

ALBERTO DALLAL
(Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

La danza moderna en México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
DIRECCIÓN DE LITERATURA

MÉXICO, 2013

En 1919 Ana Pavlova visita México y ofrece una serie de conciertos que embelesan y sorprenden al público mexicano. La empresa contratante (Luna Echegaray) fracasa económicamente porque debe alternar su compañía de ballet ruso con los espectáculos de Tita Ruffo (cantante), Ricardo Bell (*clown*) y otros números que ya gozaban del favor del público local. Los críticos de la época (Carlos González Peña, Xavier Sorondo, Xavier de Brandomín, etcétera) captan y reconocen el genio de la Pavlova, pero no dejan de plantear algunas dudas sobre el género que la gran bailarina frecuentaba. González Peña considera *Giselle* “indigno del genio de la Pavlova” el 17 de febrero de 1919 en su columna de *El Universal*.¹ Aun así, el propio González Peña elogió las grandes dotes de la enorme bailarina y registró algunos acontecimientos importantes en el mundo del arte, como por ejemplo el encuentro artístico entre Casals y la Pavlova. Según Kerensky² la aparición del músico catalán en el escenario fue preparada sin el conocimiento de la bailarina, de manera que tuvo que acercarse a él bailando, sorprendida. Al final lo abrazó produciendo una total ovación de los espectadores. “El maestro acompañó con su violoncelo a la bailarina.”³ Los reseñistas de la época, anotan, además, que el público recibió fríamente a la Pavlova al iniciarse la temporada, pero que después se le entregaba totalmente, al grado de organizarse dos presentaciones en una plaza de toros.⁴

Entre las crónicas del acontecimiento artístico que significó la visita de la Pavlova, resulta curiosa una reseña en torno a *La fantasía mexicana*, obra que la Pavlova ofreció a México y sus mexicanos. Según

¹ “No sabemos en qué artes se aparecen el Duque y su hija. El casado despechado revela un enjuague. El conde se queda de una pieza. Giselle se vuelve loca, baila, baila y al fin se atraviesa el cuerpo con un tremendo espadón que encuentra a mano. Desmayos. Confusión. Carreras (¡Pronto, telonero, pronto! ¡Abajo el telón! ¡Abajo!).” Citado en Luis Bruno Ruiz, p. 76.

² Oleg Kerensky, p. 49.

³ Luis Bruno Ruiz, p. 76.

⁴ Oleg Kerensky, p. 49.

parece, la obra tenía como tema principal *El jarabe tapatío*, contenía anécdota pueblerina y sus personajes no prescindían de los prototipos: la mujer “criollita” y humilde, el malo, la patria; incluso había evocaciones de las gestas históricas del país. Los elementos esenciales del bailado “de puntas” que de *El jarabe tapatío* hizo la Pavlova le fueron enseñados por Eva Pérez, la mejor bailarina folclórica de la época; los diseños estuvieron a cargo de Adolfo Best Maugard.⁵ Poetas como Ramón López Velarde, Rafael López, José Juan Tablada y Enrique Fernández Ledesma dedicaron versos especiales a la Pavlova, pero una nota sencilla aparecida en *El Universal Ilustrado* el 28 de marzo de 1919, cuyo autor es Luis A. Rodríguez, revela en uno de sus fragmentos el hilo secreto que corría ya a lo largo de la idea de la danza en México:

Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora se cultivaban en teatros de barriada, mañana, en la peregrinación artística de Ana Pavlova, serán exportados, y que públicos extranjeros al aplaudirlos conocerán que México, el país de maravillosa vitalidad, tiene su arte propio que está a una inmensa distancia del mal intencionado calambur de un popular actor y de las insulsas obrillas en que como tema reglamentario aparecen los más abominables pelafustanes de nuestros bajos fondos sociales.⁶

⁵ Miguel Covarrubias, p. 104. “Adolfo Best Maugard (1891-1964), cuya obra pictórica —retratos en su mayoría— no tuvo ni tiene mayor importancia, era por entonces un teórico de peso que coadyuvó a la afirmación del popularismo y el mexicanismo. Aplicando una lógica esteticista, había catalogado la ornamentación popular reduciéndola a siete elementos básicos. Por un momento se creyó que gracias a su Método de Dibujo se produciría en las escuelas públicas del país el gran renacimiento del arte indígena; ilusión pueril que la más elemental sensatez no tardó en invalidar. Pero aquella revaloración no fue estéril; gracias a ella se comenzó a proteger y fomentar la producción de arte popular, evitando o postergando su desaparición. Sus formas, maneras y materiales constituyeron, a partir de entonces, una vereda transitada por los artistas cultos.” Raquel Tibol, p. 260.

⁶ Miguel Covarrubias, pp. 77-78.

Este afán de incorporar a la danza el tema mexicano por antonomasia, fuera folclórico o histórico; esta necesidad de que México a los ojos del mundo resultara atractivo gracias a una Revolución sangrienta; este elemento popular que se redescubría vía el espectáculo participante, todos estos factores apuntaban ya en una dirección: la Revolución Mexicana debía dar y ya producía un arte nuevo, un arte apoyado en lo nacional, en lo básico social, en la tradición ancestral.

Pocos años después esta orientación se hacía más evidente. Al principiar la década de los veinte aparecen, con Rubén M. Campos, algunas manifestaciones de ballet mexicano: *Sacnité*, que reconstruía la vida cotidiana de los antiguos mayas; *Xóchitl*, *La fiesta de Tláloc*, *Tlahuicole*, una pantomima que se refiere al héroe tlaxcalteca que vence al enemigo a pesar de hallarse atado de un pie al pequeño palenque de San Juan Teotihuacan.⁷ Todas estas obras alternaban la verdad histórica y hasta sociológica con la imaginación y la mistificación de la vida de los prehispánicos. Se mezclaba también la música nativa, primitiva, con la música monódica y hasta polifónica. En estas obras se intentaba organizar a los danzantes del pueblo y ofrecer un espectáculo evocador, poseedor de ciertos visos de contemporaneidad, al menos de simbología revolucionaria: búsqueda de raíces en las entrañas del pueblo.

⁷ El sacrificio de Tlahuicole no tuvo lugar en Teotihuacan y el altarcillo donde se ata el pie del prisionero no se llama palenque. Ignoramos si los datos fueron alterados por el autor de la coreografía o por Luis Bruno Ruiz. Tlahuicole fue un capitán tlaxcalteca famoso por su valor. Fue aprehendido por los guerreros de Motecuhçuma y éste le perdona la vida comisionándolo para que combata a los tarascos. Tlahuicole regresa de Michoacán con un excelente botín y pide a Motecuhçuma que lo mate. El rey accede a que muera en la piedra gladiatoria. Ese sacrificio consistía en que el condenado peleara, amarrado de un pie a la piedra, con otros guerreros. Tlahuicole mató a ocho hombres e hirió a más de veinte, antes de morir. Fue sacrificado ante Huitzilopochtli, le sacan el corazón y su cadáver es arrojado gradas abajo. (Véanse: Fray Juan de Torquemada. *Monarquía Indiana* 1: 219-220, Madrid, 1725. 3 v. Diego Muñoz Camargo. *Historia de Tlaxcala*, p. 126-128, México. Secretaría de Fomento, 1892.)

También en 1923 se estrena en el patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública (asimismo recinto de las variadísimas obras de los muralistas de la época) un ballet con el título de *Quetzalcóatl*, con decorados de Carlos González, música derivada de la antigua indígena, compuesta por Flachebba y libreto de Rubén M. Campos. Luis Bruno Ruiz asegura que fue la obra dancística de este estilo mayormente lograda, en esta época, a pesar de los defectos que padecía.⁸

Pero estos fueron solamente los prolegómenos de una danza mexicana que, con la mira de alcanzar un nivel artístico considerable, retomara los temas, las historias, los ritmos y hasta los espacios nacionales de nueva cuenta, tal como ya lo hacían fundamentalmente la literatura, la música y la pintura. Este volver los ojos hacia las manifestaciones artísticas indígenas no lo lograban ni el ballet clásico, no obstante los esfuerzos cortesés de la Pavlova, ni la danza teatral, aún inmersa en las expresiones del *show*, el *music hall*, la zarzuela y la opereta. Los incipientes comienzos de una nueva forma dancística auténticamente mexicana se entreveran con acciones y actos curiosos, como la “noche mexicana” que Best Maugard organizó en el Bosque de Chapultepec: los espacios del bosque se llenaron de minúsculos escenarios decorados según los cánones del arte popular mexicano, en donde se bailaron las danzas regionales; en el centro del lago, la primera bailarina Cristina Pereda interpretó un ballet con tema nacional. Años más tarde se funda el Teatro Mexicano del Murciélagu, según la moda impuesta por el Chauve-Souris o el Teatro Folclórico ruso de Nikita Valiov. Los entusiastas organizadores de este semillero de manifestaciones dancísticas mexicanas fueron el escritor Luis Quintanilla, el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez.⁹

Sin embargo, las raíces de la danza moderna mexicana también se hallan en acciones más auténticas, alejadas del prurito artístico. La educación naciona-

⁸ Luis Bruno Ruiz, pp. 55-61.

⁹ Miguel Covarrubias, p. 104.

lista requería de la salida de misiones culturales hacia el interior de la República, misiones que a la vez de investigar, involucraran al pueblo en los avances de la visión y la cultura revolucionarias y enseñaran a los campesinos a leer y escribir. Los maestros de danza Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, Humberto Herrera y el Chato Acosta recabaron materiales dancísticos regionales de enorme importancia que más tarde traducirían y presentarían al inmenso hábitat metropolitano. Un grandioso festival de danza folclórica tuvo lugar durante la inauguración del Estadio Nacional en 1924.

Miguel Covarrubias¹⁰ concede la misma importancia en la manipulación de elementos mexicanos o mexicanistas a estas manifestaciones culturales y al teatro de revista, sumamente arraigado en la tradición mexicana. Si bien es cierto que las coreografías mistificadas, los elementos ornamentales, los telones pintados y los implementos escenográficos van utilizando motivos, figuras y música del México indígena, es éste un hábito que no se pierde en ninguna de las manifestaciones artísticas (debiéramos decir pseudoartísticas) de las clases medias mexicanas. Al fenómeno lo podemos detectar en la actualidad. Para estos sectores de la población, migrantes campesinos más o menos recientes, indigenismo implica provincialismo y la mayor parte de los habitantes de las regiones urbanas, sobre todo en las décadas de los veinte y de los treinta, consideraban estos motivos del terruño, locales, como elementos a los cuales podían arraigar su nostalgia y recuperar en mínima parte su perdida provincia.

La orientación nacionalista, sin embargo, no organizó sistemáticamente una labor de reconsideración, reconstrucción y recuperación de las danzas indígenas. Sólo núcleos contadísimos de artistas e investigadores intentaron fundamentar sus acciones en conceptos científicos, entendiendo que las expresiones propias de otras épocas sólo resultan valederas en su origina-

¹⁰ Miguel Covarrubias, p. 104.

lidad y en su pureza, y que la extracción del pasado sólo es válida cuando las piezas y obras se muestran tal como eran en un principio, sin variaciones o estilizaciones. Posteriormente, la vuelta al indigenismo habría de dejar de ser una búsqueda para convertirse en afán de salvación y de sentimientos de culpa, anhelo con no pocos elementos de angustia. Desde el punto de vista dancístico, se planteaba una separación tajante, que aún subsiste, entre la danza folclórica y el ballet clásico. Por su propia naturaleza, el ballet clásico sólo podía incluir el tema mexicano si violentaba sus normas técnicas y la tradición temática de sus producciones. Por su parte, la danza folclórica, como sucede en todo el mundo, exigía una paciente labor de investigación y, para sobrevivir auténtica, planteaba una limitación en sus aspectos creativos y técnicos. Aun en la actualidad, las danzas indígenas y folclóricas exigen, más que imitaciones (que jamás pueden alcanzar el nivel de los originales), registro. Sin embargo, para los futuros artistas de la danza moderna (bailarines y coreógrafos), el ballet clásico era, en la década de los veinte, la única vía de aprendizaje, la única satisfacción para su necesidad de preparación técnica, el único acceso hacia la obtención de un cuerpo dispuesto para la creatividad y/o la habilidad interpretativa, aunque ésta fuese dirigida exclusivamente hacia el tema mexicano.

La primera escuela oficial de danza que se organiza en México queda establecida como dependencia del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública en 1932. Aún en la actualidad lleva el nombre de Escuela Nacional de Danza. A la cabeza de ella estaban Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida.¹¹ Los conceptos que sustentan a esta nue-

¹¹ “Carlos Mérida (1893), guatemalteco radicado en México desde 1919, aporta al primer tramo del muralismo mexicano una caperucita roja, en la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación, y al posterior desarrollo de la pintura mexicana, las inquietudes formalistas e invencionistas. Todos los hallazgos del vanguardismo europeo se tamizan en sus pinturas, esmaltes, acuarelas o piedras policromadas, adquiriendo, en su exquisita elaboración, un sello de antigüedad americana.” Raquel Tibol, pp. 272-273.

va organización resultan, aunque *sui-generis*, dueños de una saludable disposición a lo antiacadémico.¹² Lo difícil era hacer hincapié en la tendencia mexicanista o nacionalista mediante un sistema técnico que permitiera la vinculación productiva de la danza con la cultura nacional. Tal vez el contacto realizado por Carlos Mérida en Europa, durante las décadas anteriores, con las nuevas tendencias de la danza moderna, permitió que apuntaran en esta escuela de danza algunos procedimientos renovadores, pues no anquilosó la enseñanza exclusivamente en el ballet clásico, y sí permitió una interesante diversificación: Nellie Campobello enseñaba ballet clásico, Gloria Campobello bailes mexicanos, Hipolite Zybine (que se separó de una compañía de ballet ruso) mostraba los procedimientos del arte coreográfico, Rafael Diez enseñaba bailes populares extranjeros y Evelyn Heasting baile teatral. Se concedió especial importancia al desarrollo de las aptitudes plásticas y musicales de los alumnos: Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero se ocupaban del taller escenográfico y Francisco Ramírez enseñaba música popular. Los distintos grupos, además, contaban con excelentes pianistas, acompañantes y ejecutantes: Ángel Tercero, Consuelo Cuevas y Jesús Durón.¹³ La influencia de la Duncan exigió, por otra parte, que los alumnos fuesen iniciados en las danzas griegas, el baile acrobático y la pantomima. Aparte de algunos cenáculos y academias particulares que, por así decirlo, presentían la incorporación de la danza al nuevo arte de México, es esta escuela de danza oficial, de la cual se hace director Carlos Mérida en 1934, la que atrae fundamentalmente a las nuevas generaciones.¹⁴ De ella habrían de surgir algunas cualidades fundamentales y ciertos defectos esenciales de la danza moderna mexicana.

Con el tiempo, la Escuela Nacional de Danza habría de convertirse en feudo exclusivo de las herma-

¹² Antonio Luna Arroyo, p. 18.

¹³ Antonio Luna Arroyo, p. 18.

¹⁴ Antonio Luna Arroyo, p. 19.

nas (Nellie y Gloria) Campobello. Algunas jóvenes ansiosas de iniciarse en la danza, pasarán por allí como una ráfaga.¹⁵ Otras recibirán la preparación que deseaban o que podían recibir.¹⁶ Con las Campobello habrían de trabajar personalidades como José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán en las escenografías y los guiones. Se intentaba en esta Escuela el surgimiento de un ballet mexicano que se fundamentara en la danza clásica.¹⁷ Este tipo de danza produjo obras singulares como el “ballet de masas” 30-30,¹⁸ presentado en el Estadio Nacional el día del soldado ante la presencia de un nutrido público y del presidente Lázaro Cárdenas. Posteriormente, en sucesivas temporadas el recién creado Ballet de la Ciudad de México de las Campobello ofreció obras de la misma orientación: *Alameda 1900*, *Fuensanta*, *Umbral* y otras de factura neorromántica como *La siesta de un fauno*. En 1945 y 1947 aún sobrevivía esta mezcla de tendencias pues en un mismo programa el Ballet de la Ciudad de México ofreció *Presencia*, *Clase de ballet*, *El sombrero de tres picos*, *Obertura republicana*, *Ixteppec*, *Circo Orrín*, *Giselle*, etcétera.¹⁹ Esta corriente híbrida y un tanto utópica sobrevive hasta nuestros días en algunas academias particulares.

Evidentemente, la inquietud suscitada por los temas mexicanos en la danza era consecuencia directa de un movimiento general que en otras artes llevaba ya años de maduración.²⁰ Los pintores, a la sombra de José Vasconcelos, habían cubierto de nuevas obras,

¹⁵ Alberto Dallal, “Entrevista a Guillermina Bravo, 1974”.

¹⁶ Covarrubias registra a los siguientes artistas como “producidos” por la Escuela Nacional de Danza: Fernando Schaffenburg, Lupe Serrano, Armida y César Bordes, Guillermo Keys, Raquel Gutiérrez, Rosa Reyna, Martha Bracho, Nellie Happee, los hermanos Silva y Gloria Mestre. Miguel Covarrubias, p. 105.

¹⁷ Luis Bruno Ruiz, pp. 86-87.

¹⁸ Según Luis Bruno Ruiz (p. 85) “apareció el 30 de noviembre de 1931”.

¹⁹ Luis Bruno Ruiz, pp. 86-87.

²⁰ El entusiasmo para crear y recrear con base en el elemento mexicano queda descrito sintéticamente en un párrafo ilustrativo de un testigo de la época. Véase Daniel Cosío Villegas, pp. 91-92.

desde la década de los veinte, los enormes y vetustos muros de los edificios de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Secretaría de Educación Pública. En música, la influencia nacionalista se había aunado a la consistencia técnica y al talento de compositores de primer orden como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. No es necesario mencionar, en lo que a literatura se refiere, las novelas y cuentos que se inspiran, registran, recrean o aluden a la Revolución. Sin embargo, en el plano de la danza habrá que añadir un factor importantísimo en la dialéctica del fenómeno “adaptación nacionalista”: el respeto por la ancestral tradición, sostenido durante siglos enteros por una danza indígena, primero, y una mestiza y criolla, posterior. En este sentido, resulta notable la persistencia de los hábitos dancísticos en el campesinado mexicano. Si bien a través del tiempo las danzas nativas, rituales y religiosas habían asimilado elementos fervorosamente católicos y españoles, los grupos dancísticos habían preservado los rasgos fundamentales de los ritos indígenas. La repetición de las fiestas y la secularización de las festividades dieron por resultado manifestaciones dancísticas más o menos puras, por lo menos un tipo de danza mestiza que mantenía su originalidad con base en sostener intocados los elementos de su realización. Así, para un sector de la pequeña burguesía intelectual que se proponía el reencuentro con este tipo de danza, la técnica clásica resultaba un vehículo de apropiación; pero existía otro sector campesino y semiurbano que, en contacto real con las festividades indígenas proponía, si bien involuntariamente, una expresión “trasladada” de la danza autóctona, o sea, una nueva expresión dancística que indagara en la propia danza indígena sus posibilidades de re-creación. Este último sector no sólo estaba compuesto por los maestros rurales, empeñados en propugnar por el surgimiento de los valores indígenas, sino también por aquellos artistas, fueran o no bailarines, que provenían de la provincia o que desde la capital habían realizado viajes de investigación y estudio. Es preciso señalar, por

último, que la inquietud a que nos referimos coincide con una inquietud general hacia el estudio serio y científico de la realidad nacional, inquietud que habría de perdurar a través de organismos como el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Al iniciarse la segunda mitad de la década de los treinta, México continuaba siendo punto de atracción para el pensador y el creador extranjero gracias a una revolución democrático-burguesa con peculiaridades muy especiales. Recuérdese que Eisenstein, Reed, Artaud, Bretón, Joseph Albers, Lawrence y otras figuras del arte y la literatura mundiales vuelven sus ojos hacia México para incursionar en lo que consideraban “sus misterios”. Por otra parte, las amenazas y agresiones nazifascistas en Europa suscitaban el temor de los artistas progresistas, quienes preveían la coerción e incluso la amputación de los elementos de libertad necesarios para la libre creatividad. La situación ya exigía una respuesta política contundente mediante la incorporación universal organizada al contingente antifascista, ya que en África y España el enfrentamiento violento era una realidad contundente.

En el plano de la danza, el fervor nacionalista mexicano atrajo, entre otros, a una bailarina llamada Waldeen²¹ quien en 1934 ofreció en el Teatro Hidal-

²¹ “La historia artística de Waldeen ofrecía serias garantías. Tras haber estudiado ocho años en la Escuela de Ballet Ruso de Theodor Koslov, actuó como solista cuando solamente tenía trece años de edad. Apenas pudo pensar por cuenta propia, advirtió que su temperamento y sus concepciones del arte que había abrazado eran incompatibles con el inevitable convencionalismo del ballet tradicional, y se dio a buscar una fórmula más realista. Atraída por el arte contemporáneo, se fundó en él para crear formas personales de interpretación coreográfica y —durante diez años— pudo ofrecer conciertos de sus propias composiciones en el Japón, el Canadá, los Estados Unidos y México.” Arturo Perucho, p. 50. Por su parte, Waldeen proporciona los siguientes datos en su *Curriculum vitae*: “Lugar y fecha de nacimiento: Dallas, Texas, Estados Unidos, 1º de febrero de 1913. Estudió diez años con Theodor Kosloff del Ballet de Moscú y Vera Fredowa (maestra de Sadler’s Wells de Inglaterra). Bailó como solista en el Ballet de Kosloff y la Ópera de los Ángeles, California. Más tarde

go de la ciudad de México una temporada de danzas que llamaron la atención por sus ingredientes plásticos, rítmicos y universalistas.²² Waldeen actuó acompañando al solista-concertista japonés Michio Ito²³ y el director de teatro Seki Sano, también japonés. En 1936 estalla la guerra civil española y la efervescencia republicano-nacionalista se hace sentir en México mediante actos solidarios, viajes que realizan artistas e intelectuales a España, mítines, panfletos, material impreso, poesía...

1939 resulta ser un año clave para la danza mexicana, no sólo porque estalla abiertamente la Segunda Guerra Mundial y mucha de la actividad artística concentra sus objetivos en el continente americano, sino también porque afloran condiciones que se hallaban maduras para el surgimiento de una danza moderna auténticamente mexicana, una danza que incorporara el tema mexicano a los elementos técnicos que en los Estados Unidos y en Alemania habían desarrollado Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman. Estas circunstancias clave se hacen definitivas cuando este mismo año de 1939 visita México un grupo de bailarines norteamericanos en el que se halla Anna Sokolow.²⁴ El grupo actuó en el Palacio de las Bellas

estudió danza moderna con Benjamín Zomach, exponente de la Escuela Centroeuropea (von Laban, Mary Wigman) y director del Teatro Habinah ruso. Participó en cursos intensivos impartidos por Harold Kreutzberg. Posteriormente ingresó en el Ballet de Michio Ito con quien viajó por varios países, entre ellos México". Estos datos, completos, pueden localizarse en Patricia Cardona, "Waldeen".

²² Antonio Luna Arroyo, p. 25.

²³ La modalidad dancística de Michio Ito no está clara. Actuaba solo o acompañado, tal parece que exponiendo danzas folclóricas de origen japonés. (Alberto Dallal: "Entrevista a Guillermina Bravo. 1974".) A principios de los veinte estudiaron y actuaron con él Angna Enters y Paulina Voner. (Véase: Don McDonagh, pp. 50 y 193.)

²⁴ "Sokolow, Anna. Bailarina y coreógrafa norteamericana. Nació en Hartford, Conn., 1912. Una de las principales exponentes de la danza moderna, tanto en sus aspectos abstractos como dramáticos, Anna Sokolow ha hecho coreografías para su propia compa-

Artes bajo los auspicios del entonces Departamento de Bellas Artes, ofreciendo veinticuatro conciertos que fueron bien acogidos por la crítica, el público y el núcleo de artistas que por aquella época incursionaba con sus propios medios en la danza moderna.

Waldeen también regresa a México ese mismo año, ahora en compañía del bailarín Winifred Widener²⁵ y también actúa en el Palacio de las Bellas Artes. Aunque los programas incluían algunas obras de corte clásico, tanto el público y los críticos, como los funcionarios de Bellas Artes invitaron

a la bailarina a organizar su ballet moderno aprovechando las experiencias ya obtenidas en el estudio de las danzas nacionales, que se venía logrando en los últimos años a través de pacientes recorridos por toda la República.²⁶

Por su parte, Anna Sokolow, unida a artistas e intelectuales españoles, que para esas fechas se refugiaban en México debido al encumbramiento del franquismo,

ña en Nueva York y también ha auxiliado el desarrollo de la danza en otros países.

“Después de bailar en la Compañía de Martha Graham fue a México en 1939 por invitación del Ministerio de Bellas Artes. Ofreció conciertos con su propio grupo y también formó la primera compañía de danza moderna en México. Regresó dos veces a trabajar con la Compañía. En 1953, 1954 y 1958 trabajó con Inbal, la compañía de danza yemenita en Israel.

“Como coreógrafa, está especialmente habilitada en expresión de carácter y estado de ánimo. *Suite lírica* (1953) contenía secciones intensamente líricas y un dueto impresionantemente poético. *Rooms* (1955) se refería al aislamiento del hombre, a su persistente soledad enfrentada a sus sueños de felicidad, su sumisión a las circunstancias explicadas como reflejos de sus temores. También ha hecho coreografías para el Juilliard Dance Theatre y para obras de Broadway como *Street Scene* (1947) y *Camino Real* (1953).” Selma Jeanne Cohen (ed. norteamericana), pp. 319-320. Por su parte Ferdinand Reyna, p. 212, registra el nacimiento de Anna Sokolow en 1915 e incluye sus estudios en la Metropolitan Opera Ballet School. También informa sobre las actuaciones de Anna Sokolow con el Het Nederlands Dans Theater y el Ballet Rambert.

²⁵ Antonio Luna Arroyo, p. 25.

²⁶ Antonio Luna Arroyo, p. 25.

organiza su propio grupo llamado Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, que hace su presentación en una temporada de Teatro de Zarzuela (Teatro Fábregas, 9 de enero de 1940)²⁷ y más tarde en el Palacio de Bellas Artes con el nombre de La Paloma Azul. A finales de 1940, ambos grupos, el Ballet de Bellas Artes, bajo la dirección de Waldeen y La Paloma Azul, comandado por Anna Sokolow, se presentaban organizadamente ante el público mexicano. Para estas fechas se trataba de dos unidades dancísticas configuradas, con un repertorio reducido pero sustancioso y con pintores, escritores y músicos auxiliares, tan entusiasmados como los jóvenes bailarines y bailarinas que debutaban en una danza moderna de corte mexicano.²⁸

Podemos afirmar que la presentación organizada de ambos grupos marca el fin de la primera etapa del desarrollo de la danza moderna en México. A partir de 1941 aparece el movimiento de danza moderna mexicana con una inusitada plenitud que, al mismo tiempo, hace surgir coreografías de gran imaginación y nuevos cuadros dancísticos que mantendrán vigente el movimiento en términos de profesionalismo y originalidad. Esta segunda etapa de la danza moderna mexicana se caracteriza por un amplio repertorio que va desde la más elemental narrativa popular,²⁹ pasa por la épica nacionalista³⁰ y por la expresión pura,³¹

²⁷ Arturo Perucho, p. 45.

²⁸ Las nóminas de bailarines en los programas fueron las siguientes: La Paloma Azul: Anna Sokolov, Raquel Gutiérrez Lejarza, Carmen Gutiérrez Lejarza, Anna María Mérida, Isabel Gutiérrez, Lejarza, Alicia Ceballos, Delia Ruiz, Josefina Luna, Alicia Reyna, Rosa Reyna, Alba Estela Garfias, Martha Bracho, Emma Ruiz, Aurora Aristi, Delia González, Antonio Córdova, Alejandro Martínez, Mario Camberos, Ramón Rivero, Augusto Fernández y Gustavo Salas (*Programa*, viernes 20 de septiembre, a las 21.15 horas, 1940). Ballet de Bellas Artes: Waldeen, Dina Torregosa, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Rosa María Ortiz, Josefina Martínez, Siska Ayala, Laura Vega, Sergio Franco (*Programa*, sábado 23, martes 26, sábado 30 de noviembre, 1940).

²⁹ *Procesional* (1940), *En la boda* (1945), coreografías de Waldeen; *La manda* (1951), coreografía de Rosa Reyna.

³⁰ *La Coronela* (1940, coreografía de Waldeen), *La maestra rural*

incluye el ballet clásico con orientación mexicana³² y desemboca en una danza neoexpresionista de corte mexicanista que propugna por la universalización de temas y formas. Esta segunda etapa también se caracteriza por constituir un verdadero movimiento, abierto a todo tipo de tendencias, alimentado por el talento de muchos artistas (pintores, escritores, dramaturgos, actores, directores de escena), y, sobre todo, autogestor de sus propios creadores y miembros. En efecto, el grupo dirigido por Waldeen trabajó ininterrumpidamente durante estos años, mientras Sokolow viajaba periódicamente a México para montar coreografías. Una nueva generación de bailarines y bailarinas surgió gracias a las incipientes enseñanzas técnicas de Waldeen. Durante todo este lapso, la danza recibe el apoyo oficial, lo cual garantiza la persistencia del movimiento, con estas características, hasta 1955.

En 1946 Waldeen se ausenta del país y Guillermina Bravo, junto con Ana Mérida, funda el Ballet Waldeen.

Los obstáculos con que tropezaba el Ballet Waldeen abarcaban todos los campos, desde el económico hasta el social. Muchas familias consideraban que la danza era una ocupación indigna de sus hijas y más aún de sus hijos. Un pesado ambiente de abandono y aun de hostilidad caía sobre la escuela dirigida por Guillermina y Ana [...]. Pero entre ambas se había solidificado una provechosa unidad de propósitos y de esperanzas, así como de la plena conciencia de que el estilo, el espíritu y la docencia que ya se habían logrado dentro de la danza mexicana, tenían su propio impulso y no debían languidecer...³³

(1953, coreografía de Josefina Lavalle).

³¹ *Valses* (1945, coreografía de Waldeen), *Preludios* (1953, coreografía de Guillermina Peñaloza).

³² *Umbral* (1943, coreografía de Gloria Campobello); *Fuensanta* (1943), *Obertura republicana* (1943), coreografías de Nellie Campobello.

³³ Antonio Luna Arroyo, p. 27; Alberto Dallal, "Entrevista a Guillermina Bravo, 1974", pp. 8-10.

Después de una exitosa presentación del Ballet Waldeen, que ocurre a mediados de 1946,³⁴ surge la idea de crear un centro de enseñanza moderna. A principios de 1947 el gobierno mexicano crea la Academia de la Danza Mexicana bajo la dirección conjunta de Guillermina Bravo y Aña Mérida, dejándose la Escuela Nacional de Danza para la aplicación de los métodos impuestos por las hermanas Campobello. La Academia de la Danza Mexicana fijaba el establecimiento de cursos de técnica clásica, danza moderna y danza regional. Los considerandos del acuerdo que la creaba tomaban en cuenta la “rica tradición de expresiones artísticas de danza... popular [y]... ritual”, su “carácter nacional”, la posibilidad de que alcancen un nivel artístico más alto, la necesidad de estimularlas, la necesidad de coordinar las actividades creativas y de investigación, la necesidad de difundirlas y organizarlas.³⁵

En 1948 Guillermina Bravo funda el Ballet Nacional de México incrementando notablemente la preparación y la creatividad de los bailarines y coreógrafos mexicanos. Con este acontecimiento se cimenta aún más el desarrollo de la danza moderna mexicana; su auge habrá de prolongarse hasta 1955, en que asume nuevos derroteros y estilos. Es preciso hacer notar que a través de los tres cauces principales de la danza (Academia de la Danza Mexicana, Escuela Nacional de Danza y Ballet Nacional de México) surgen obras que devienen expresión originalísima de “arte mexicano”, a través de la colaboración de compositores, escritores, pintores, coreógrafos y bailarines. Es decir, el origen de este arte se localiza en un auténtico movimiento en el que participan, incorporados plenamente, todo tipo de artistas, así como en la producción de obras cuyas características no es posible

³⁴ La presentación tuvo lugar en una sala del Hotel del Prado. El programa incluyó, entre otras, las siguientes obras: *Sinfonía clásica*, de Waldeen; *Sonata núm. 7*, de Guillermina Bravo; *En la boda*, de Waldeen; *Danza de amor*, de Guillermina Bravo; *El paraíso de los negros*, de Ana Mérida.

³⁵ Antonio Luna Arroyo, pp. 113-115. Adolfo Salazar, p. 220.

localizar en otro lugar u otra época de la danza mundial.

El gran auge de la danza moderna mexicana, aun careciendo de un *corpus* técnico que permitiera la expansión expresiva e ilimitada del bailarín, ofrece durante esta segunda etapa una extraordinaria gama de motivos y soluciones. Algunos de estos elementos así como el apoyo económico oficial, atraen a figuras como José Limón³⁶ quien, en 1950 y 1951, se incorpora al movimiento de la danza moderna mexicana componiendo algunas obras del mismo corte. También Doris Humphrey visita México en 1951 y monta su obra *Pascalle*. De Limón podemos mencionar su ballet *Tonanzintla* (1951), con música del maestro Antonio Soler en versión orquestal de Rodolfo Halffter y la escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias. Esta danza está inspirada en los hermosos adornos de la Iglesia de Tonanzintla, una de las más puras expresiones del barroco mexicano. Asimismo, José Limón presenta en México obras de su repertorio, como *La pavana del moro*, con música de Purcell, pieza que interpretaban el mismo José Limón, Lucas Hovy, Pauline Koner y Betty Jones. También en 1951, compone y presenta *Los cuatro soles*, obra que no alcanza el éxito de las anteriores.³⁷ En 1961 volverá José Limón a México para ofrecer su *Missa Brevis*.

La producción mexicana de danza moderna incluía una mezcla de imaginación, intensidad y efervescencia. Intentaba, por ejemplo, lograr la combinación perfecta de las expresiones dancísticas y la poesía.³⁸ Asimismo, penetra en las leyendas indígenas y las recoge con una nueva concepción estilizada de la cultura mexicana.³⁹ También se remite al cuento infantil indígena (de gran arraigo en la literatura nacio-

³⁶ José Limón (1908-1972), aunque mexicano, está considerado uno de los exponentes más característicos de la danza moderna norteamericana. Véase: Don McDonagh, pp. 203-2010.

³⁷ Alberto Dallal: "Entrevista a Guillermina Bravo, 1974".

³⁸ *La poseída* (1953, coreografía de Guillermo Keys).

³⁹ *La luna y el venado* (1949, coreografía de Ana Mérida).

nal a lo largo de toda su historia) para recrear los ambientes, las moralejas y los procedimientos didácticos mexicanos.⁴⁰ Sin embargo, es tal el entusiasmo del movimiento, que no se aleja de una combinación extraña: el animismo y el folclore,⁴¹ mezcla que coincide con una misma inquietud del cine y el teatro mexicanos de la época. Por otra parte, se toca con tiento la épica pueblerina, subrayando algunas de las características de las comunidades y pueblos,⁴² o bien se repite, de nueva cuenta en el arte mexicano, la mitología popular.⁴³ La gesta revolucionaria queda plasmada, histórica, política y socialmente, en obras singulares que, refinadas y hasta sofisticadas, dejan la impresión efímera de un movimiento original.⁴⁴

Pero el gran éxito mexicano, la obra en la que culmina el movimiento de la danza moderna mexicana es *Zapata*, estrenada en 1953. Esta obra contempla ante todo la leyenda que se crea alrededor de la “figura del revolucionario, pero humanizándola, situándola en la tierra, punto de partida no sólo de la revolución, sino de la vida. El coreógrafo, Guillermo Arriaga, inspirado fundamentalmente en la obra pictórica de José Clemente Orozco, expone imágenes expresionistas que inmersas en claroscuros impresionantes, no sólo dan idea del impulso creador de la Revolución Mexicana, sino de las enormes posibilidades de la danza moderna en una situación intensa, acelerada. En 1955, Raúl Flores Guerrero decía lo siguiente del *Zapata* de Guillermo Arriaga:

Parece que las fuerzas que controlan el desarrollo de todo movimiento artístico, necesitaran conciliarse en el de la danza mexicana en una obra y que Guillermo Arriaga fuese el instrumento acertadamente elegido por ellas. El ballet *Zapata* es un símbolo de lo que la danza mexicana es potencial y realmente; en él coexisten los

⁴⁰ *Pastillita* (1951, coreografía de Rosa Reyna).

⁴¹ *El sueño y la presencia* (1951, coreografía de Guillermo Arriaga).

⁴² *La hija del Yori* (1953, coreografía de Rosa Reyna).

⁴³ *El renacuajo paseador* (1951, coreografía de Martha Bracho).

⁴⁴ *Tierra* (1951, coreografía de Elena Noriega) y *Soldaderas* (1954, coreografía de Magda Montoya).

elementos esenciales que debieran regir a los coautores mexicanos en sus creaciones: hondura y humanidad en el tema; simplicidad en su realización; perfección y claridad en la estructura dinámico-musical y en la secuencia coreográfica, y todo ello tratado con medios artísticos y técnicos cercanos a la tierra y al hombre de México.⁴⁵

La coreografía se vinculaba a la perfección con el vestuario de Luis Covarrubias y con la música de José Pablo Moncayo. En el reconocimiento alcanzado por el *Zapata* de Guillermo Arriaga se descubre la realización de los conceptos que embrionariamente se hallaban en las primeras reflexiones en torno a la posibilidad de una danza auténticamente mexicana. Esta obra llega a ser representativa de todo el movimiento y demuestra, como lo implorara Luis A. Rodríguez en 1919, que México, “el país de maravillosa vitalidad”, poseía ya un arte propio, vigoroso, alejado del mal gusto y de los elementos negativos del arte de los bajos fondos. En síntesis: una manifestación artística nacional que podía ya pasar la prueba ante la mirada del mundo entero.

Naturalmente, el movimiento que marca definitivamente esta segunda etapa de la danza moderna mexicana apunta una serie de planteamientos estéticos que se hacen exclusivos y que se generalizan, cerrándose, para medir, catalogar e incluso criticar a las expresiones dancísticas de aquel periodo. Estos principios pueden extraerse con claridad de un párrafo de Raúl Flores Guerrero:

No sin razón he postulado siempre el nacionalismo en la danza moderna mexicana como el camino único y el más seguro, por razones de orden emotivo, tradicional, temático, dinámico y aun técnico para que México se signifique artísticamente en el campo coreográfico. Los mejores ballets, desde que se practica la nueva danza, han sido aquellos que están inspirados, vitalizados, por un aliento auténtico de mexicanidad.⁴⁶

⁴⁵ Raúl Flores Guerrero, p. 69.

⁴⁶ Raúl Flores Guerrero, p. 66.

Insistía más adelante el crítico en que la mexicanidad permitía al coreógrafo reflejar su visión del mundo, de una manera espontánea y natural y acercarse a valores estéticos “que pueden hacer de la danza el segundo estallido artístico de México en el siglo XX”. Y culminaba su reflexión con la idea de que “lo nacional es un valor de la obra de arte, producto de la autenticidad creativa”, con la insistencia en que por “ser más sincera, más intensa y original”, la obra puede ser más comprensible, sentida y asimilada en cualquier parte del mundo. O sea: es más universal.⁴⁷ Como puede apreciarse, esta concepción del arte mexicano, de sus aspiraciones y posibilidades, coincide con algunos aspectos de la estética del muralismo, tal y como la planteaban sus creadores,⁴⁸ algunos de ellos cercanos o participantes del movimiento dancístico. Si al iniciarse el movimiento la consigna era: “hacer una danza de esencia mexicana y alcance universal”, el objetivo estaba ya a la vista.⁴⁹

El paso hacia una tercera etapa de la danza mexicana lo marcan dialéctica y sucesivamente dos acontecimientos: la llegada a México de Xavier Francis (1950), que inicia a los bailarines mexicanos en una técnica más completa de danza moderna, y un viaje que realizan las compañías existentes por varios países de Europa Occidental, los países eurosocialistas y la República Popular China. Xavier Francis, además de excelente bailarín⁵⁰ incursionó en la coreografía

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ “No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento —*Para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo* y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porqué nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.” *Declaración* del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. Citado por Raquel Tibol, pp. 269-270.

⁴⁹ Alberto Dallal, “Entrevista a Guillermina Bravo, 1974”.

⁵⁰ *El invisible*, 1952, coreografía de Elena Noriega, música de Ignacio Longares y argumento, escenografía y vestuario de Mi-

con *Tózcatl*, 1952, música de Carlos Chávez, escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias y otras obras. Después de impartir clases en la Academia de la Danza y en el Ballet Nacional de México, fundó en 1954, junto con otros artistas mexicanos y extranjeros, el Nuevo Teatro de la Danza.⁵¹ En la preparación de nuevos bailarines, Francis coadyuva a las enseñanzas esporádicas de algunos profesores visitantes como David Wood y otros. Asimismo, complementa, y en algunos casos descubre, la técnica que algunos bailarines mexicanos van a desarrollar simultáneamente asistiendo a la escuela de Martha Graham en Nueva York.

El viaje a Europa y Asia se lleva a cabo en 1957. Significó un reconocimiento y una confrontación. Reconocimiento de una temática y una expresión representativas. Confrontación con otras tradiciones, con la preparación y la capacidad organizativa de otros grupos y otras culturas.⁵² Por otra parte, los bailarines y coreógrafos mexicanos se ven incentivados y probados en cuanto a eficacia y profesionalidad. Al regreso de este viaje de todos los grupos y compañías, las cosas no podían seguir siendo las mismas para la danza mexicana.

Durante la tercera etapa de la danza mexicana, decae la inventiva, en términos generales, en conjunto, pero se inicia el desarrollo técnico, centrándose el esfuerzo de los grupos en este aspecto fundamental de la preparación artística y alejándose del acento que hasta ese momento se había puesto en la expresión, la anécdota y el tema. Esta nueva actitud permite que proliferen las compañías, pero parece hacerse más patente en un solo grupo: el Ballet Nacional de México y en su creadora y directora: Guillermina Bravo. En efecto, el Ballet Nacional de México, grupo independiente que, como dijimos, se origina en 1948, entra en contacto con la técnica de Martha Graham en

guel Covarrubias

⁵¹ El Nuevo Teatro de Danza trabajó ininterrumpidamente hasta 1962, año en que se disuelve.

⁵² Alberto Dallal, "Entrevista a Guillermina Bravo, 1974".

sucesivos viajes de sus integrantes y en visitas periódicas de maestros extranjeros a México. Guillermina Bravo adquiere entonces, para sí y para el grupo, una técnica que la obliga a transitar de lo local y regional, a lo mítico indígena y más tarde a una concepción universal de la creación coreográfica. El trabajo mismo la obliga a invertir los términos de la consigna inicial de la danza moderna mexicana para crear ahora un movimiento de danza de esencia universal y de alcances nacionales siempre y cuando se descubran las características universales de esta actividad. Para lograrlo, se hace indispensable el desarrollo de una técnica básica, general, y el conocimiento, la conciencia de lo que significa hacer danza contemporánea.⁵³ O sea, para alcanzar la expresión y la forma se requiere la técnica. Este medio sitúa a Guillermina Bravo en la primera línea de la danza moderna en México y en el mundo pues obliga al grupo a asentarse y a desarrollarse dentro de una línea técnica propia.⁵⁴

Aunque en 1946 Guillermina Bravo ya frecuentaba la danza pura,⁵⁵ en años posteriores se inclinó por la danza nacionalista,⁵⁶ por la danza de contenido social⁵⁷ y por la poética y la mitología indígenas.⁵⁸ Las obras más recientes de Guillermina Bravo plantean la universalización de temas y formas⁵⁹ o bien un neo-expresionismo depurado, insistentemente figurativo, impecable en precisión y presentación. Asimismo, la

⁵³ Alberto Dallal, "Entrevista a Guillermina Bravo, 1974". Las características esenciales de la danza contemporánea están en Alberto Dallal, *La danza moderna*, pp. 22-23.

⁵⁴ Resulta interesante observar que la mayoría, si no la totalidad, de los bailarines de danza moderna y de danza contemporánea en México se prepararon, surgieron y se dieron a conocer como miembros del Ballet Nacional de México

⁵⁵ *Cuarteto op. 59 Núm. 3*, música de Beethoven. *Sonata Núm. 7*, música de Prokofief

⁵⁶ *El zanate*, 1947; *Recuerdo a Zapata*, 1951.

⁵⁷ *Fuerza motriz*, 1949; *Guernica*, 1952; *La nube estéril*, 1953; *Danza sin turismo*, 1955; *El demagogo*, 1956; *Braceros*, 1957

⁵⁸ *Los danzantes*, 1959; *El paraíso de los ahogados*, 1960; *El bautizo*, 1962

⁵⁹ *Interacción y recomienzo*, 1972; *Melodrama para dos hombres y una mujer*, 1972.

preparación de cada espectáculo constituye, para la Bravo, la necesidad de resolver líneas de procedimiento, tanto coreográficas como teatrales.⁶⁰

La Bravo clasifica su producción coreográfica en las siguientes

corrientes artísticas: nacionalista, con obras realistas de temas sociales, de 1951 a 1957; no-realista, con temas mágico-rituales provenientes de las comunidades indígenas, de 1958 a 1963; de exploración de los diversos usos *[sic]* del coro, con temas didácticos, de 1964 a 1967. A partir de entonces sigue dos líneas de desarrollo *[sic]*: una que enfoca al hombre en su vida interior, manifestada a través de relaciones críticas y oníricas, y otra en la que explora el espacio escénico a través de formas geométricas (1967 a 1971). Ambas corrientes se integran en *Homenaje a Cervantes* (1972). Inicia en 1973 una etapa de composición de danzas para solistas, determinada por la personalidad de cada bailarín [del Ballet Nacional].⁶¹

A la diversidad de la creación coreográfica ha unido Guillermina Bravo su inquietud por la preparación técnica. Consciente de la necesidad que tiene el bailarín contemporáneo de un cimiento técnico claro, preciso, la Bravo siempre ha puesto especial atención en incorporar al método Graham un sinnúmero de disciplinas que van desde fundamentos clásicos, pasan por la “disidencia” o la búsqueda dentro del sistema Graham (Wood, Yúriko, Kasuko Hirabayashi) y desembocan en la experimentación y la técnica de la improvisación. Guillermina Bravo está convencida de que la técnica universal de la danza contemporánea está aún por conformarse y no ceja en su empeño de estudiar las variadas formas de la danza mundial (antigua, clásica, primitiva, actual) para establecerla.

⁶⁰ *Lamento por un suceso trágico*, 1975.

⁶¹ Datos publicados en el folleto *Homenaje a Guillermina Bravo, fundadora del Ballet Nacional de México*, Ballet Folclórico de México, septiembre de 1976.

Otro de los coreógrafos del grupo (permaneció en el Ballet Nacional hasta 1975), Luis Fandiño,⁶² propugna por la erradicación de la anécdota y por la universalización del tema, aunque obtiene resultados más abstractos y puros.⁶³ En sus incursiones coreográficas (verdaderas búsquedas innovadoras⁶⁴) Fandiño refleja la misma originalidad e independencia que en su preparación técnica. Sus *Operacionales* (1 y 2), siendo danzas diferentes entre sí, expresan un afán por realizar estructuras acabadas, redondas, completas, en las que no falten ni sobren elementos. En ambas danzas la música y el diseño coreográfico forman una unidad imposible de separar no obstante que incursionan en algunas vías que en su momento podían considerarse experimentales: técnica de la improvisación, secuencias, alternadas,⁶⁵ relación espacial triangular, etcétera. Fandiño concibe la danza como un intento de movimiento puro; en ningún momento el cuerpo humano debe “forzarse” para hacer lo imposible sino lograr lo imposible por medio de la naturalidad o la espontaneidad virtuosas.⁶⁶ Tenaz autodidacta, Fandiño sólo reconoce la influencia de Xavier Francis en su preparación. Posteriormente habría de desarrollar sus aptitudes y sus músculos mediante ejercicios individuales de su invención, si bien por temporadas tomaba las clases con sus compañeros en el Ballet Nacional de México.⁶⁷ Fandiño

⁶² Coreografías de Luis Fandiño: *Dulcinea* (1966), *Tenía que ocurrir* (1967), *Caleidoscopio* (1967), *Acertijo* (1968). *Metrópolis* (1969), *Serpentina* (1970), *Operacional 1* (1972). *Operacional 2* (1974) y *Diálogo* (1976).

⁶³ *Serpentina*, *Operacional 1*, *Operacional 2*.

⁶⁴ Se entiende cabalmente la actitud estética y el proceso creativo de Luis Fandiño en Alberto Dallal: “Suscitación sobre el diseño coreográfico”.

⁶⁵ Procedimiento que de otra manera también aplicará Fandiño en *Serpentina*.

⁶⁶ Como bailarín logró Fandiño la plena realización de su ideario. En su momento llegó a ser el bailarín mexicano mejor preparado. Véase Alberto Dallal, *La danza moderna*, pp. 54-59.

⁶⁷ Salió del grupo en 1975 para trasladarse a Xalapa, Veracruz, en donde se hace cargo del Departamento de Danza del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Veracruzana hasta 1977.

es, antes que nada, un artista que cree en las cualidades propias de cada cuerpo, de cada músculo. Exige del bailarín, del coreógrafo una entrega total a la actividad, al trabajo, a la obra. *Rara avis* de la danza mexicana, Fandiño resulta intransigente en lo que a la autenticidad de la preparación y la habilidad creativa se refiere. El coreógrafo debe concebir sus recursos de tal forma que todos converjan de una sola vez en la obra. En *Serpentina* los actos más nimios o importantes de la vida del hombre se reúnen en imágenes y secuencias sucesivas en las que la música (ideada y realizada por el coreógrafo mediante ruidos y utensilios cotidianos) transita paralelamente al movimiento de los cuerpos humanos hacia diseños abstractos que para el espectador devienen juegos de movimientos precisos. Fandiño subraya el hecho dancístico como un conjunto de secuencias y movimientos; cree en un refinado virtuosismo y no en el alarde espacial; alcanza de esta manera un tipo de danza “pura” o abstracta que en otras etapas de la danza moderna mexicana intentaron coreógrafos como Keys, Hernández, Bravo, Jordán, etcétera. La influencia de Fandiño puede apreciarse en algunas obras de otros coreógrafos del Ballet Nacional (Federico Castro), sobre todo de los más jóvenes (Jaime Blanc).

El Ballet Nacional se hace exponente de una disciplinada pluralidad de búsquedas y actitudes, logradas con preparación técnica. Sus obras plantean las características generales del grupo en lo que podemos denominar con precisión: danza contemporánea. En sus presentaciones más recientes, el grupo ha adquirido ya una destreza profesional en la que Guillermina Bravo sobresale como gran creadora, aquella que en el dominio de la forma y la estructura, realiza y desarrolla proezas que van más allá del tema. Ballet Nacional de México hace giras de presentación periódicamente y ofrece su arte en la provincia mexicana. En 1974 realizó una gira por Europa.⁶⁸A su

⁶⁸ Véase la crónica que de este viaje escribió María Pía Lara.

regreso, continúa el grupo su trayectoria de experimentación y búsqueda.⁶⁹

Durante esta última década, la danza moderna en México se ha abierto hacia nuevas influencias y caminos. Podemos afirmar que la gran inquietud que existe actualmente con respecto a la danza es única, excepcional en México, sobre todo si se compara con las actividades dancísticas en el resto de los países latinoamericanos con excepción de Cuba. En efecto, el movimiento de la danza moderna mexicana que floreció de 1940 a 1955 dejó huellas imborrables, no obstante los errores posteriores y la pérdida parcial del grupo de artistas y espectadores que coadyuvaron a su florecimiento. El público que en esos años frecuentó los espectáculos de danza moderna también ha desplazado su atención hacia otras artes, actividades y diversiones. Hoy por hoy, las mismas personas (bailarines, coreógrafos) que participaron o fueron producto de ese movimiento, realizan sus propios esfuerzos para recuperar este público y, espero, para asentar un nuevo movimiento que requerirá, naturalmente, de conocimientos técnicos, de creadores, de la capacidad aglutinante con respecto a los demás artistas, de apoyo oficial y particular, de críticos e investigadores preparados e informados y, por supuesto, necesitará del talento, de mucho talento y de la entrega profesional de los cuadros nuevos.

En septiembre de 1966 surge un nuevo grupo de danza moderna. Es el Ballet Independiente de México, que busca realizar la expresión contemporánea de la danza reflejando “la problemática de nuestro tiempo y de nuestro país”. Interesantísimas han sido las aportaciones de este grupo, bajo la dirección de Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco, ambos surgidos principalmente del Ballet Nacional de México. Con el grupo han participado artistas invitados de enorme prestigio como la propia Anna Sokolow, Juan José Gurrola, Aurora Bosch, Judith Hogan, Michel Descombey. Sobresalen sus experimentos en torno a una

⁶⁹ La trayectoria del grupo puede apreciarse en sus aspectos organizativos y creativos en Alberto Dallal, *La danza moderna*.

danza que ante todo se convierta en espectáculo crítico, ya sea en contra de la enajenación del hombre en la sociedad capitalista, ya sea en contra de la explotación económica y social. El fallecido John Fealy, quien también trabajó muchísimo por el desarrollo de la danza moderna en México, montó varias coreografías para el grupo y actuó como bailarín en innumerables ocasiones. Con el grupo también ha trabajado como coreógrafa y bailarina la artista venezolana Graciela Henríquez. El Ballet Independiente de México se presenta con regularidad en el Distrito Federal, “en provincia y ha realizado giras a Centroamérica, Cuba, los Estados Unidos (en dos ocasiones) y a Europa”.

Aparte de otros grupos que buscan y en ocasiones alcanzan sus propias metas, como Expansión Siete y el grupo recientemente formado en Xalapa, en México trabaja actualmente el Taller Coreográfico de la Universidad, dirigido por Gloria Contreras. En la formación de este grupo concurre la combinación de las técnicas del ballet clásico y la danza moderna.⁷⁰ Es un género frecuentado por muchas compañías europeas. Resultan interesantes la precisión y la profesionalidad con las que ha perdurado el Taller Coreográfico. El grupo se formó en 1970 y en la actualidad posee un amplio repertorio que incluye el gran montaje, el juego coreográfico, la experimentación y la técnica de la improvisación. Gloria Contreras se formó en México, después viajó a Nueva York en donde estudió y trabajó con George Balanchine. Su prestigio de bailarina es muy sólido dentro y fuera del país y no le va a la zaga su calidad de coreógrafa. Desde que compuso su *Huapango* en 1959, hasta la fecha, ha producido más de 45 ballets, muchos de los cuales fueron montados y pasaron a formar parte del repertorio de las principales compañías del continente americano. La enorme inquietud de Contreras la ha hecho transitar por todo tipo de caminos coreográficos, desde la danza en mensaje social hasta la recrea-

⁷⁰ Para la ubicación estético-dancística de este grupo véase Patricia Cardona, “La escuela del Taller Coreográfico de la Universidad”.

ción de la danza y la música popular urbana (rock). Asimismo, ha incursionado en la danza-poesía hablada y en la danza “electroacústica”.

Hace apenas unos cuantos meses se creó el Consejo Nacional de la Danza, organismo que coordinará todos los trabajos de organización, de creación, de enseñanza, de investigación y promoción de la danza mexicana. En él se hallan representados los grupos profesionales más importantes, una asociación de bailarines mexicanos, otra de coreógrafos, los principales centros de enseñanza y las autoridades gubernamentales vinculadas a la actividad dancística. Las distintas tendencias que en la actualidad surgen hacia la danza mexicana tendrán, mediante esta nueva organización, la oportunidad de desarrollarse y buscar y asentar nuevos caminos. Pero resulta indispensable subrayar la necesidad de crear un nuevo movimiento. Con características nuevas, sí; pero, como el que hemos descrito en la segunda etapa de la danza moderna mexicana, que mantenga sus extrapolaciones, sus originalidades, sus variaciones, inquietudes y, ¿por qué no?, sus divagaciones y extravagancias, dentro de una personalidad definida, una personalidad que atraiga de nueva cuenta a público, a creadores, a jóvenes artistas y a críticos conscientes.

BIBLIOGRAFÍA

- Cardona, Patricia: "La escuela del Taller Coreográfico de la Universidad", en *El Taller Coreográfico de la UNAM*, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1977.
- Cardona, Patricia: "Waldeen", *El Día*, 17 de julio de 1976, p. 21.
- Cohén, Selma Jeanne: *Dictionary of Modern Ballet*, New York, Tudor Publishing Co., 1959, 360 pp.
- Cosío Villegas, Daniel: *Memorias*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976. 320 pp.
- Covarrubias, Miguel: "La danza", *México en el arte*, Núm. 12, 30 de noviembre de 1952, p. 103.
- Dallal, Alberto: "Entrevista a Guillermina Bravo, 1974." Inédito.
- Dallal, Alberto: "Hacer danza, hoy. Diálogo con Luis Fandiño." Inédito.
- Dallal, Alberto: "Suscitación sobre el diseño coreográfico", *Revista Diálogos*, El Colegio de México, Núm. 52, julio-agosto 1973, p. 34.
- Dallal, Alberto: *La danza moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 65 pp.
- Flores Guerrero, Raúl: "La danza contemporánea", *Artes de México*, Año III, Núms. 8 y 9, marzo-agosto de 1955, p. 61.
- Kerensky, Oleg: *Anna Pavlova*, New York, E.P. Dutton and Co., 1973. 160 pp.
- Lara, María Pía: "El viaje de las transfiguraciones dancísticas", *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento de *El Nacional*, Núm. 317, 2 de marzo de 1975.
- Luna Arroyo, Antonio: *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, México-abril, 1959, 345 pp. e Ilustr.
- McDonagh, Don: *The Complete Guide to Modern Dance*, New York, Doubleday and Co., Inc., 1976, 534 pp.

- Perucho, Arturo: "El surgimiento de la danza moderna en México", *Artes de México*, Año III, Núms., 8 y 9, marzo-agosto de 1955, p. 45.
- Reyna, Ferdinand: *Concise Encyclopedia of Ballet*. Chicago: Follett Publishing Co. (Trad.: Andreu, Gateau), 1974, 250 pp.
- Ruiz, Luis Bruno: *Breve historia de la danza en México*, México, Ediciones Libro-Mex., 1956. 140 pp.
- Salazar Adolfo: *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 4a. edición, 1964, 260 pp. e Ilustr.
- Tibol, Raquel: *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna v contemporánea*, México, Editorial Hermes, 1975, 2 Vols., 437 pp.

La danza moderna en México, Material de Lectura,
Serie Las Artes en México, núm. 1,
de la Dirección de Literatura de la UNAM.