvia Unzueta, Socorro Meza, Miram Alerhand, Dalia Próspero, Jaime Hinojosa, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara y Elfrain Moya, Ballet Independiente, 1980. Foto: Raúl Aguilar.

de la danza de nuestra época, y por qué su influencia en la danza contemporánea mexicana ha sido tan fructífera todos estos años. México y sus artistas le han enseñado mucho a Anna Sokolow y Anna todavía tiene mucho que enseñarnos.

Antes del estreno en México de *Rooms*, en el Teatro de Bellas Artes, escribimos para el *Tiempo Libre*,

En México podemos reconocer la fuerte influencia que Anna Sokolow ha tenido sobre muchas generaciones de bailarines y coreógrafos que se extiende desde sus primeras presentaciones en el Teatro de Bellas Artes en 1939 hasta la actualidad. Por eso creemos tan importante ubicar a *Rooms* en su contexto histórico y apreciar su significancia para el desarrollo de la danza universal. Representa un eslabón esencial en la creación de Anna Sokolow que nos hacía falta conocer. Desde este punto de vista la debemos evaluar como una parte de nuestra cultura dancística que nos ayuda a entender el desarrollo posterior de la danza contemporánea. Aunque puede parecer anticuado, a más de treinta años de su creación original, porque los temas y el estilo de Anna ya han sido asimilados dentro de nuestra danza, hay mucha gente de las generaciones jóvenes que no conocen directamente a Anna ni su obras. Consideramos que no hace falta buscar en el neoexpresionismo alemán o en el postmodernismo el origen de muchas de las actuales tendencias de la danza mexicana calificadas por algunos como danza-teatro. Éste se localiza en el ímpetu propio de nuestra danza dentro de la cual la trayectoria de Anna Sokolow es una de las influencias principales. Presenciar en vivo el repertorio histórico de la danza contemporánea ayuda a las nuevas generaciones a fincar las bases para su crecimiento, sus rupturas y su evolución sobre una mejor comprensión de lo que les antecede.



Silvia Unzueta, Anadel Lynton y Anna Sokolow, 1980.



Anna Sokolow en un ensayo con Sara Salazar en *Sueños*, Ballet Independiente, 1982.

Como Anna misma declaró en 1987 después del montaje de *Rooms* y de impartir varios cursos de coreografía,

México ha cambiado en muchos aspectos desde que yo vine por primera vez en 1939, pero las cosas más profundas y hermosas perduran. Sigue siendo muy importante dentro de la cultura mexicana el respeto a la calidad dentro del arte y a la nobleza de la clase trabajadora. En muchos jóvenes siento el rechazo a lo comercial y lo superficial que predomina tanto hoy día en el teatro y la danza en Nueva York y otros países.

La contribución del arte mexicano a la cultura universal sigue siendo notable. Por eso tuve tanto interés en enseñar aquí este mes y hubiera querido quedarme más. Me conmovió la sensibilidad y el gran respeto de los alumnos de las clases de coreografía que siempre querían aprender más y de los bailarines del Ballet Independiente que se entregaron a una forma de trabajar y a un tipo de movimiento y de música que era tan diferente para muchos de los más jóvenes.

Ahora mi gran deseo, después de cincuenta años de trabajo en México, es regresar por primera vez desde el 39 con mi compañía y presentar una retrospectiva de mi obra de distintas épocas.⁸⁷

Nos da un gusto infinito saber que tanto a Anna Sokolow como a muchos de nosotros se nos cumplirá este deseo en octubre de 1988. Este cuaderno intenta hacer una modesta contribución a la valoración de este hecho. ¡Celebremos los cincuenta años en México de Anna Sokolow y de su obra!



Socorro Meza, Silvia Unzueta, Patricia Ladrón de Guevara y Anadel Lynton en *De los diarios de Kafka*, Ballet Independiente, Teatro de la Danza, 1980. Foto: Raúl Aguilar.

⁸⁷ Entrevista inédita, 1987.

ALGUNAS OBRAS COREOGRAFICAS DE ANNA SOKOLOV

OBRAS PARA CONCIERTO: *Pre-classic Suite* (Sarabande, Gavotte, Gigue) (1933); *Romantic Dances* (Illusion, Désir) (1933); *Prelude and Chorale* (1933); *Histrionics* (1933); *Salutation to the Morning* (1933); *Jazz Waltz* (1933); *Folk Motifs* (Song, Dance, Legend) (1933); *Death of a Tradition* (1934); *Challenge* (1934, coreografía en colaboración con Sophie Maslow y Lily Mehlman); *Pioneer Marches* (1935, coreografía acreditada colectivamente al Dance Unit); *Strange American Funeral* (1935);* *Impresions of a Dance Hall* (1935); *Speaker* (1935); *We remember* (1935, coreografía acreditada colectivamente a la Liga de la Nueva Danza); *Inquisition 1936* (1936); *Opening Dance* (1937);* *Case History, No. —* (1937);* *Excepts from a War Poem* (1937);* *Ballad in a Popular Style* (1937);* *War-Monger* (1937); *Four Little Salon Pieces* (Début, Élan, Reverie, Entr'acte) (1937);* *Suite of Soviet Songs* (Sailors' Holiday, Defend Our Lord, Lullaby, Sailors' Chorus) (1937); *War is Beautiful* (1937); *Facade-Expositione Italiana* (1937);* *Slaughter of Innocents* (1937)*; *The Exile* (1939);* *Estudios en tiempo de jazz* (En tiempo de swing, en tiempo de blues, en tiempo de fox trot), música de Norman Lloyd, vestuario de Gabriel Fernández Ledesma, (1939);* *Los pies de pluma* (Sarabande, galiarda, allamande, gigue et rondeau), música de Couperin, Frescobaldi, Matthenson y Jean Philippe Rameau, trajes de Gabriel Fernández Ledesma e Ignacio Aguirre (1940);* *Entre sombras anda el fuego*, música de Blas Galindo, vestuario de Antonio Ruiz (1939);* *Don Lindo de Almería*, música de Rodolfo Halffter, libreto de José Bergamín (mojiganga de escenas de costumbres andaluzas), decorados y trajes de Antonio Ruiz (1940);* *Sinfonía de Antígona*, música de Carlos Chávez, decorados y vestuario de Carlos Obregón Santacilia (1940);* *La madrugada del panadero*, música de Rodolfo Halffter, decorados y vestuario de Manuel Rodríguez Lozano, escenas burlescas trazadas por José Bergamín (1940);* *El renacuajo paseador*, música de Silvestre Revueltas, decorado

y vestuario de Carlos Mérida, máscaras de Federico Canessi (1940);* *Lluvia de toros*, música de Fray Antonio Soler, libreto de José Bergamín, decorados y trajes de Antonio Ruiz y Federico Canessi (1940)**; *Homenaje a García Lorca* (Lament on the Death of a Bullfighter se baila con frecuencia como solo) (1940); *Siete Canciones o Songs for Children*, música de Silvestre Revueltas, poemas de Federico García Lorca (1940);* *Caprichosas* (basada en *Lluvia de toros*) (1941); *Prelude* (1944); *Madrid 1937* (1944); *Side Street* (1944); *Mama Beautiful* (1944); *Songs of a Semite* (1944); *Dos preludios* (Bach) (1945); *Preludios y mazurkas* (Chopin) (1945); *Danzas sobre temas rusas* (1945); *Kaddish* (1945); *The Bride* (1946); *Mexican Retablo* (1946); *A Summer's Day* (1947); *Divertimiento* (1947); *La vida es fandango* (1949); *The Dybbuk* (1951); *A Short History and Demonstration in the Evolution of Jazz* (1953); *Suite lírica*, música de Alban Berg (1953);* *L'Histoire du Soldat* (1954); *Rooms* (los solos *Escape* y *Panic* se bailan por separado a veces) (1955);* *Primavera* (1955); *Poem* (1956); *Le Grand Spectacle* (1956); *Opus '58* (1958); *Session '58* (1958); *Opus 1960*, música de Gluck, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera (1960);* *Orfeo*, música de Gluck, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera (basado en la versión para ópera de 1948) (1960);* *Homenaje a Hidalgo*, música de Rafael Elizondo, instrumentación de Federico Smith, libreto de Emilio Carballido, vestuario de Lucille Donay (1960);* *Ofrenda musical*, música de Bach y Lan Adomián (1961);* *Sueños*, música de Webern, arreglada por Lan Adomián, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera (1961);* *Opus '62* (1962); *Four Jazz Suites* (1962); *The Treasure* (1962); *Suite No. 5 in C Minor for 'Cello* (1963); *The Question* (1964); *Session for Six* (1964); *Forms* (1964); *Ballade* (1965); *Odes* (un dueto de esta obra fue montada con el Ballet Independiente en 1973) (1965);* *Time Plus Six* (1966); *Night* (1967);* *Deserts* (1967);* *Memories* (1967); *Time Plus Seven* (1968); *Tribune*

to Martin Luther King (1968); *Steps of Silence* (1968); *Echoes* (1969); *Magritte, Magritte* (1970); *The Dove* (1970); *Where. . . To* (1970); *Scenes from the Music of Charles Ives* (*La jaula y el estanque*, un solo de esta obra fue montada con el Ballet Independiente en 1973) (1971);* *A Short Lecture and Demonstration on the Evolution of Ragtime as presented by Jelly Roll Morton* (1972); *Homenaje a García Lorca* (nueva versión para el Ballet Independiente), música de Silvestre Revueltas (1973);** *Three Poems* (1973); *In Memory of No. 52346* (1973); *Come, Come Travel with Dreams* (1974); *Friendships* (1974); *Song* (1975); *Ride the Culture Loop* (1975); *Dreaming* (1975); *Moods* (1975); *Song of Songs* (1976); *Ellis Island* (1976); *Caprichos* (1976); *The Holy Place* (1977); *Songs Remembered* (1978); *Question and Answer* (1978); *Homage to Scriabin* (pieza para toda una función) (1979); *Homage to Scriabin* (solo) (1979); *Homage to Gertrud Kraus* (1979); *Así es la vida en México* (1979);** *Mural* (Chávez), Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., 1980;** *De los diarios de Kafka*, (con el Ballet Independiente) (1980);** *Poema* (Rachmaninov), Ballet Independiente, Teatro de la Ciudad (1982);** *Homenaje a David Alfaro Siqueiros*, música de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Rafael Elizondo voz viva de David Alfaro Siqueiros, poemas de Pablo Neruda, Rafael Alberti, Paul Eluard y Rodolfo Mier Tonché, escenografía de Enrique Salazar Híjar, transparencias del mural *La marcha de la humanidad* (1984).**

OPERA: *Carmen*, *Orfeo*, *Mefistófeles*, *Traviata*, *La Mulata de Córdoba* (Moncayo), *Carlota* (Sandi), *Elena* (Hernández Moncada) (1948-49);** *The Moon* (1956); *The Tempest* (1957); *The Seven Deadly Sins* (1967, 1978, 1986); *Huckleberry Finn* (1971); *Alexander, the Hashmonai* (1979); *A Cycle of Cities* (1979).

TEATRO: *Valley Forge* (1934); *Noah* (1935, coreografía en colaboración con Louis Horst); *Panic* (1935); *Sing for Your Supper* (1937); *You Can't Sleep Here* (1941); *The Great Campaign* (1947); *Street Scene* (1947); *Regina* (1949); *Camino Real* (1953); *Madame, Will You Walk?* (1953); *Red Roses for Me* (1955); *Metamorphosis* (1957); *On Baile's Strand* y *The Death of Cuchulain* (1959); *Hair* (1968, producción original del Public Theater); *Act Without Words* (1970); *The Brig* (1971); *Pinkville* (1971); *The Wings* (1979).



Sueños, Ballet Independiente, dibujo de Arturo G. Zamarripa, 1982.

TELEVISION: *Three Conversations in a City* (1959); *The Song of Songs* (1959); *The Celebrations* (1967); *Queen Esther* (1980); *Dreams*.

CINE: *La corte del faraón* (1945);** *Bullfight* (1956); *Moment in Love* (1957); *Odes*.

FUENTES PRINCIPALES: Barbara Naomi Cohen-Stratynner, *Biographical Dictionary of Dance*, 1982, pp. 828-830. *50 años de danza, Palacio de Bellas Artes*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1986, Vol. I, 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, 1934-1984; Vol. II, Cuadro sinóptico de 50 años de danza 1934-1984.

Programas de mano, información oral y bibliografía enlistada a continuación.

* Presentada en México.

** Montada y estrenada en México.

Testimonios:

"La danza moderna mexicana nació, por fortuna, bajo favorables auspicios, precisamente en la época en que la tendencia revolucionaria dominaba entre la intelectualidad, a fines de 1939, con la llegada casi simultánea de dos personalidades de la danza moderna: Anna Sokolow y Waldeen, quienes vinieron a radicar a México, inflamadas por el vibrante espíritu nacionalista que saturaba el ambiente. Ellas previeron las posibilidades de la danza en el arte mexicano, y se dedicaron con entusiasmo a formar grupos entre las jóvenes bailarinas clásicas y las aspirantes a bailarinas, entrenándolas e inculcándoles la técnica y la ideología de la danza moderna".

Miguel Covarrubias, *FloreCIMIENTO de la danza en México, realización y esperanza*, Ed. Supercor, 1953, México, p. 146.

Miguel Covarrubias, conocido caricaturista y pintor, estudioso de culturas tradicionales y populares, fue jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1950-53, donde dio un gran impulso a la danza moderna mexicana.



"Anna me ilumina cuando estoy con ella o a miles de kilómetros. Cuando la conocí, durante el montaje de *Ópus 60*, yo estaba haciendo la coreografía de una comedia musical. Algo totalmente opuesto a *Ópus 60*. Me sentía tenso y nervioso pues era mi primer trabajo de este tipo. Por la mañana ensayaba con Anna; en la tarde, sin darme cuenta,



Anna Sokolow ensayando con Hilda Servin, Lorena Hernández y Claudia Suárez, 1984. Foto: Héctor Chávez.

aplicaba sus enseñanzas en el show business. Aunque pareciera absurdo todo funcionó muy, muy bien. Finalmente, Anna, de alguna manera, vino a iluminarme. Yo estaba bastante confuso a propósito de una supuesta nueva corriente entre los jóvenes coreógrafos mexicanos, etiquetada como teatro danza o teatro neoexpresionista. . . Entonces me acordé del final de una danza en *Los diarios de Kafka*. Los bailarines se quitan los zapatos, los lanzan con rabia al piso y salen lentamente del foro. Por especificación de Anna la luz permanece exactamente diez segundos sobre los zapatos. Pocas veces he sentido un foro tan lleno de energía como en esos diez segundos. ¿Teatro danza?, ¿expresionismo?, ¿neoexpresionismo? Maestra Anna Sokolow".

Raúl Flores Canelo, comunicación inédita, México, octubre de 1986.

Raúl Flores Canelo, bailarín, coreógrafo y escenógrafo del Ballet Nacional, del Ballet de Bellas Artes y del Ballet Independiente que fundó en 1966 y actualmente dirige.



"La primera vez que trabajé con Anna fue en un montaje con los alumnos avanzados de la Academia de la Danza Mexicana en la época en que estaba terminando mi carrera. Ella era superenérgica y le tenía pavor. Yo todavía "no agarraba la onda" y más bien me inspiraba miedo. Su manera de trabajar me parecía muy rara porque no contaba ni marcaba el movimiento sino te decía lo que quería que hicieras. Me impresionó pero no le entendí muy bien, la verdad. Tenía 17 años. Después bailé cosas de ella con el Ballet Independiente, pero cuando la entendí fue cuando creó *Los diarios de Kafka*. Su montaje fue como una clase de coreografía. Me influyó mucho su manera de trabajar, no por cuentas y "modelitos" sino del interior hacia afuera. Muchos otros coreógrafos están siempre viendo en el espejo para ver cómo queda mejor o más interesante el diseño. Eso a ella le valía gorro. Ella te da imágenes y es el mismo interior el que te produce el movimiento. Cuando montó *La Calle de Praga* (la primera sección de *Los diarios de Kafka*), cada día lo cambiaba y cada día podía ser así o de distinta manera. Tenía mil posibilidades. Yo decía: 'Híjole, qué increíble, cómo con un solo tema, una sola situación, cuántas maneras hay para hacerlo hasta que ella quede satisfecha'. Ella quería lo que ella sentía porque era neto, aunque fuera cursi, o agresivo o fuera de moda. No se estaciona. Está en cambio siempre, Anna es bien especial. Su lenguaje, su manera de mover, sus conceptos no vienen de ninguna técnica. Sus movimientos no son

preconcebidos, son explosivos, como gritos que vienen del plexo, de la garganta, viscerales, fuertes, auténticos. El movimiento que usa Anna para que sea verdadero, para que produzca, para que no sea de ornato o superficial, tiene que nacer de la motivación interna, de una búsqueda intensa hasta que surja el movimiento que dé la idea. Es un trabajo muy puro, muy honesto, recto. En sus coreografías no hay nada gratuito, ningún movimiento extra. Es simplemente lo que tiene que ser. Cada cosa tiene algo que decir. Para mí fue "chingonísima" la enseñanza de Anna.

Ella no daba muchas explicaciones, pero te forzaba a buscar, a sacar algo de tí. Eso es ahora de las cosas más importantes que siento que aprendí de ella, esa manera de hacer el movimiento que es tan difícil. Como bailarina fue padrisimo también porque sus trabajos son muy teatrales. Tienes que meterte desde adentro, actuar. Es otra posibilidad de proyección, una forma diferente de bailar.

Adopté su método como una fórmula para mi propio trabajo coreográfico. Antes de hacer mi primera coreografía, *Cuarto interior* (1982) tenía pánico, no quería que se me fuera a ocurrir tratar de poner muchos movimientos. Entonces escribí en un cuaderno que todavía tengo, que no me importaba qué movimientos iban a ser sino que tenían que surgir de adentro, ser verdaderos. Me propuse eso como base, pero no pensando en Anna. Fue inconsciente. Viene la memoria del cuerpo, de tus experiencias. Me siento bastante influida por el tipo de danza que hace Anna. Con ciertas obras de Raúl (Flores Canelo) siento eso también y con las obras de Graciela (Henríquez). Me encanta bailarlas porque me identifico, es la corriente que me interesa, la danza-teatro, aunque ya me está chocando como etiqueta que ahora se usa para todo. Para mí las obras de Anna son más profundas en concepción y mucho mejor hechas que muchas de las que ahora tratan de hacer danza con teatro".

Silvia Unzueta, entrevista inédita efectuada por Anadel Lyntan, México, octubre de 1986.

Silvia Unzueta, egresada de la Academia de la Danza Mexicana, bailó con el Ballet Contemporáneo de esa institución, y durante muchos años con el Ballet Independiente donde se inició como coreógrafa además de actuar y crear coreografías para varias obras de teatro. En 1987 fundó la compañía de danza contemporánea Púrpura.



La primera obra que vi de Anna fue Sueños con el Ballet de Bellas Artes y me emocionó. Pero el impacto de su personalidad al trabajar con ella cuando montó *Desiertos*, con el Ballet Independiente en 1968, es lo que más me conmovió. Me impresionó muchísimo su presencia. Tiene algo maravilloso, fuera de serie. Viendo a esa mujer, decidí inmediatamente que yo quería ser coreógrafa. Hasta le dije: "Quiero ser como tú". Después de pasar por tantos coreógrafos que ponían grandes desenvolvimientos técnicos y complicaciones, trabajar con esa mujer que usaba movimientos tan económicos, tan sencillos, que hablaban de cuestiones tan interiores... Provocaba una actitud casi religiosa de entrega al trabajo. Tenía un toque ritual, de preparación para ser. Allí no cabía la repetición vacía de los movimientos, sin fuerza, sin contenido. Los movimientos que yo había hecho antes, los sentía ahora huecos, sin sentido. Este aspecto ritualista empezaba desde el estado de ánimo, la disposición al trabajo, como de sacerdote. También me produjo la convicción de que sí se pueden hacer cosas. Vivimos en un mundo donde constantemente siento uno que nada se puede, pero ella me dio confianza. Años después, le dije a Anna que ella había sido mi inspiración, el motor de mi obra.

Coincidió con un momento en que yo había empezado a leer las propuestas de teatro pobre de Grotowski. El no divide al actor del bailarín. Con Anna, ya estaba esta propuesta de teatro completo que era a la vez, una manera de vivir. Al trabajar con Anna, yo no podía ser la misma. A partir de su llegada, me surgió esa necesidad de hacer coreografía y de profundizar en el acto creativo que englobaba la coreografía y la vida entera.

La obra de Anna la siento inmensamente expresiva. Trasciende. No hay exhibicionismo. Es primitiva, va a la esencia humana, a lo arcaico, a los sueños. Es un ritual como los actos populares. Yo empecé a componer, primero soñaba los movimientos. Cuando Anna decía: "el público no me interesa", lo que quería decir es que no le interesaba ganar al público con recursos fáciles, falsos, estar a la moda, buscar la aprobación. Ella buscaba provocar la comunicación profunda de verdades.

Graciela Henríquez, entrevista inédita efectuada por Anadel Lyntan, México, octubre de 1986.

Bailarina, coreógrafa y recientemente, antropóloga, Graciela Henríquez, fue integrante del Ballet Independiente durante muchos años. Cofundadora del grupo Tropicana ha montado obras con varias compañías de México y Latinoamérica.

BIBLIOGRAFIA

- Aloff, Mindy, "Review of Mary Anthony Company", *Dance Mag.* N.Y. Dec. 1982, p. 28.
- Anderson, Jack, "One afternoon in Brooklyn: four American modern dance companies perform for the Bolshoi", *Dance Magazine*, N.Y. June 1966, p. 28.
- Beiswanger, George W., "New London: residues and reflections, part IV", *Dance Observer*, N.Y. Feb. 1957, pp. 21-23.
- Bowers, Teresa, Reviews, "Anna Sokolow", *Dance Magazine*, March 1979.
- Burt, Karen, Lincoln Kirstein, "Lecture Demonstration", *Dance Observer*, N.Y., Aug.-Sep. 1937, p. 83*
- Chujoy, Anatole and P.W. Machester, editors, "Anna Sokolow", *The Dance Encyclopedia*, Simon and Schuster, N.Y., 1967, p. 845.
- Church, Marjorie, "Anna Sokolow and The Dance Unit", *Dance Observer*, N.Y., Dec. 1937.*
- Church, Marjorie, "The dance in the social scene", *Dance Observer*, N.Y. Mar. 1937, pp. 27, 30, 32.
- Cohen, Selma Jeanne, "Anna Sokolow Dance Company; York Playhouse, Dec. 26-Jan. 3", *Dance Magazine*, N.Y., Feb. 1959, p. 28.
- Cohen, Selma Jeanne, ed. *The modern dance: seven statements of belief*, Wesleyan Press, Middletown, CO., 1966.
- Cohen, Selma Jeanne, "Sophie Maslow and Co., Daniel Nagrin, Anna Sokolow Co. 92 Street 'Y' ", April 12, 1959, *Dance Magazine*, N.Y. June 1959, p. 29.*
- Cohen-Stratynner, Barbara Naomi, *Biographical dictionary of dance*, Schirmer Books, N.Y., 1982, pp. 828-830.*
- Coleman, Martha, Anna Sokolow; "YM-YWHA", Feb. 1, 1948, *Dance Observer*, N.Y., March 1948, p. 32.
- Covarrubias, Miguel, *Florecimiento de la danza en México, realización y esperanza*, Ed. Superación, 1953, pp. 143-162.*
- Croce, Arlene, *Going to the dance*, Knopf, N.Y. 1982.
- Dance Magazine*, "Anna Sokolow, *Dance Magazine* 1961 Award Winner", *Dance Magazine*, N.Y., March, 1962, p. 34.
- Denby, Edwin, *Looking at the Dance*, Curtis Books, N.Y., 1968.
- Duncan, Jeff, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, febrero 1987.*
- Dunning, Jenifer, "Review of Contemporary Dance System at Amherst", *Dance Mag.* N.Y., Aug. 1977, p. 68.
- Flores Canelo, Raúl, comunicación escrita inédita, Mexico, octubre de 1986.*
- Flores Guerrero, Raúl, Miguel Covarrubias y otros, *La Danza en México*, Textos de danza/1, Difusión Cultural/UNAM, México, 1980. (Reedición de un texto de 1955).*
- Gilfond, Henry, *Dance Observer*, Aug.-Sep. 1937, pp. 79-80.*
- Gale, Joseph, "Sokolow odyssey continued", *Dance Mag.* N.Y., Feb. 1970, pp. 42-46.
- Henriquez, Graciela, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, 10/86.*
- Hering, Doris, "New Dance Group presents works by Talley Beatty, Sophie Maslow and Anna Sokolow, 92nd St. 'Y', March 9, 1963", *Dance Mag.* N.Y., May. 1963, p. 28.
- Hering, Doris, "A concert by Donald McKayle, Sophie Maslow, Anna Sokolow and their companies", *Dance Mag.*, N.Y. 1962, pp. 28, 31.
- Hering, Doris, "Orpheus in the underworld, The moon, L'histoire du soldat, New York City Center, October 21 & 23, 1956", *Dance Mag.* N.Y. Dec. 1956, pp. 74-75.

- Hering, Doris, "A rest for the stagehands and ushers: City Center American Dance Marathon '72 spans six weeks at the ANTA Theatre", *Dance Mag.*, N.Y., Feb. 1973, p. 58.
- Hering, Doris, "Reviews, Sophie Maslow and Company and Anna Sokolow's Theatre Dance Company", April 28, 1956, 92nd St. "Y", *Dance Mag.*, N.Y., June 1956.
- Hering, Doris, "Two works by Anna Sokolow performed by her Theatre Dance Company, Feb. 12, 1956, Brooklyn Academy of Music", *Dance Mag.*, N.Y., Apr. 1956, pp. 60-61.
- Horst, Louis, "Contemporary Dance Inc.", *Dance Observer*, N.Y., Mar. 1963, p. 39.*
- Horst, Louis, "Performance, YMHA, Dec. 1954", *Dance Observer*, N.Y., Jan. 1955.*
- Jowitt, Deborah, *The dance beat*, Marcel Dekker, N.Y., 1977.*
- Kendall, Elizabeth, "Dancers and audiences and thoughts about entertainment: Murray Louis Dance Company; Contemporary Dance System and Anna Sokolow", *Dance Observer*, N.Y., May 1975, p. 83.
- Keys, Guillermo, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, 11/83.*
- Koegler, Horst, *Concise Oxford dictionary of ballet*, Oxford University Press, London, 1982.
- Krevitsky, Nik, "Anna Sokolow and Company, Studio Theatre, March 11, 18 & 25, 1951", *Dance Observer*, N.Y., May, 1951, p. 71.
- Kriegsman, Salli Ann, *Modern dance in America: The Bennington years*, Wall & Co. Boston, 1981.*
- Lavalle, Josefina, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, 12/83.
- Livett, Anne, editor, *Contemporary dance*, Abbeville Press, Inc., N.Y. 1978.*
- Lloyd, Margaret, *The Borzoi book of modern dance*, Knopf, N.Y., 1949.*
- Lyle, Cynthia, *Dancers on dancing*, Drake Publishers, N.Y., 1977.*
- Manor, Giora, "Review of Song of songs, Tel Aviv", *Dance News*, N.Y., Oct. 1976, pp. 8-10.
- Martin, John, *America dancing*, Dodge Publishing Co. N.Y., 1936.*
- McDonagh, Don, *The complete guide to modern dance*, Doubleday & Co., Inc., N.Y., 1976.*
- Orthwine, Rudolf, and Hering, Doris, "25 Years of American dance", *Dance Mag.*, N.Y., 1951.
- Palmer, Winthrop, *Theatrical dancing in America*, Barnes & Co., N.Y., 1978.
- Parkes, Gary, *Dance Magazine*, N.Y., Sep. 1986, p. 44.*
- Philp, Richard, "The Sokolow view of Seven deadly sins: Mary Hinkson and Cleo Laine star in Kurt Weill-Bertolt Brecht", *Dance Mag.*, N.Y., May 1976, pp. 75-81.
- Reyna, Rosa, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, 12/83.*
- Siegal, Marcia, *Watching the dance*, Houghton Mifflin, N.Y., 1977.
- Siegal, Marcia, *The shapes of change*, Houghton Mifflin, N.Y., 1979.*
- Sokolow, Anna, "I hate academies. . . modern dance is an individual quest", *Dance Magazine*, N.Y., July 1965, pp. 38-40.*
- Sokolow, Anna, "The rebel and the bourgeois", *The modern dance: seven statements of belief*, Selma Jeane Cohen, editor, Wesleyan Press, Middleton, CO, 1966.
- Sokolow, Anna, entrevistas inéditas conducidas por Anadel Lynton, México, diciembre 1983, y junio 1987.*
- Sokolow, Anna, entrevista editada por Anne Livett en *Contemporary Dance*, Abbeville Press, Inc., N.Y., 19789, pp. 205-212.*
- Sokolow, Anna, entrevista editada por Cynthia Lyle en *Dancers on dancing*, Drake Publishers, Inc., N.Y., 1977, pp. 139-147.*
- Sorell, Walter, *The literate dancer*, Dance Scope, N.Y., Spring, Summer, 1976, p. 42.*
- Sorell, Walter, "We work toward freedom", *Dance Mag.*, N.Y., Jan. 1964, pp. 52-53, 73.*
- Sorell, Walter, *Dance in its time*, Anchor Press, Doubleday, N.Y., 1981.

Sorell, Walter, "Juilliard Dance Ensemble concert", May. 1963, *Dance Observer*, Jun.-Jul. 1963, p. 87.

Stodelle, Ernestine, "Anna Sokolow in Japan", *Dance Mag.*, N. Y., Jan. 1967. *

Terry, Walter, *The Dance in America*, Harper & Row, N. Y., 1971.

Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM, México, 1982.

Unzueta, Silvia, entrevista inédita conducida por Anadel Lynton, México, 10/86. *

Warren, Larry, *Anna Sokolow and the foundation of modern dance*

in México, un published paper presented to the annual conference of the Dance History Scholars, 1982. *

Warren, Larry, "Anna Sokolow and the foundation of modern dance in Mexico", *Proceedings of the International Conference on Dance Research 1985*, CENIDI/DANZA "José Limón".

INBA, *50 años de danza*, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1986, Vol. I, 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, 1934-1984, Vol. II, Cuadro sinóptico de 50 años de danza 1934-1984.

* Citada en el texto.





Homenaje a David Alfaro Siqueiros, 1984.



Rooms, Ballet Independiente, con Patricia Ladrón de Guevara, 1987.
Foto: Miguel Ángel Sánchez G.

Rooms (Hopkins), Ballet Independiente, VII Festival Nacional de Danza Contemporánea, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, con Santos Alatorre, Antonio Fuentes, Jaime Hinojosa, Sara Salazar y Eliza Rodríguez, 1987.
Foto: Miguel Ángel Sánchez G.



NOTA:

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Elisa Ramírez, Orlando Taquechel y Margarita Tortajada por sus revisiones y correcciones a este texto, a Larry Warren por sus consejos y a Anna Sokolow, Jeff Duncan, Rosa Reyna, Josefina Lavalle, Guillermo Keys, Raúl Flores Canelo, Graciela Henríquez y Silvia Unzueta por brindarme generosamente su tiempo y proporcionarme información. También quiero agradecer a la Subdirección de Educación Artística e Investigación del INBA y a Patricia Aulestia de Alba, directora de CENIDIDANZA "José Limón" por haberme permitido estudiar un semestre la maestría en danza en George Washington University, en 1984, donde al cursar la materia de Historia de la Danza, mi profesora, la Dra. Nancy D. Johnson, me orientó y estimuló para hacer este trabajo. Y sobre todo, quiero agradecer a Anna Sokolow el privilegio de haberla conocido y trabajado con ella en diferentes oportunidades durante los últimos 20 años.

Anadel Lynton

Servicio Informativo y Cultural
de los Estados Unidos

Diseñado y formado en RSC – México

Primera edición
D.R. © 1988 INBA/Dirección de
Investigación y Documentación
de las Artes/CENIDI-DANZA
Campos Elíseos No. 480
Colonia Polanco
Ciudad de México

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

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 CENIDI-DANZA

Coordinó este Cuaderno
Margarita Tortajada



sep

