

La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria

Margarita Tortajada Quiroz

EN LA DÉCADA DE LOS TREINTA en México el nacionalismo de la clase gobernante demandaba un arte politizado, con tintes proletarios y rojinegros. Debía apelar a las masas populares y a la Revolución, y estar comprometido socialmente: al artista se le exigían devoción y entrega a la patria. Con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934 esta mística revolucionaria subió de tono y muchos artistas lo secundaron. El poeta Carlos Gutiérrez Cruz escribió:

Afirmo que el arte debe asumir un papel eminentemente social y que solamente debe ser portador de asuntos y sentimientos interesantes para la colectividad [...] cuando no está al servicio de ningún sentimiento general o personal sencillamente no es arte; podría ser ejercicio lingüístico, ensayo literario, hasta filigrana admirable por la maestría con que fue ejecutada, pero si una obra carece de sentimiento, no puede ser obra de arte.¹

El propio presidente Cárdenas consideraba que

la cultura sin un concreto sentido de solidaridad con el dolor del pueblo no es fecunda, es cultura limitada, mero adorno de parásitos que estorban el programa colectivo. El pensamiento se enaltece cuando lo anima la tragedia de los hombres en su búsqueda de la fecundidad, en su lucha contra la naturaleza.²

En la danza escénica esto tuvo sus repercusiones, como fue la destitución de Carlos Mérida de su cargo de director de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes (DBA) de la SEP, por considerársele un “artepurista”.

En 1939 hubo un importante acontecimiento para la danza: la llegada de dos bailarinas y coreógrafas norteamericanas, Anna Sokolow y Waldeen, que se convirtieron en las pioneras de la danza moderna mexicana. Para que ésta

arraigara estaban dadas todas las condiciones: el clima de nacionalismo exaltado fomentado desde el gobierno; la profesionalización de la danza académica gracias al trabajo de la Escuela de Danza del DBA y de artistas independientes; la madurez de los coreógrafos en la creación de obras nacionalistas y mexicanistas; el apoyo de artistas e intelectuales y su estímulo para que la danza constituyera su propio lenguaje y usara las técnicas modernas que reflejaban el momento que se vivía; y la aceptación del público y la crítica a esa danza nacional. Sólo faltaban los conocimientos y la experiencia de estas dos especialistas de la nueva danza.

Desde su llegada en febrero Waldeen (Waldeen von Falkenstein Brooke, n. Dallas, Texas, 1913, m. Cuernavaca, Morelos, 1993), conoció y se involucró con los artistas mexicanos, y afianzó su amor por la tierra madre, la que la había deslumbrado desde 1934 (cuando hizo una gira a México con la compañía de Michio Ito) y la hizo regresar. Para ella, la tierra era “madre oscura, madre morena, madre de la oscuridad, de la luz enterrada bajo la oscuridad, moldeada en perennes formas sin fin, de barro, de oro y jade y turquesa, enterrada en las profundidades de la tierra milenaria”.³ Esa tierra, decía Waldeen, y no el aplauso a su danza, fue la “hechicera” que la hizo permanecer en México hasta el día de su muerte, esperando en vano la germinación renovada de su poder indígena.

Los artistas mexicanos, quienes llevaron a viajar a Waldeen por el país, fueron sus cómplices, porque compartían sus ideas políticas progresistas y su amor por la tierra, y porque se la descubrieron en toda su miseria y grandeza: le mostraron “la esencia mexicana de la cultura”.⁴ Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Olga Costa, Carlos Chávez,



Silvestre Revueltas, Xavier Guerrero, José Chávez Morado, Efraín Huerta, Gabriel Fernández Ledesma y otros fueron sus cómplices y maestros, y ella aprendió “humildemente” de ellos y, además, encontró una razón de ser de su danza. Buscó en el pasado indígena y popular mexicano, quiso reflejar la realidad e identidad propia de un país ajeno al suyo y convertir la danza en un arma de lucha social. Waldeen quería llenarse del “espíritu mexicano”:

Me recuerdo caminando por las calles y tratando de captar cómo caminaba la gente para que pudiera ponerlo en mis danzas [...] yo no traía mi danza a México como hizo Anna Sokolow [...] Ella vio la importancia de traer una nueva técnica para entrenar a la gente muy bien, pero yo estaba llena de emoción, yo también deseaba entrenarlos, pero quería crear una técnica mexicana [...] Hay una manera de moverse en la vida mexicana diferente de la de Estados Unidos. Pienso que hay una clase de sensualidad que debe llegar dentro de la técnica y que no veo en la técnica de Martha Graham.⁵

Yo creé un movimiento de acuerdo con la fisonomía, filosofía y psicología del mexicano [...] Para mí, el mexicano, la mexicana son únicos. El mestizaje ha producido algo muy especial: su temperamento, su capacidad emotiva.⁶

Además, entró en contacto con el maestro y director teatral japonés Seki Sano, quien seguramente influyó sobre Wal-

deen para que radicalizara su postura política y el compromiso social de su danza, y se acercara al Partido Comunista Mexicano (PCM), aunque no se afilió a éste.

Seki Sano (1905-1966) había adquirido una sólida formación teatral en su país; fue actor, dramaturgo, director y maestro, y siguiendo su ideología marxista trabajó en el teatro revolucionario japonés y en el teatro proletario en Europa y Estados Unidos. Miembro activo del Partido Comunista de varios países, sufrió la censura y la cárcel, y a través de Rufino Tamayo y Celestino Gorostiza, llegó a México en abril de 1939 como exiliado político. Sano hizo grandes aportaciones al teatro mexicano: estimuló la mística teatral y el realismo en sus propuestas; difundió y sistematizó en una metodología propia las enseñanzas de las técnicas teatrales de Stanislavsky y Meyerhold; y promovió un arte con compromiso, como “agente activo para la toma de conciencia social y política”.⁷

En México Sano se vinculó de inmediato con el medio artístico y el sindicalismo. Encabezó un importante proyecto cultural dentro del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME): el Teatro de las Artes que, fundado en agosto de 1939, seguía el lema “un teatro del pueblo y para el pueblo”, y pretendía crear “un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance”.⁸

Waldeen participó activamente en este proyecto como encargada de la Sección de Danza, y simultáneamente, en agosto de 1939 recibió la invitación de Gorostiza (director del DBA) para crear una compañía oficial de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes. Con el mismo nombre y apoyo oficial, Sokolow ofreció funciones en marzo de 1940 y Waldeen en noviembre del mismo año.

En el programa de mano de la temporada se apuntaba que:

El Ballet de Bellas Artes trata de cristalizar la vida y las aspiraciones de México por medio de la danza [...] se propone crear una danza nueva y sana, con significado vital para el pueblo de México; una danza nacional en espíritu y forma, pero universal en su alcance. [...] Ha concentrado sus esfuerzos en la creación y desarrollo de un movimiento coreográfico mexicano, libre tanto de falsos folclorismos, como de ideas y formas importadas e impuestas al público que no tienen el menor arraigo en nuestro país.

Las obras estrenadas fueron *Seis danzas clásicas*, *Danza de las fuerzas nuevas*, *Procesional*, y *La Coronela*, que causó gran impacto e inauguró la danza moderna nacionalista. Además de Waldeen, participaron en su creación Silvestre Revueltas y Blas Galindo como autores de la música; Candelario Huízar de la instrumentación; Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano del libreto; Efraín Huerta de la letra de coros; Fernández Ledesma de la escenografía y vestuario, y máscaras de Germán Cueto. La obra estaba basado en grabados de José Guadalupe Posada.⁹

La Coronela estaba dividida en cuatro episodios: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de don Ferruco* y *Juicio final*. Arturo Perucho comentó que en el primero

se presentaba un aspecto característico de la indolente y despreocupada “buena sociedad” porfiriana, gozando los deleites que la vida reserva a las clases privilegiadas. El segundo mostraba el reverso del tapiz: la dura realidad de los desheredados de la fortuna y cómo la injusticia social que padecían en carne aterida despertaba en ellos ira y rebelión. Venía después, en el tercer episodio, el estremecimiento de los ferrucos ante la sana alegría del pueblo en vías de liberación, del cual era símbolo la figura de la Coronela, especie de encarnación del espíritu revolucionario. El ballet terminaba con un fantasmagórico “juicio final”, del que resultaba la condenación al fuego eterno de quienes lo merecían, y la tranquila apoteosis de la Coronela, que había sabido resistir a todas las tentaciones del diablo. Para este asunto, Silvestre Revueltas escribió una partitura maestra, burlesca y dramática, y –lo que es más importante– netamente mexicana.

En *La Coronela* se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración. Es una obra plenamente conseguida pero también la flecha que señala el camino recto a seguir; Revueltas no solamente compuso una música excelente y viva, sino que desmochó el bosque y allanó el camino para que otros lo anduvieran cómodamente. Abrió la senda, los caminantes vendrían después, como han venido tras de Manuel de Falla y Bela Bartok.¹⁰

Revueltas había muerto antes de terminar la partitura y fue Blas Galindo quien la concluyó, tratando de ser fiel al estilo del músico desaparecido; además, dirigió la orquesta siguiendo el trabajo hecho por Candelario Huízar.

Los comentarios sobre el BBA y repertorio fueron numerosos. Víctor Moya escribió que aunque parecía que se trataba de “una pulquería” (seguramente por las referencias populares), el BBA había obtenido un éxito “en toda la línea”. A diferencia de la opinión de otros cronistas, Moya decía que en *La Coronela* se usaron “como elementos decorativos los tramoyistas mismos”, y eso había sido aceptado por los espectadores al entenderlo como “innovaciones humorísticas por la naturalidad con que fueron realizadas y por estar dentro del espíritu satírico del cuadro”.

En cuanto al vestuario, Moya señaló que los trajes en *La Coronela* habían destacado por “su colorido o por su calidad plástica, pues si bien el cuadro del *Juicio final* nada tenía qué pedir a *Petrouchka* o los bailables de *Príncipe Igor* en materia de pintoresco, en cambio el cuadro de mujeres de *Desheredados* puso en relieve el gran valor plástico de los rebozos y faldas de nuestras mujeres del pueblo”. Moya afirmaba que el colorido de los trajes mexicanos era tan grande que, “después de ver *La Coronela* con su guitarra, diablito y muertes, nos parecieron neutros y faltos de vida los trajes de los demás números, a pesar de ser perfectamente adecuados”. Opinó que con *La Coronela* se había tenido un gran acierto en la elección del tema y su realización “con vista de los mexicanísimos grabados de Posada”. La obra era “un conjunto de cuadros violentamente contrastados y lógicamente ligados los unos a los otros, en forma por demás hábil”. El primero tenía un “espíritu de burla y ridiculización” que nunca caía en lo grotesco: “las damitas de aquellos tiempos son ridículas, deliciosamente ridículas, pero no dejan nunca de parecernos muy femeninas”.

El contraste del segundo cuadro de los *Desheredados* está perfectamente logrado después de la primera pantomima, llena de movimiento y acción, y la música y la danza se combinan armoniosamente para dejarnos una profunda impresión de tragedia. Esta escena llena de dramatismo es el mejor momento

de la noche, y la desesperación inmóvil de nuestro pueblo queda admirablemente expresada por actitudes y coros de severa grandeza. Este solo cuadro es tan intenso y bien acabado, que por sí solo serviría para justificar toda la función, y dudo mucho que se pueda pedir algo mejor en materia de plástica escénica.

En cambio, el tercer cuadro de la pesadilla de Don Ferruco parece flojo y falto de interés, después de vistos los anteriores. No ofrece contrastes bastante y los bailables de las dos parejas son largos y carecen de fuerza. El Don Ferruco que vimos en la función de presentación, ostensiblemente trataba solamente de salir del paso, y su bailable no correspondía en nada al de su compañera; y el baile de los “peladitos”, aunque bien ejecutado por éstos, dejó ver que muchas de las actitudes y pasos nada tenían que ver con nuestra manera peculiar de expresar alegría, y parecían más bien propios del campesino europeo o el marinero convencional. Creo, sin embargo, que con un poco de estudio este cuadro puede cobrar vida propia, y con mejorar la acción y reforzar la expresión de la mímica, no desentonará de los anteriores.

El juicio final y final de juicio. Este cuadro reúne todos los elementos pintorescos de los tipos de Posada: Calaveras, Rotas y Garbanceras, para realizar uno de los temas que le fueron más gratos al grabador: el Juicio final. [...]

El tema en sí se presta maravillosamente para lograr un *grande finale* lleno de movimiento y colorido; sin embargo, desde el momento en que aparece por primera vez La Coronela, la pantomima, hasta entonces sencilla y fuerte, se torna confusa y la atención se pierde en detalles faltos de interés. Ciertamente que hay momentos y escenas brillantes como son la Danza de la Muerte con su violín y la entrada de los llamados; o el estupendo can-can que bailan las calaveras de damitas; o el coloquio de un grupo con el generalísimo-borrachín, pero puede decirse que la composición y movimientos de grupos carecen de la brillantez y seguridad que tanto nos gustaron en los números anteriores.

El bailable mismo de La Coronela, muy bien compuesto por cierto, falta del énfasis y teatralidad que señalan los acordes de la música, y es de recomendarse que en lo sucesivo se vista mejor a esta hermosa muchacha que tantas posibilidades artísticas apunta, pues con ese traje de coronela de calendario solamente podrá entusiasmar a los turistas.¹¹

También Marco Aurelio festejó el trabajo especialmente por su mexicanismo. Señaló que en *La Coronela* la coreografía de Waldeen fue “acertada en la mayoría de los ‘episodios’ pantomímicos. Tuvo variado humor bufo y satírico, muy bien observado en la realización escénica, más en la mímica que en la plástica, y captó sorprendentemente la intención musical”. Sobre el episodio *Danza de los desheredados*, dijo que estaba “pletórica de gravedad y melancolía, cuya música sufre transiciones a lo burlesco —características del compositor—, y bien aprovechadas por los directores. Sólo ponemos reparo en lo que se refiere a la parte artística, a los ‘recitados’, que sobran y distraen el valor de la escena”.¹²

José Barros Sierra reconoció que la compañía había dado un “decisivo impulso al ballet mexicano” y que en *La Coronela* la labor que tuvieron Blas Galindo y Candelario Huízar para concluir la partitura y orquestrar la obra iniciada por Revueltas había sido un acierto”. Rescataba también el trabajo que se realizó en diseños, dirección escénica y musical; la coreografía de Waldeen era notable por su “gran versatilidad para interpretar los fuertes contrastes, que constituyen una de las mejores cualidades de este ballet, y por la fidelidad con que se ciñó al tema plástico derivado de los admirables grabados de José Guadalupe Posada”. La obra hubiera sido “perfecta si no fuera porque el elemento grotesco fue acentuado en demasía en el último episodio”.¹³

Charles Poore opinó que con el BBA se había iniciado “una nueva era” en la danza mexicana. Señaló que *La Coronela*, “esperada con profundo interés”, se había captado la música “en toda su extensión, proporcionando medios a los bailarines, tanto para la pantomima como para su técnica de danza”. A diferencia de lo que sucedía en *La mesa verde* de Kurt Jooss, que “mantenía su propósito a todo lo largo”, en *La Coronela* se concluía “en un regocijo de danza, coloridas escenas y música alegre que pareció sacar todo de su contexto con su obvia intención seria”.¹⁴

Más de sesenta años después del estreno del BBA, Josefina Lavallo (bailarina que estrenó la obra) escribió sobre su significado. *La Coronela*, asegura Lavallo, era la obra en la que sus creadores pretendían “concretar su tesis artística y que sintetizaba con mayor claridad la postura ideológica que sustentaban”. El equipo formado por Waldeen, Fernández Ledesma, Seki Sano y Revueltas investigó, discutió y afinó las imágenes empleadas, las cuales estaban fundamentadas en la Revolución mexicana y su análisis, y en la discusión de “lo mexicano”. Según Lavallo,

La Coronela se concibió precisamente en la etapa de radicalización de la Revolución, en el momento de estabilizarse; a ello se debe su carácter de homenaje.

Del tratamiento conceptual de *La Coronela* se desprende que Waldeen, Fernández Ledesma, Revueltas y Seki Sano miraban a la Revolución como la lucha del pueblo contra las clases dominantes, como un movimiento popular profundamente nacionalista que postulaba justas reivindicaciones sociales y económicas. Como muchos mexicanos, juzgaban que el movimiento armado había triunfado. [...] Para los creadores de *La Coronela*, el término revolución no se había desgastado, al contrario, la proponían como lucha permanente del ser humano, única vía de su emancipación.

La obra no se concibió sobre un argumento, es decir, no contaba una historia; su lógica estaba construida en una sucesión

de escenas que expresaban el discurso de los autores, con su carga ideológica. [...]

La Coronela se erige no solamente en una concepción que caracteriza a una etapa de nuestra historia, sino en una aportación dancística a la cultura de la época [...] Todos ellos participaron en la obra profundamente convencidos de que un arte verdadero debía servir a la construcción de una conciencia nacional, utilizando como medio la transmisión de mensajes históricos o políticos, tal como lo había hecho la Escuela Mexicana de Pintura. [...]

La intención de los creadores de *La Coronela*, especialmente de Waldeen, era la eliminación de todo falso “folclorismo”, utilizado tan frecuentemente en los años treinta en las obras y los espectáculos dancísticos. Por ello, el lenguaje creado por la coreógrafa, teniendo que corresponder al carácter del país al que hacía referencia, debía permitir la libertad suficiente para la expresión de ideas y acontecimientos contemporáneos. Ello implicaba apartarse de los lenguajes tradicionales de la danza originaria de México, creados con otros fines, bien ceremoniales (las danzas tradicionales de los grupos indígenas o mestizos) o de mero esparcimiento (el baile popular). Sin embargo, como los muralistas, los creadores de *La Coronela* no dejaron de tomar en cuenta en primer lugar el referente popular, inspirándose en los grabados de Posada, en personajes de la realidad mexicana y en el juguete popular artesanal [...] ¹⁵

La Coronela abrió un parteaguas en la historia dancística mexicana y permite considerar a Waldeen la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza moderna. Esa obra marcó camino; fue la primera cristalización de la danza moderna nacionalista mexicana que no sólo utilizó una temática propia y afín al nacionalismo revolucionario, sino un lenguaje moderno que conmovió profundamente a los espectadores y permitió retomar los elementos de la cultura popular para llevarlos a la danza escénica. *La Coronela* se apartó de las obras mexicanistas y folcloristas comunes en la época y, rompiendo con la estética de la danza académica, al mismo tiempo se valió de ella.

Además, *La Coronela* recuperó a la mujer como centro de la historia, como el actor social fundamental de la lucha armada y como vehículo de transformación, a través de la expresión de sí misma, de su propio cuerpo.

El hecho de que Waldeen utilizara principalmente bailarinas no era simplemente por ser mayoría en su grupo, sino porque ellas podían transmitir lo que ella necesitaba. Tomó a mujeres para satirizar al porfirismo por medio de su “sociedad femenina”, para denunciar la explotación y rebeldía, para corporizar la lucha revolucionaria.

El segundo episodio de *La Coronela* bien podría llamarse *La danza de las desheredadas*, pues eran ellas, campesinas cubiertas con rebozos, movidas por las voces llenas de ira de otras mujeres que hablaban de su miseria, con puños crispados y torsos contraídos, las que expresaban a toda una nación sumida en el abandono. El coro recuperaba la voz de las mujeres que decían con voz fuerte “Éramos las mujeres del martirio, las mujeres sin luz definitiva. Éramos las mujeres del martirio. Ahora estamos en pie”. Las desheredadas, con su dolor a cuestas, protegían al campesino que buscaba abrigo y por eso eran asesinadas: mujeres que viven para el otro y tienen la fuerza para rebelarse.

Era también una mujer la encarnación de la lucha revolucionaria y su triunfo sobre la explotación: la Coronela, con su belleza y poderío, sus cananas cruzadas en el pecho y su paso firme al atravesar el foro.

La fuerza expresiva y explosiva de *La Coronela* estribó en la conjunción de dos elementos principales: la sátira y



el drama, que permitieron la utilización novedosa de elementos populares para la danza escénica. Con base en la idea original de Waldeen, por primera vez se recuperaron los grabados y las calaveras de Posada, así como el rebozo como parte del vestuario.¹⁶

Los participantes del montaje original han dado un peso central a Seki Sano y le han atribuido el concepto escénico global, no sólo porque introdujo innovaciones en el manejo de la tramoya y la escenografía, sino porque orientó a actores y bailarines, e inclusive hizo aportaciones a la coreografía.¹⁷ Esto confirma la estrecha relación entre Waldeen y Seki Sano.

A pesar de su trabajo tan intenso y de los resultados satisfactorios, el BBA de Waldeen sólo dio tres funciones; sin embargo, el trabajo de un año y la experiencia en el foro marcaron a los participantes, especialmente a las bailarinas. Éstas fueron contagiadas por las enseñanzas de Waldeen y el lazo de unión que establecieron con su maestra las llevó a definirse como las waldeenas.

Waldeen adquirió su fuerza en el grupo de artistas que la rodearon, que tenían clara su búsqueda de un arte nacional con identidad propia y que podría ser un arma de lucha social. Waldeen conoció México y su cultura auténtica, así como su danza a profundidad, ayudada por los grandes

artistas mexicanos con los que compartió su trabajo. Estaba dispuesta a encontrar lo mexicano y plasmarlo en su obra.

Asimismo, Waldeen enseñó a sus alumnas a conocer y reconocerse en su país, en sus artistas y en su arte popular. “A través de ella hicimos de la danza nuestra religión, nuestra razón de existencia”,¹⁸ según Josefina Lavalle. Consideraron su propio trabajo con un espíritu de servicio.

Todo este grupo de alumnas de Waldeen tuvo el valor no sólo de plantear una nueva propuesta estética y social de la danza, sino enfrentarse a los problemas y rechazo que les ocasionó su actividad. Mostraron gran firmeza en su vocación y la defendieron, manteniéndose en la danza durante décadas. Una generación de aguerridas bailarinas que descubrió la danza moderna y la hizo suya. Hasta este momento sólo habían tenido contacto con la danza clásica, en una época cuando la danza moderna era considerada antiestética. Ellas se arriesgaron y ganaron. Buscaron su propio lenguaje, el medio para comunicar su mensaje social; esto iba más allá de los recursos técnicos, significaba la creación de algo totalmente nuevo en nuestro país.

Waldeen y sus discípulos querían transitar el camino nacionalista para construir la danza, el mismo que muralistas y músicos habían recorrido. Plenamente convencidos y



comprometidos con su trabajo, y no por decreto, se lanzaron a la creación de esa danza escénica propia que sintetizaría la concepción moderna y la expresión genuina del pueblo mexicano. Una danza de “esencia nacional y alcance universal”. Para llegar a ella se plantearon las siguientes tres premisas: 1. Utilizar las técnicas dancísticas (el ballet y la danza moderna que en ese momento construían). 2. Respetar los principios de la nueva danza (libertad de creación, de movimiento y de utilización de los elementos estructurales de la danza). 3. Partir del reencuentro y reelaboración de la cultura nacional.¹⁹

En sus obras Waldeen buscaba una danza que impulsara a la lucha por reivindicaciones sociales, lo que nos remite al Manifiesto de 1923 de los muralistas. De ese muralismo se alimentó la danza moderna mexicana, estética e ideológicamente, y se encontró en una situación similar: ambos coincidían con la política oficial, la de los muralistas con el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, y la de la danza moderna con Lázaro Cárdenas. El nacionalismo de uno y de otro se vería modificado por las condiciones sociales y éstas se desvanecerían dejando a los artistas solos en su lucha social y al Estado solo en su lucha por la hegemonía. •

Notas

¹Cit. en Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia General de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977, p. 389.

²Lázaro Cárdenas, “Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país”, Morelia, 9 de mayo de 1940, en Lázaro Cárdenas, *Ideario político*, Ed. Era, México, 1976, p. 231.

³Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982, p. 144.

⁴Omar Galindo, “Ocho preguntas a Waldeen. ‘Es difícil mentir con el cuerpo’”, en *Los Universitarios*, UNAM, México, marzo de 1982.

⁵Waldeen en entrevista con Anadel Lynton, CENIDI Danza, INBA, Cuernavaca, 19 de septiembre de 1983, inédita.

⁶Patricia Camacho, “Danza y poesía. ‘La danza siempre he sido yo misma. La poesía ha sido mi mundo aparte’. Entrevista exclusiva con Waldeen Falkenstein”, en *Motivos*, núm. 58, México, 31 de agosto de 1992, p. 61.

⁷Michiko Tanaka, “¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?” en *Seki Sano 1905-1966*, CNCA-INBA, México, 1996, p. 5.

⁸Brígida Murillo, “Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México”, en *Seki Sano, op. cit.*, p. 40.

⁹Créditos del BBA: dirección escénica de Seki Sano; ayudante del director, Ignacio Retes; Consejo Artístico, el presidente Celestino

Gorostiza (director del Departamento de Bellas Artes), directora artística Waldeen, consejero escenográfico Gabriel Fernández Ledesma, consejero de escena y producción Seki Sano y, hasta su muerte, Silvestre Revueltas como consejero musical; coreógrafa, Waldeen; bailarinas, Dina Torregrosa, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Rosa María Ortiz, Josefina Martínez Lavalle, Siska Ayala, Laura Vega, Gloria Suárez, Margarita Alvarado, Elena Pat y Berta Fernández; los bailarines, Sergio Franco, Enrique Zodala, Juan Ruiz y Luis Villegas; actores, José de Alba, Mario Ancona, José Arenas, Arnulfo Dávalos, Delfino Álvarez, Vicente Echevarría, José Gelada, Fidencio Jiménez, Rafael Muciño, Raúl Sánchez, Gabriel Sotomayor, Fernando Terrazas y Manuel Vergara; actrices, María Douglas, Concepción Fernández, Ondina Macías, Irma Pedrozo, María Esther Poveda y Celia Rubí; pianista, Salvador F. Ochoa; compositor, Blas Galindo; escenógrafos, Fernández Ledesma y Julio Castellanos; director de escena, Seki Sano; ayudante del director, Ignacio Retes. Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, México, 23, 26 y 30 de noviembre de 1940.

¹⁰Arturo Perucho, “El surgimiento de la danza moderna en México”, en *La danza en México*, Textos de danza, núm. 1, UNAM, México, 1980, pp. 64-65.

¹¹Víctor Moya, “Las glorias de la Coronela o el triunfo de los gavi-lanes”, en *Todo*, México, 5 de diciembre de 1940.

¹²Marco Aurelio, “Telón y foro”, en *Todo*, México, 5 de diciembre de 1940.

¹³José Barros Sierra, “Música”, en *Hoy*, México, 14 de diciembre de 1940.

¹⁴Charles Poore, en *Excelsior*, 1940, cit. en Felipe Segura, *Sergio Franco. México en el ritmo del universo*, Trienio Editores, Chihuahua, 1995.

¹⁵Josefina Lavalle, “Waldeen: madre e hija de la danza moderna mexicana”, en *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, INBA, México, 2002.

¹⁶Waldeen decía que antes de regresar a México en 1939 se le reveló de golpe la coreografía estando en el metro de Nueva York; de pronto vio bailando a las calaveras de Posada. Para ella *La Coronela* fue “una explosión porque nadie había tocado antes los temas de la política, de la Revolución, ni la sátira ni las calaveras. Me acuerdo que la gente me rogaba no usar el rebozo porque en aquel entonces no se podía llevar al escenario”; en Patricia Cardona, “Más vale tarde...”, México, 1976.

¹⁷Magda Montoya en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1999.

¹⁸Josefina Lavalle, *Waldeen*, Cuadernos del CID Danza, no. 17, INBA, México, 1987, p. 12.

¹⁹Josefina Lavalle, Análisis del lenguaje dancístico de Waldeen, inédito, proyecto de investigación en proceso, avance presentado el 11 de septiembre de 1992, Ciclo la Investigación en el CENIDI Danza-INBA, México.