



# BAILAR LA PATRIA Y LA REVOLUCIÓN

Margarita Tortajada Quiroz

Margarita Tortajada Quiroz es doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. En la actualidad es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes.

**La revolución mexicana** cambió el rostro del país, del arte y la cultura. Los escenarios se llenaron de su “espíritu” y fueron un espacio donde se concretó a través de temáticas, personajes, danzas, música, decorados, vestuarios y máscaras. La lucha armada que buscaba la transformación en todas las esferas también removió el imaginario social y el concepto de nación, que se manifestó en una búsqueda del México verdadero, el que era original y diferente, el que permitía ser “distinto” hacia afuera, pero que “unía” hacia el interior.

Ese sentimiento se convirtió en un nacionalismo febril, que recuperaba los colores, formas, cuerpos, movimientos, sonidos, ritmos y realidades de lo “verdadero”: lo popular e indígena. Utilizando las nuevas técnicas artísticas, el nacionalismo cultural quedó plasmado en los murales de los grandes de la plástica nacional, la música, la literatura, el teatro y la danza que buscaron en el “adentro” y el pasado para expresarlo al mundo y ser universales y modernos.

Si bien la danza escénica, la que tiene vocación artística e implica una formación académica y disciplinaria, no participó de esa aventura en los primeros momentos de la lucha

armada y la reconstrucción posrevolucionaria, sí tuvo una presencia brillante que no sólo la llevó a contribuir en la conformación de la ideología de la nación mexicana, sino que, paralelamente, le permitió desarrollarse hasta convertirse en un campo cultural autónomo profesional, vital y versátil.

El impulso fundamental de la ideología del nacionalismo revolucionario lo dio José Vasconcelos. Desde la Secretaría de Educación Pública (SEP), que él promovió se creara en 1921, brindó elementos clave para consolidar la unidad nacional que se requería después de la lucha armada. Vasconcelos promovía el renacimiento del México auténtico, y lo hizo a través del arte y la cultura, únicos que lograrían la salvación-regeneración de la nación. Así, puso énfasis en la necesidad de recuperar los valores propios e impulsó un ambicioso proyecto de alfabetización y las Misiones Culturales; todo ello fue utilizado por el Estado para estrechar lazos y unificar a la nación alrededor del proyecto del grupo hegemónico.

Ese nacionalismo, que a lo largo del siglo se refuncionalizó, en los años veinte obtuvo la participación activa de los creadores de todas las disciplinas, y posteriormente la de los bailarines y coreógrafos, quienes también estaban en la búsqueda de su propia identidad y de la de la nación.

### **En búsqueda de la danza mexicana**

A inicios del siglo xx la danza escénica no tenía fuerza para plantear sus propuestas dentro de la nueva corriente que arrasaba a la cultura nacional; aún reproducía, salvo en los teatros de revista, patrones, formas de hacer y repertorios extranjeros. Hubo algunas manifestaciones que hacían referencia a esa búsqueda, como las que realizaron incluso compañías y solistas visitantes.

Sin embargo, la obra que habría de utilizarse como referente obligado para la nueva danza sería *La fantasía mexicana*, presentada por la compañía de Anna Pavlova en 1919. Era un sencillo divertimento que conjugó a varios artistas nacionales<sup>1</sup> y que causó gran impacto porque “dignificó” el arte popular convirtiéndolo en una manifestación del “culto”. El vestido de china poblana y las zapatillas de punta que utilizó la *ballerina* Pavlova, así como el atuendo de charro que lució el primer bailarín Alexandre Volinine, aunado al virtuosismo y prestigio de la danza que ejecutaban, se vio como la expresión que lograba la síntesis revolucionaria y nacionalista del arte dancístico mexicano. Para Vasconcelos

y otros artistas e intelectuales, esta síntesis implicaba retomar los conceptos y técnicas modernos, por un lado, y por otro, las danzas y bailes populares e indígenas. Aspiraban a un “ballet mexicano” inspirado en los Ballets Rusos de Diaghilev, modelo de alta calidad artística, planteamiento multidisciplinario y recuperación de la cultura propia.

Desde las instituciones oficiales se buscó promover las innovaciones para alcanzar ese fin, pero el campo dancístico aún no contaba con el capital, experiencia ni especialistas que se requerían para ello. Vasconcelos señaló entonces la necesidad de “crear la plástica del bailarín” y “el vigor en los cuerpos”,<sup>2</sup> por lo que creó la Escuela de Educación Física, construyó instalaciones deportivas y difundió la gimnasia rítmica en las escuelas públicas.

Este énfasis en el trabajo corporal tuvo consecuencias, especialmente en las mujeres. Las influencias del exterior, el nuevo concepto de salud asociado con el ejercicio físico, la supresión gradual de los corsés y el empeño de las mujeres por una nueva apariencia, gestaron una mayor popularidad y aceptación de la danza y sus requerimientos disciplinarios sobre el cuerpo. Sin embargo, ello no ocurría en la misma medida cuando se consideraba como actividad profesional, porque evocaba las imágenes “pecaminosas” de las tiples de los teatros de revista. Aun así, las bailarinas tomaron el reto y, en una sociedad que las marginaba y ahogaba, utilizaron a la danza como un medio de expresión y una manera de alcanzar independencia.

Desde la esfera oficial se hizo un importante trabajo de difusión de las danzas populares e indígenas y la promoción de espectáculos artísticos, como en los festejos del centenario de la consumación de la Independencia, en 1921, cuando en el Bosque de Chapultepec actuaron 300 bailarines y varios grupos indígenas; y la inauguración del Estadio Nacional en 1924, cuando 500 parejas de bailarinas ejecutaron “El jarabe tapatío”. Asimismo, se dieron otras propuestas, como el Teatro Sintético de Manuel Gamio, surgido en 1922, cuyo fin era presentar espectáculos masivos de tendencia nacionalista, como *Las canacuas* (1923) en la montaña de Tancitaro, Michoacán, o *Quetzalcóatl* (1924) en el patio del edificio de la SEP; y los Festivales de Primavera de Teotihuacan que con numerosos participantes, como en *Tlahuicole* (1925), se buscaba hacer una “representación gubernamental, académica, erudita y quintaesenciada” de costumbres y manifestaciones indígenas, con carácter didáctico.<sup>3</sup>

Ninguna de estas manifestaciones del “arte colectivo”, como tampoco las que se realizaron con esfuerzos individuales (como el Ballet de Lettie Carroll), cumplían las expectativas de la nueva danza mexicana, que debía estar apartada de pintoresquismos y apelar simultáneamente a la tradición y la modernidad: “ser [un arte] perfecto en la técnica, pero expresivo del temperamento propio encendido con el color local y la peculiaridad técnica”,<sup>4</sup> según Vasconcelos.

La profesionalización que exigía el campo dancístico mexicano se dio hacia 1931, cuando se fundó a iniciativa del maestro ruso de ballet Hipólito Zybin y dentro del Departamento de Bellas Artes (DBA) de la SEP, la primera escuela oficial de danza: la Escuela de Plástica Dinámica, bajo la dirección del pintor Carlos González. Los docentes (Zybin, Linda y Amelia Acosta y Nellie y Gloria Campobello) impartían clases de danza en las escuelas públicas y montaban espectáculos para festejos escolares y oficiales. En uno de éstos, para conmemorar la revolución mexicana en 1931, se presentó una de las obras centrales de la danza escénica mexicana: el *Ballet simbólico 30-30*, que expresaba en un espectáculo grandioso la lucha armada y la reconstrucción. Participaban grandes contingentes de seis escuelas que emocionaron al público y lo hicieron identificarse con la obra. Los autores de la coreografía eran Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, de la música Francisco Domínguez, y la dirección artística de Carlos González.

Este ballet de masas se componía de tres cuadros: “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”. En el primero, Nellie Campobello se convertía en la virgen roja descalza incendiaria que invitaba al pueblo a levantarse en armas; en el segundo, las sembradoras y campesinos cultivaban la tierra liberada; y en el tercero, encabezados por la virgen roja, campesinos, obreros y soldados formaban una polea, una hoz y un martillo y cantaban “La internacional”.

Ante la desaparición prematura de la Escuela de Plástica Dinámica pero atendiendo a la necesidad de la conformación de un espacio oficial para este arte, en 1932 se fundó la Escuela de Danza del DBA, dirigida por el pintor Carlos Mérida. Nellie Campobello fungió como su asistente y se impartieron las clases de técnica de baile, por Zybin; de baile mexicano, por Gloria Campobello; de plástica escénica, por los pintores Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero; de música, por el compositor y misionero Francisco Domín-

guez; de bailes populares extranjeros, por Rafael Díaz, y de baile teatral, por la norteamericana Evelyn Eastin.

Con esta Escuela, el panorama danzario mexicano se abrió por el reconocimiento oficial a este arte y obtuvo un espacio para desarrollarse dentro de la corriente nacionalista. Sus fines eran formar profesionales de la danza que crearan su arte con vocación social, que concretaran la síntesis de cultura alta y popular para construir la nueva danza (revolucionaria en forma y contenido) que exigía la sociedad contemporánea, y cuya originalidad y sustento identitario le diera una dimensión universal. Esto se lograría a partir del apoyo de la plástica, literatura y música, y recuperando los materiales de los maestros misioneros,<sup>5</sup> quienes habían viajado por el país recopilando danzas y bailes tradicionales para después transmitirlos en las escuelas y festivales artísticos.

Dentro de la Escuela de Danza se impulsó la investigación de esas manifestaciones danzarias, lo que llevó a la recuperación de música, indumentaria y costumbres indígenas y, principalmente, al análisis del movimiento y los ritmos ahí empleados. Esto era la base para el Laboratorio de Ritmos Plásticos, donde se realizaba un trabajo multidisciplinario y se recreaban las formas y coreografías originales, como lo mostrado en 1934, que incluía *Cinco pasos de danza* (a partir de la danza ritual de concheros), *Bailes istmeños* (danzas mestizas de Tehuantepec), *La danza de los Malinches* (danza ritual de los indios huaves de Tehuantepec) y *La virgen y las fieras* (danza ritual otomí de la Huasteca hidalguense).

La representación de “lo mexicano” por medio de la danza se hizo también en escenarios y propuestas profesionales fuera de la esfera oficial escolar, y algunas fueron concebidas como la recuperación de “la fuerza de nuestro origen”, al mostrar



“el desarrollo medular de nuestra raza, las características de nuestras luchas, de nuestras pasiones, de nuestros dolores, de nuestros destinos”.<sup>6</sup> Algunos de esos artistas independientes fueron la norteamericana Dora Duby, con *El rebozo* y *La soldadera* en 1937, y Yol Itzma (Rebeca Viamonte), con *Payambé* en 1929, *El sol de Palenque* en 1932 y *Coatlícue* en 1936, entre otras. Así como de la compañía Interpretaciones Aztecas y Mayas (con integrantes mexicanos y norteamericanos), que en 1934 y 1935 presentó sus “reconstrucciones arqueológicas” de la “línea pura de la danza”, como *Caballeros tigre y águila*, *Tepoxtécatl* y *Quetzalcóatl*, o de los solistas Sergio Franco y Magda Montoya, que en 1938 y 1939, como Ballet Mexicano, representaron *Jugador de pelota*, *La bruja* y *El sauce*, entre muchas más.

### **Danza comprometida y mujeres herejes**

Hacia los años treinta el nacionalismo se radicalizó; el *ethos* y esteticismo vasconcelistas se tiñieron de tonos rojinegros llamando a un firme compromiso político del artista con el pueblo oprimido. Su obra, para considerarse artística, debía llegar a las masas, contribuir a la transformación social y alejarse de individualismos y artepurismo. Esto implicó, para la Escuela de Danza, la destitución de Carlos Mérida y la creación, fundamentalmente por parte de las Campobello, de un nuevo repertorio que retomaba “motivos pasionales e ideológicos” de la Revolución,<sup>7</sup> como los ballets de masas *Simiente* y *Tierra*, y las obras de encendido y “viril” contenido *Barricada* y *Clarín* (1935).<sup>8</sup>

También implicó la reposición del 30-30, que en 1935 tuvo una presentación memorable en el Estadio Nacional para la celebración del Día del Soldado. Ante el presidente Lázaro Cárdenas, 400 mujeres de rojo, 200 sembradoras, 200 campesinos y 200 obreros, así como escuelas, grupos de policías, coros y bandas musicales volvieron a exaltar la revolución.

La Escuela de Danza tuvo una intensa actividad durante el cardenismo, tanto en las Brigadas Culturales como en los continuos actos oficiales que incluían manifestaciones artísticas, porque éstas, según el discurso del director del DBA, José Muñoz Cota, eran el medio idóneo para comprender y transformar la realidad.

La vida cultural durante el cardenismo experimentó una gran efervescencia, no sólo en términos artísticos sino también políticos. Aunado al prolífico trabajo de muchos artistas, éstos buscaron organizarse para afianzar su posición de inde-

pendencia frente al gobierno y manifestarse; en 1934 surgió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y tres años más tarde el Taller de Gráfica Popular. Además el campo cultural se vio enriquecido por la llegada de los artistas e intelectuales españoles que desarrollaron su trabajo en México.

En este ambiente, a finales del cardenismo, hizo su entrada al país la danza moderna: una nueva forma que había revolucionado a la danza escénica del mundo y a los conceptos de arte y cuerpo que ésta sostenía. En 1939 llegaron a México las bailarinas y coreógrafas norteamericanas Anna Sokolow y Waldeen, y con sus obras innovadoras transformaron el campo dancístico mexicano en términos, otra vez, artísticos y políticos, y desplazaron de su posición hegemónica a la Escuela (ahora Nacional) de Danza del DBA y a las Campobello.

La danza moderna llegó a México en un momento clave y logró cumplir la exigencia de la cultura mexicana de desarrollar un nuevo arte que le diera una fisonomía propia y la fortaleciera, pero que al mismo tiempo apelara a la lucha de clases, a la revolución y a las reivindicaciones sociales. Así, ambas artistas encontraron un terreno fértil para sus ideas y a un grupo de bailarinas dispuestas a correr el riesgo de hacer una danza “antiestética” y combativa.

Sokolow provenía de la corriente norteamericana de danza moderna de Martha Graham, además de la Workers Dance League (1932), que pugnaba por una danza con “significado social de protesta y expresión revolucionaria de los trabajadores”.<sup>9</sup> Llegó con su grupo a México invitada por Carlos Mérida y logró que los artistas mexicanos se reconocieran en su trabajo. Debido a ello los integrantes del Taller de Gráfica Popular y artistas españoles refugiados se acercaron de inmediato y Celestino Gorostiza, director del DBA, la invitó a iniciar una compañía con bailarinas mexicanas. Rosa Reyna, Ana Mérida, Martha Bracho y Raquel Gutiérrez, entre otras, se convertirían en las sokolovas.

Alrededor de Sokolow se formaron el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, la primera versión del Ballet de Bellas Artes, y el patronato La Paloma Azul. Trabajó con José Bergamín, Rodolfo Halffter, Antonio Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Ignacio Aguirre, Blas Galindo, Adela Formoso de Obregón Santacilia, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Chávez, Carlos Obregón Santacilia, Silvestre Revueltas, Carlos Mérida y Federico Canessi, creando *Don*

*Lindo de Almería, Los pies de pluma, Entre sombras anda el fuego, La madrugada del panadero, Antígona, Lluvia de toros y El renacuajo paseador.* Todas estas obras fueron estrenadas en 1940, y contenían obligadas referencias españolas, pero señalaban “caminos de elaboración estética actual”.<sup>10</sup>

Por su parte Waldeen (von Falkenstein Broke) provenía de la escuela alemana de danza moderna y en 1934 se había presentado en México con la compañía del bailarín japonés Michio Ito. Cinco años después, Gorostiza la invitó a dirigir la segunda versión del Ballet de Bellas Artes y también se rodeó de jóvenes bailarinas que recibieron un fuerte impacto de su maestra. Ellas fueron las waldeenas Guillermina Bravo, Josefina Lavallo, Dina Torregrosa y Lourdes Campos, entre otras.

Al igual que Sokolow, Waldeen se relacionó de inmediato con los artistas e intelectuales mexicanos, como Xavier Guerrero, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Silvestre Revueltas, y con el maestro y director teatral Seki Sano, que había fundado el Teatro de las Artes, dentro del Sindicato Mexicano de Electricistas. Para crear su repertorio del Ballet de Bellas Artes Waldeen trabajó con Sano, Revueltas, Galindo, Fernández Ledesma, Julio Castellanos, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Efraín Huerta y Germán Cueto, y en noviembre de 1940 estrenó *Seis danzas clásicas, Danza de las fuerzas nuevas, Procesional y La Coronela*. La compañía definió claramente sus propósitos: “cristalizar la vida y las aspiraciones de México por medio de la danza”, la cual tendría un “significado vital para el pueblo”, y se pronunció por una “danza nacional en espíritu y forma, pero universal en su alcance”.<sup>11</sup>

De esa convicción surgió el parteaguas de la danza escénica mexicana, *La Coronela*,<sup>12</sup> obra compuesta por cuatro episodios: “Damitas de aquellos tiempos”, que mostraba la sociedad porfirista; “Danza de los desheredados”, que representaba la injusticia social que vivían los y las campesinas, y su rebelión; “La pesadilla de don Ferruco”, donde la Coronela aparecía como la “encarnación del espíritu revolucionario”; y “Juicio final”, que condenaba al infierno a los “pecadores sociales” y mostraba el triunfo de la Coronela sobre ellos.

*La Coronela* significó el surgimiento de la danza moderna nacionalista y mostró el camino a seguir, el mismo que quince años después reivindicaba el crítico de arte Raúl Flores Guerrero, “por razones de orden emotivo, tradicional, temático,

dinámico y aun técnico”, y que promovía el “encuentro de los valores estéticos” que permitirían a la danza ser “el segundo estallamiento artístico de México en el siglo XX”. Para él, así como para varias generaciones de bailarines y coreógrafos, el nacionalismo en la danza era un valor en sí mismo al ser “producto de la autenticidad creativa” y daba la posibilidad de rebasar lo nacional para convertirse en universal.<sup>13</sup>

En cuanto a las bailarinas que participaron en la aventura hacia la danza moderna, waldeenas y sokolovas se conformaron como grupos antagónicos que se consideraban diferentes y se enfrentaban entre sí, quizá también como parte de su búsqueda de una identidad, pero todas compartiendo la lucha por defender su vocación artística. La misma que habían protagonizado las primeras generaciones de bailarinas de la Escuela de Danza para convertir su arte y profesión en una actividad honorable y valiosa para la sociedad. La misma que las pioneras de la danza escénica del siglo XX habían enfrentado para abrir camino y romper barreras.

En los años treinta y cuarenta, fuera de algunos círculos de artistas e intelectuales, la danza moderna no tenía gran aceptación y se consideraba una manifestación antiestética y “extraña”. Esto, debido a su innovador uso del cuerpo y recurrencia a movimientos no codificados, en función de las necesidades expresivas.

Waldeenas y sokolovas se valían de formas nuevas y revolucionarias, expresivas y vitales, cargadas con la fisicalidad de la danza moderna. Ésta se convirtió en una danza combativa de mujeres que retaba las formas y concepciones de arte y danza predominantes: como alguna vez lo hiciera Martha Graham, waldeenas y sokolovas se convirtieron en “herejes”. Salvador Novo consideraba que la danza moderna “no ofrece otro espectáculo que los pies descalzos (con la imposibilidad consiguiente de pararse de puntas o de girar en ellas), la falda larga y las actitudes entre hieráticas y sexuales en que quedan las danzarinas después del pujido y el empujón en que para el profano parece consistir esta danza”.<sup>14</sup>

La nueva propuesta estética y social de la danza moderna de estas mujeres era un intento (quizá no consciente) de romper con los patrones que el patriarcado y sus cánones de belleza habían determinado para las mujeres y su movimiento.

La danza más aceptada, porque era más familiar y porque seguía esos patrones, eran el ballet y la de los teatros de re-

vista. Quienes no eran *ballerinas* eran identificadas con títeres y coristas; Waldeen, Sokolow y sus seguidoras estaban en contra de esas bailarinas y defendían sus diferencias, de la misma manera que lo habían hecho las Campobello, sus contemporáneas y sus alumnas. Como sucedió en la danza escénica en los años veinte, era el reflejo de la polarización entre los prototipos de títeres y bailarinas académicas, éstas últimas con una rigurosa técnica y una vocación de hacer



“arte” que las llevaba a defender su danza como medio para expresar su interioridad y sus convicciones artísticas, sociales y políticas.

### **Lasíntesisvasconcelistayelballet**

De la misma manera que en el sexenio cardenista los ballets de masas y la danza moderna con temas revolucionarios fueron apoyados porque coincidían con la ideología imperante, en el gobierno de unidad nacional de Manuel Ávila Camacho el ballet clásico fue impulsado porque compartían formas de hacer y concebir el arte, el cual, según el discurso oficial “consolida y afina las mejores cualidades del alma y crea un espíritu de armonía”.<sup>15</sup>

A pesar de esa postura, la danza moderna siguió su desarrollo, creando nuevas compañías y obras, e incluso consiguiendo apoyos institucionales, como los recibidos por Waldeen y los grupos que dirigió. Sin embargo, la correlación de fuerzas en el campo dancístico se había modificado y de nuevo la Escuela Nacional de Danza, con las Campobello a la cabeza, cobró gran fuerza a nivel escolar y profesional. Lo lograron por su larga trayectoria, porque contaban con un grupo de bailarines con conocimientos y experiencia de casi

veinte años y un público que aplaudía su trabajo, y por el gran soporte recibido por artistas de otras áreas, como lo fueron Martín Luis Guzmán, José Clemente Orozco y muchos otros que colaboraron en sus proyectos.

Fue Martín Luis Guzmán quien se encargó de tramitar los subsidios oficiales para conformar la primera compañía profesional mexicana de ballet clásico del siglo, el Ballet de la Ciudad de México (BCM). Ésta se estableció como una asociación civil en junio de 1942, siendo él su presidente, Gloria Campobello su secretaria, Nellie Campobello su tesorera y Orozco su vocal. Recibió apoyos del director de Educación Estética de la SEP, Benito Coquet, del gobernador de Veracruz, Jorge Cerdán, del secretario de Gobernación, Miguel Alemán, y del presidente, entre otros funcionarios públicos. En junio de 1943 debutaron en una función dedicada a Ávila Camacho.

El BCM estaba inspirado en los Ballets Rusos de Diaghilev y las compañías que de éste se habían derivado y habían visitado México. Fue la cristalización, casi dos décadas después, de las ideas de Vasconcelos: conjunción del ballet académico moderno y los elementos nacionalistas en cuanto temáticas, música y diseños. Y estuvo conformada alrededor de Gloria Campobello, quien se desarrolló como maestra, coreógrafa, ensayadora y primera *ballerina*, aunque la directora fue Nellie.

Del BCM surgieron obras, en 1943, como *Umbral*, “golpe violento de modernidad”;<sup>16</sup> *Alameda 1900*, haciendo referencia nostálgica a ese momento histórico; *Las sílfides*, obra importante del romanticismo; *Fuensanta*, cuyo argumento era muy similar al de la obra cumbre del ballet del siglo XIX, *Giselle*; y las versiones de los ballets rusos *La siesta de un fauno* y *El espectro de la rosa*, que casi treinta años después de su estreno se seguían considerando modernos.

En la segunda temporada de la compañía, 1945, los estrenos fueron *Pausa*, *Circo Orrín*, *Vespertina* e *Ixtepec*, además de *El sombrero de tres picos*. Y dos años después, el BCM compartió el escenario con el Ballet Markova-Dolin en una brillante temporada que tuvo gran éxito. Las dos compañías intercambiaron repertorios, además de estrenar *Feria*, cuya autora era Nellie Campobello y Dolin el personaje principal (“el charro terrible”). Esta experiencia significó un reto para la compañía mexicana, sus intérpretes y coreógrafas, por el nivel que implicó el trabajo conjunto, además de una

apertura muy importante que rompió con el “encasillamiento en un mal entendido nacionalismo intransigente”,<sup>17</sup> que se vivía en la compañía mexicana. Ésta presentaba casi exclusivamente obras de las Campobello, pero convocó a numerosos artistas de otras áreas para apoyar el trabajo, como lo fueron sus pilares, Martín Luis Guzmán y Orozco, además de Canessi, Castellanos, Cueto, Chávez, Galindo, Mérida, Orozco Romero, Hernández Moncada, Antonio Ruiz, José Pablo Moncayo, Roberto Montenegro y Carlos Mariscal.

No obstante el éxito que tuvo la temporada de 1947, el BCM casi se desintegró al concluirla, pues sus bailarines se lanzaron a buscar nuevas alternativas en otras compañías nacionales y extranjeras. Sin embargo, la Escuela Nacional de Danza, el BCM y las propuestas escénicas de las Campobello tuvieron una influencia importante en el campo profesional y fueron fundamentales para la formación y consolidación del campo dancístico mexicano y para la aceptación social de esta actividad profesional. En la educación, investigación, creación coreográfica y ejecución dancística hicieron aportes; introdujeron innovaciones, temáticas y preocupaciones nacionales en la danza; recuperaron formas tradicionales para la danza escénica; realizaron un intenso trabajo de difusión en los niveles popular y elitista; e hicieron aportaciones a la cultura mexicana moderna, apelando a sus orígenes, reivindicando sus valores y expresándose en forma moderna.

### **La fuerza creativa de la danza moderna nacionalista**

Hacia 1946 la política cultural oficial se modificó y tomó su cauce dentro del flamante Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Este organismo no sólo reflejó la postura del gobierno de Miguel Alemán, sino también las preocupaciones de muchos artistas, encabezados por su primer director Carlos Chávez, que participaron en su planteamiento y que destacaron la obligación del Estado de estimular y promover el arte nacional, la “expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional”.<sup>18</sup>

Para la nueva propuesta se requería una nueva institución dancística, y en 1947 se fundó la Academia de la Danza Mexicana (ADM) con los elementos del Ballet Waldeen, que en ausencia de la maestra y en su homenaje, dirigían Guillermina Bravo y Ana Mérida, y que habían definido su tarea como la creación de una danza moderna “extraída del corazón y las luchas del pueblo” para expresarlo y darle “orientación, estímulo y cultura”.<sup>19</sup>

La ADM se constituyó como una compañía profesional de danza que realizaría trabajos de investigación, creación y experimentación con base en danzas y bailes populares e indígenas. Sus primeros productos fueron estrenados en noviembre de 1947: *El zanate* de Guillermina Bravo, *La balada del pájaro y las doncellas o Danza del amor y la muerte* de Ana Mérida y *Día de difuntos o El triunfo del bien sobre el mal* también de Mérida. Como obras de “danza pura” se presentaron *Suite provenzal* de Josefina Lavalle, *Preludios y fugas* de Bravo y *Sonatas* de Amalia Hernández.

A pesar del trabajo realizado, de la participación de numerosos pintores, escritores y compositores, y de la convicción de todos sus integrantes de que el camino era la danza nacionalista, la ADM se escindió al año siguiente por el enfrentamiento de dos posturas. Por un lado Bravo propugnando una danza con compromiso social y contenido político, y por otro Mérida por una danza formalista y “pura”. La militancia de Bravo en el Partido Comunista y su postura independiente ante Chávez y su equipo que intervenían en las decisiones de la ADM, provocaron el retiro de Bravo y la fundación de su propia compañía. Ésta, codirigida por Bravo y Lavalle, tomó el nombre del Ballet Nacional de México (BNM).



La ADM recibió entonces a las sokolovas que se habían mantenido apartadas de su proceso de formación. En 1949 los estrenos fueron *Suite* de Rosa Reyna y Martha Bracho; *La balada de la luna y el venado* y *Norte* de Mérida; *Sinfonía india* de Amalia Hernández; *Fecundidad* y *Don Juan* de Guillermo Keys; y *Danza fúnebre* de Beatriz Flores, además de *Tata Vasco* del maestro misionero Marcelo Torreblanca, que para ese momento se había incorporado a la ADM.

Desde su fundación en 1948, el BNM rechazó la danza “abstracta”, apoyando aquella que lograra conmover al pueblo, y estableció sus dos directrices: elaborar una nueva técnica y expresar a la nación mexicana.<sup>20</sup> Para llevar a cabo esos principios la compañía se lanzó a bailar en prácticamente cualquier foro:

Hemos dado funciones en sitios donde no se habla el castellano y a los que hemos llegado montados en mulas. En algunos lugares nos han robado los aparatos de sonido y los han tirado al río; también nos han apedreado; hemos bailado en lugares helados casi desnudos y en lugares calientísimos que nos sofocaban y nos hinchaban. También hemos bailado en lugares donde la gente nos decía que después de ver nuestras danzas podía morir tranquila.<sup>21</sup>

El BNM difundió su trabajo ante numerosos públicos citadinos y rurales con quienes logró identificarse porque sus obras reelaboraban elementos de la cultura popular. Éstas eran *La Coronela*, *La doncella de trigo*, *En la boda*, *Tres ventanas a la vida patria* y *Allegretto de la Quinta Sinfonía de Shostakovitch*, todas de Waldeen; *El zanate* y el ballet de masas *Fuerza motriz* de Bravo; y *Fuerzas nuevas*, *Suite mexicana*, *Madres* y *Juan al mar* de Lavalle.

El BNM realizó varias giras por el país gracias al apoyo de los gobiernos federal y estatales, así como con políticos de gran peso, como Lázaro Cárdenas, uno de sus patrocinadores en los años cincuenta. Sus obras coincidían con el discurso oficial nacionalista demagógico y populista, y aunque cuestionaban al régimen éste les garantizó total libertad de expresión, a pesar de ser el alemanista un “gobierno tan reaccionario”.<sup>22</sup>

La danza moderna nacionalista que desarrollaban tanto la ADM como el BNM, además de otros grupos,<sup>23</sup> logró alcanzar su máxima expresión cuando Miguel Covarrubias enca-

bezó el Departamento de Danza del INBA (1950-1952). Eso se debió a su clara concepción del trabajo que debía realizarse: a partir “de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”, y valiéndose de un lenguaje moderno. Además había condiciones para ello, pues existía el apoyo estatal, la infraestructura teatral, un equipo de artistas de todas las áreas dispuestos a realizarlo y un público cautivo. Covarrubias logró conjuntar esos elementos, diluir antagonismos, obtener recursos económicos, atraer maestros extranjeros e impulsar a los jóvenes bailarines a la creación.

En 1950 llegó a la ADM el bailarín, maestro y coreógrafo norteamericano Xavier Francis, quien dio las bases firmes para una técnica dancística profesional y exigente; y se presentó, proveniente de Estados Unidos, la compañía del mexicano José Limón, con un concepto de danza moderna innovador y calidad artística incuestionable que logró “un éxito delirante”<sup>24</sup> entre el público y los bailarines mexicanos. Un año después, y contando con Limón como bailarín, maestro, coreógrafo y director, el Ballet Mexicano de la ADM estrenó *Los cuatro soles*, *Tonantzintla* y *Diálogos*, de Limón. Entre 1951 y 1952 la compañía estrenó numerosas obras de los jóvenes talentos, como *Imaginerías* y *Tózcatl. Fiesta perpetua* de Francis; *La manda* y *La hija del Yori* de Rosa Reyna; *El chueco* de Guillermo Keys; *El sueño y la presencia* de Guillermo Arriaga; y *Tierra* de Elena Noriega, entre los más importantes.

A pesar de algunas críticas que se le hicieron a Covarrubias por el derroche de obras y recursos, fue precisamente ese momento cuando se desbordó la fuerza creativa de los artistas mexicanos y la danza moderna nacionalista llegó a su clímax. La apertura que se dio para experimentar y el estímulo que recibieron los coreógrafos noveles fue fundamental para ello. También lo fue el trabajo multidisciplinario que realizaron Rufino Tamayo, José Chávez Morado, Mérida, Guillermo Meza, Miguel Covarrubias, Arnold Belkin, Julio Prieto, Luis Covarrubias, Antonio López Mancera, José Morales Noriega, Rosa Covarrubias, Santos Balmori (director de la ADM en esa época), José Reyes Meza y Graciela Arriaga, de la plástica. Chávez, Galindo, Halffter, Huízar, Carlos Jiménez Mabarak, Miguel Bernal Jiménez, Francisco Domínguez, Moncayo, Hernández Moncada e Ignacio Longares, de la música. Salvador Novo, José Durand, José Revueltas, Emilio Carballido y Arrigo Coen Anitúa, de la literatura y el teatro.



El Ballet Mexicano logró traspasar el país y fue objeto de menciones en las revistas especializadas de Estados Unidos, además de que algunos de sus integrantes realizaron estudios y presentaciones en el American Dance Festival (1951 y 1952) y el Festival de Danza de Jacob's Pillow (1952). También el movimiento dancístico que se desplegó atrajo a artistas extranjeros que se incorporaron al esfuerzo colectivo e hicieron aportaciones a la danza moderna nacionalista; fue el caso de la danesa Bodil Genkel, el canadiense Arnold Belkin y los norteamericanos John Fealy y John Sakmari.

En 1953, cuando Covarrubias había salido del INBA pero aún manteniendo contacto y apoyo con los artistas de la danza, surgió la obra cumbre de la danza moderna nacionalista, *Zapata*, de Guillermo Arriaga, con música de José Pablo Moncayo y escenografía de Covarrubias. Su estreno se dio en Rumania, en el Festival de la Juventud, y más tarde en México. Este dueto, con Arriaga representando al caudillo revolucionario, y la talentosa Rocío Sagaón a la madre tierra, de inmediato fue considerado como "primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea". La conjugación de música, danza, tema, escenografía, vestuario y soluciones artísticas hicieron que se produjera una obra "lograda ya, plenamente, como símbolo, de tal manera que el mito con toda su poética fuerza pasa a ser una realidad artística emocionante y sentida".<sup>25</sup>

A esta obra seguirían muchas más, de diversas compañías, que buscaban expresar también ese sentimiento apegado a la nación y sus problemáticas. Algunas de las más importantes fueron *La nube estéril* (1953), *Danza sin turismo núm. 1* (1955), *El demagogo. Danza sin turismo núm. 2* (1956) y *Braceros. Danza sin turismo núm. 3* (1957), de Bravo; *La maestra rural* (1953) y *Juan Calavera* (1956), de Lavalle; *Provincianas o Titeresca* (1953) de Evelia Beristáin; *Cinco murales de Orozco* (1953) de Magda Montoya; *El maleficio* (1954) y *Tres juguetes mexicanos* (1954), de Elena Noriega; y *Los gallos* (1956), de Farnesio de Bernal.

Esta prolífica producción de la danza moderna tenía su origen en la convicción de que ese debía ser el lenguaje utilizado para expresar la realidad que vivían los creadores y la nación, porque revolucionaba la forma y el contenido de las operaciones del cuerpo, lograba una identificación kinética con los espectadores y se valía de un vocabulario expresivo,

pleno, humanista, intenso y comprometido. La danza que realizaban exigía "una integración de valores estéticos, revolucionarios o evolucionados que conducirán, a los creadores contemporáneos, a la creación de las obras más representativas de nuestro tiempo".<sup>26</sup>

Efectivamente así fue, hasta que a fines de los cincuenta devinieron cambios en el campo dancístico; la propuesta nacionalista terminó por agotarse en términos artísticos y se



inició una búsqueda hacia la experimentación de los elementos propios de la danza. El cuerpo, la energía, el movimiento ocuparon un lugar central, dejando de lado los argumentos narrativos y el sustento de otras artes. Paralelamente, el Estado impulsó otras formas dancísticas más "cosmopolitas", como fueron el ballet clásico y la danza folclórica. Esta última, representada fundamentalmente por el Ballet Folklórico de México dirigido por Amalia Hernández, retomó el discurso nacionalista y se convirtió en la "embajadora" de la cultura mexicana.

El nacionalismo de la revolución pretendió encontrar una identidad propia, referida a las "esencias" mexicanas, ahistóricas y aglutinadoras de la cultura nacional. A partir de los dos discursos privilegiados de la identidad nacional (la cultura popular tradicional y el arte culto) el arte nacionalista realizó construcciones imaginarias para conformar el "alma nacional". Los mitos que de ahí surgieron alimentaron a la sociedad y se convirtieron en obligados puntos de referencia para los mexicanos, dándoles unidad y distinguiéndolos de los demás.

"Lo mexicano" y el mito implicado dentro del mito de la revolución tuvieron en la danza escénica nacionalista un gran

exponente. A partir de los conceptos, lenguajes y técnicas que requería cada especialidad dancística, se apeló a “lo nacional”, representándolo en sus movimientos corporales, temáticas, personajes, música, escenografía y vestuario. Al transponer elementos de la cultura popular las coreografías fueron comprendidas por los espectadores, quienes se conmovieron profundamente porque se vieron reflejados en ellas.

Al buscar las características del México original y propio para construir la “identidad nacional” y sus “esencias”, la danza escénica estableció una relación estructural con el Estado posrevolucionario. Artistas y Estado compartieron propuestas e intereses y se nutrieron de ellos, se construyeron a partir de ellos. La identidad nacional que erigieron

partió del reciclaje y la reinterpretación de imágenes, formas, espacios y discursos que los cruzaban y les daban razón de ser.

La danza nacionalista cumplió su función política, participó en el proceso de cohesión nacional y bailó “México” y “revolución” al conectar los cuerpos individuales con el cuerpo colectivo, dramatizando su relación. Simultáneamente se valió del Estado para conformarse y consolidarse como un campo artístico autónomo y una profesión respetable, lo cual logró al refuncionalizar el discurso oficial y ejercer su poder interpretativo como artistas y mexicanos. Fue gracias al nacionalismo que se dieron los cimientos del campo actual que se desarrolla en el país. •

### Notas

<sup>1</sup>El encargado del libreto fue Jaime Martínez del Río; de la coreografía, Eva Pérez Caro; de los diseños, Adolfo Best Maugard; y de los arreglos musicales, Manuel Castro Padilla.

<sup>2</sup>José Vasconcelos, *El desastre*, México, Botas, 1938, en Raquel Tibol, “Del verbo nació la danza. Un recuento (segunda parte)”, en *La Cultura en México, Siempre!*, núm. 1225, México, 17 de julio de 1985, p. 41.

<sup>3</sup>Victoriano Salado Álvarez, “Los nuevos huehuenches. El indianismo”, en *Boletín de la SEP*, mayo de 1925.

<sup>4</sup>José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo*, Madrid, Aguilar, 1935.

<sup>5</sup>Destacan entre los maestros misioneros Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Humberto Herrera, Francisco Domínguez, Amado López, Ignacio Acosta y Emma Duarte.

<sup>6</sup>“Vida teatral”, en *El Nacional*, México, 28 de junio de 1935.

<sup>7</sup>“Informe del Departamento de Bellas Artes 1934-1935”, jefe: José Muñoz Cota, en *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de Educación Pública*, 31 de agosto de 1935, México, SEP, Talleres de la Nación, 1935.

<sup>8</sup>La coreografía de *Clarín* y *Barricada* era de las Campobello y Ángel Salas, la música de Jacobo Kostakowsky y la escenografía de José Chávez Morado. El autor del libreto de *Barricada* fue Muñoz Cota, y Kostakowsky de *Clarín*.

<sup>9</sup>*New Theatre*, 1933, en Stacey Prickett, “Dance and the Workers’ Struggle”, en *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, vol. VIII, núm. 1, Londres, primavera de 1990, p. 53.

<sup>10</sup>Raquel Tibol, “Del verbo nació la danza”..., *op. cit.*, p. 42.

<sup>11</sup>“Programa del Ballet de Bellas Artes”, Palacio de Bellas Artes, México, 23, 26 y 30 de noviembre de 1940.

<sup>12</sup>Los créditos de *La Coronela* eran: cor. Waldeen; mús. Silvestre Revueltas y Blas Galindo; instrumentación Candelario Huízar; libreto Waldeen, Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de

José Guadalupe Posada; letra de coros Efraín Huerta; esc. y vest. Fernández Ledesma; y máscaras Germán Cueto.

<sup>13</sup>Raúl Flores Guerrero, “La danza contemporánea”, en *La danza en México*, México, UNAM, 1980, pp. 78-79.

<sup>14</sup>Salvador Novo, “Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo”, 1951.

<sup>15</sup>Jaime Torres Bodet, “Educación estética, la obra educativa en el sexenio 1940-1946”, en *Seis años de actividad nacional*, México, SEP, 1946, pp. 37-40.

<sup>16</sup>Jaime Luna, “Teatro”, en *Todo*, México, 1947.

<sup>17</sup>Jaime Luna, “Constancia”, en *Esto*, México, 26 de agosto de 1947.

<sup>18</sup>Ley Orgánica del INBAL, publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1946.

<sup>19</sup>“Programa del Ballet Waldeen”, Teatro del Hotel del Prado, México, 3 de diciembre de 1946.

<sup>20</sup>Declaración de principios del BNM, en Raquel Tibol, “Reportajes a la danza: Guillermina Bravo”, en *Novedades*, México, 24 de junio de 1956.

<sup>21</sup>Guillermina Bravo en *idem*.

<sup>22</sup>Guillermina Bravo en entrevista, 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, “La danza moderna en México: el nacionalismo”, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1983, p. 183.

<sup>23</sup>Dentro de la ADM trabajó el Grupo Experimental de Ana Mérida; en la UNAM el Ballet de la Universidad de Magda Montoya; y en forma independiente Quinteto, también de Montoya y el Ballet Moderno de México de Amalia Hernández.

<sup>24</sup>Miguel Covarrubias, “La danza”, en *México en el arte*, núm. 12, México, INBA, 30 de noviembre de 1952, p. 107.

<sup>25</sup>Raúl Flores Guerrero, “Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana”, en *México en la Cultura de Novedades*, México, 22 de noviembre de 1953.

<sup>26</sup>Raúl Flores Guerrero, “La danza contemporánea”, *op. cit.*, pp. 73-77.