

HISTORIA DE LA

DANZA EN

MEXICO A

PARTIR

DEL PORFIRIATO

Introducción

En este trabajo se muestra la danza, desde los inicios del gobierno de Porfirio Díaz, pasando por todas las características que desarrollo y mantuvo durante esos treinta años de gobierno, pasando a la danza post revolución, el proyecto de Vasconcelos en el que se empieza a dar una clara visión de la idea nacionalista, todo lo que surgió durante esta época donde todos los artistas querían encontrarse con las raíces mexicanas, el surgimiento de la Escuela Nacional de Danza, el Palacio de Bellas Artes, la danza modernista, se habla también de las grandes bailarinas: Sokolov, Waldeen, las hermanas Campobello, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, José Limón, entre otros.

LA DANZA DURANTE LA EPOCA PORFIRNA.

La cultura, a grandes rasgos, es la expresión más directa y fiel de la evolución de un pueblo. Al mismo tiempo que lo identifica, expresa los elementos que los une a su naturaleza con su trayectoria histórica. Resulta difícil conocer o entrar en contacto por primera vez con una nación, del presente o del pasado, por conductos distintos de las producciones de su cultura pues en el devenir cultural se van forjando y registrando simultáneamente los rasgos principales de todo grupo humano.

El porfiriato, cabalmente iniciado en 1877, alcanzó en 1911 el establecimiento de una cultura mexicana que, por una parte, asentó al fin algunos de los valores y características por los que también lucharon y discutieron los dirigentes nacionales durante todo el siglo XIX; por otra parte, el prolongado gobierno de Porfirio Díaz construyó una nación mediante la centralización organizada de aspectos culturales foráneos que, si bien impactaron al grueso de la población, pocos efectos tuvieron –como en las aspiraciones políticas de la masa– en la cultura popular. La gran explosión social de 1910 habría de revelar la existencia de un mundo nacional dividido, partido en segmentos irreconocibles; asimismo, en sus quehaceres netamente culturales, el pueblo se hallaría poco relacionado con los grupos hegemónicos pues éstos se habían alejado paulatinamente de sus expresiones, inquietudes, diversiones, problemas y temas.

Don Porfirio cumplió su promesa de aglutinar a la disgregada nación pero lo hizo convirtiendo al poder en espectáculo: el ejército, la burocracia, el comercio y la alta sociedad produjeron paladines de debían ser admirados con los atavíos del disfraz en los escenarios más indicados para marcar diferencias: bailes, desfiles, ceremonias, tiendas, restaurantes Lo mexicano debía transfigurarse gracias a los elementos venidos de fuera; el país importaba, sin ambages, óperas y operetas y las matrimoniaba con las tonadillas, las canciones locales y regionales, el lenguaje popular, el chiste espontáneo y la música y las danzas nacionales. Los vales más bellos de los compositores mexicanos imitan y hasta superan en delicadeza y calidad a los vales europeos. La alta cultura porfirista es un cúmulo de imágenes idealizadas que incluyen al concepto idílico den indio, del habitante prehispánico, de los elementos de la historia mexicana. La fiesta popular sigue su propio camino a la vista de los nuevos conceptos de lo chic o elegante. El pueblo baila, canta y se divierte en los espacios abiertos mientras los núcleos familiares pudientes se afrancesan bien y, mal en los salones y restaurantes. El eclecticismo se vuelve costumbre y hasta pasión, azuzado por el talento muy especial del artista mexicano.

La construcción de respetables salas teatrales –de la misma manera que el operativo acondicionamiento de patios y espacios para celebrar bailes– indica la idea porfirista de respetar y fomentar las artes del espectáculo. Durante el gobierno de Porfirio Díaz no sólo visitaron el país figuras principalísimas de la ópera, la opereta, la danza y la música: también se aclimataron a la vida del país algunos artistas de renombre; se entusiasmaron otros; y algunos más sintieron de lleno los apoyos incondicionales de los empresarios, gobierno y público para montar y admirar espectáculos notables. La arquitectura europeizante y ecléctica de la cedes indicaban elocuentemente el deseo de machihembrar las formas artísticas extranjeras y mexicanas: Teatro Juárez de Guanajuato (1903), Teatro Luis Mier y Terán en Oaxaca (hoy Teatro Macedonio Alcalá, 1909); se erigieron estas y otras muchísimas instalaciones que prepararon el terreno técnico y político para el proyecto de construir el gran Teatro Nacional en la ciudad de México (hoy Palacio de Bellas Artes).

Carente de atención y ausente en los programas de instrucción pública, la danza es dejada, durante el Porfiriato, de la mano de los alicientes oficiales. Allí estaba, existía, sostenida por la enorme tradición de la danza mexicana que afloraba simultáneamente al desarrollo y la vigorización de las clases medias y sus mentalidades, contradicciones y contrastes. Y como el motor de la vida social era la evolución indefectible hacia el progreso, y que en un pueblo atrasado como el nuestro no había otra salida para procurar el progreso que la institución de un gobierno fuerte, las danzas autóctonas y las danzas populares (folklóricas) de la ciudad y el campo obedecieron la dirección y el sentido de sus propios impulsos hasta cubrir, con creces, las demandas espontáneas de las nuevas clases medias. El incipiente proletariado urbano se unió a esta satisfacción. Por su parte, las clases altas, sobre todo la nueva burguesía, más tranquilas, tuvieron tiempo y entusiasmo para incorporar a sus costumbres la diversión del baile, incluso del gran baile. Por una parte, esta modalidad transformaba la costumbre criolla y colonial de solazarse en los bailes de salón; por la otra mexicanizaba la diversión europea de los salones de baile, iniciando sus ambientes, ritmos, pasos, ostentaciones y actitudes dancísticas y sociales en los espacios del club, el círculo y el salón de fiestas. Bailar, para las clases altas, se convierte en un deporte, un poco más oloroso y estético que los demás deportes a su alcance. Ahora surgen el tiempo y las ganas para desenvolver el pataleo; asimismo, para familiarizarse con los clases, las mazurcas, las poleas y los demás numeritos que, por muchos años traídos de España y Europa, no habían tenido paz y ambientes suficientes como para prender en estos lares. Y si un grupo de jóvenes franceses formó *La Lyre Gauloise*, que celebraba frecuentes *soirées*, los italianos y norteamericanos no se quedan atrás: los primeros fundan su clubes propiamente mexicanos el Campestre, el Apaga Faroles la Sociedad de los Trece, Los Siete Pecados Capitales, etcétera.

ESTRUCTURA SOCIOECONOMICA DEL PUEBLO MEXICANO

Porfirio Díaz realmente logró que se desarrollara la economía y la infraestructura. Por ejemplo extendió la red de ferrocarriles de unos 700 kilómetros al principio de su gobierno, a unos considerables 25.000 kilómetros en 1911. La red telegráfica creció con la misma velocidad de 9000 Km. en el año 1877 a 40.000 Km diez años después. Se construyeron puertos en las dos costas para conectar mejor con el mercado mundial y desatarse de la dependencia de América de Norte. La producción de plata se quintuplicó durante el Porfiriato, la industria textil, la metalurgia y la industria transformadora aumentaron la producción, las exportaciones subieron el triple y las importaciones unas seis veces.

Sin embargo, todos esos éxitos no pueden esconder que también había defectos en la economía. El crecimiento en la agricultura sólo suponía la mitad del crecimiento de la industria, así que México al final tuvo que importar productos alimenticios. Aparte de eso en las ciudades no se logró absorber la mano de obra que huyó del campo en busca de trabajo. Y – quizás siendo el aspecto más importante – la dependencia del extranjero creció paulatinamente, porque el capital invertido en ramas como la minería, el petróleo y la industria pesada casi siempre era capital extranjero.

Las superficies cultivadas, que antes habían sido propiedad común de las comunidades en los pueblos (es decir, los ejidos), también se vendieron al extranjero, así que más o menos la quinta parte del suelo se pasó a empresas extranjeras.

Entonces la economía verdaderamente floreció, pero se acentuó demasiado una política maquiavélica, sin tener en cuenta las desventajas que iba a traer.

Para la gente del campo la situación empeoraba. Los ejidos, es decir, el suelo que había pertenecido a la comunidad de un pueblo ya en los tiempos precolombinos, los adquirieron los hacendados o empresas extranjeras. Más de un cuarto de la superficie de México pasó a manos de 834 personas. Eso muestra cómo se percibía a los indígenas: No fueron reconocidos como propietarios de las tierras comunes. Como consecuencia, los campesinos se quedaron sin tierra y tuvieron que trabajar como peones para los latifundistas. En efecto una tercera parte de la población mexicana estaba esclavizada de esta manera. El peonaje funcionaba así: Los trabajadores debían dinero al hacendado y entonces estaban obligados a trabajar para este. Este les pagaba un salario de hambre, pero no en efectivo, sino en vales que sólo se aceptaban en la tienda de raya del mismísimo hacendado, donde los precios eran exorbitantes. Entonces los peones tenían que pedirle aún más dinero al hacendado y las deudas se transmitían de padres a hijos a nietos. Una jornada normalmente consistía de unas doce horas, no había días libres y los trabajadores podían ser forzados a latigazos.

El gobierno de Díaz apoyaba todo esto, ya que estaba más interesado en la economía que en el bienestar de la población. Los peones no se podían escapar de su esclavitud, porque en este caso los rurales aplicaban la ley fuga. La iglesia católica, tolerada por Díaz, tampoco se metía en estos asuntos.

Los obreros que no trabajaban en el campo no vivían mejor. Los salarios estaban bajísimos para todos, sea para los sirvientes domésticos o para los soldados de línea. Sin embargo, los gastos de vida estaban tan altos como en los Estados Unidos. Turner aduce que en 1909 el maíz, por ejemplo, costó casi el doble en la ciudad de México que en Chicago. Además describe las condiciones de alojamiento que sufrieron muchos. Menos de un 20% de las casas en la capital tenían abastecimiento regular de agua, lo cual llegó a una insalubridad fatal. Los trabajadores no tenían derechos. No existían sindicatos, las huelgas estaban prohibidas, incluso se castigaba el sólo intento de pedir una alza de los salarios. Solamente estaban permitidas las asociaciones mutualistas, "herencia de pasados días".

No obstante, en 1906 se produjo una huelga en una mina de cobre norteamericana en Cananea, The Cananea Consolidated Copper Company. Los obreros exigieron entre otras cosas una subida del sueldo a cinco pesos, una jornada de ocho horas, el derecho a ascenso y una cuota de tres cuartos de trabajadores mexicanos y un cuarto de extranjeros. Eran los primeros en reivindicar semejantes cambios. La polémica estalló pronto, cuando los hermanos Metcalf arrojaron agua sobre los manifestantes y estos respondieron echando piedras, lo que llegó a la contra respuesta de matar a un obrero de un tiro. Al final del día habían fallecido diez trabajadores y los hermanos Metcalf. Entonces el gobernador de Sonora, Rafael Izábal, pidió ayuda a los americanos pretextando una guerra racial, y la huelga se acabó violentamente. A los líderes los metieron en la cárcel.

Otra huelga en el estado de Veracruz incluso muestra más claramente el papel de Porfirio Díaz en la opresión del pueblo. En una fábrica textil de Río Blanco se organizó un círculo de obreros que pronto convocó a paros y huelgas. Tanto los obreros como los empresarios pidieron ayuda a Porfirio Díaz, que decidió que el día siete de 1907 los obreros volvieran al trabajo. Cuando los obreros se negaron y siguieron en huelga, Díaz mandó al ejército. Al final de la lucha estaban muertas o heridas unas doscientas personas, mientras los soldados cazaron a los que habían huido.

La relativa y forzosa estabilidad del porfiriato permitió, entre otras cosas, que floreciera la parte de la cultura y el arte que correspondía a sus intereses políticos. De esta manera surgieron instituciones, las acciones y las expresiones que iniciaron el gusto y prolongaron la inclinación por cierto tipo de obras y actividades artísticas: los bailes de salón, los saraos, la ópera, la zarzuela, el teatro clásico, el ballet. Simultáneamente (como siempre ocurre) se desarrollaron y vigorizaron aquellas expresiones dancísticas y musicales que jamás, por ser autogestivas, requieren de proyectos y organización oficiales: danzas populares del campo y de la ciudad,

ritmos, corridos, canciones, festejos, ferias, etc. Habría que preguntarse si las formas y técnicas extranjeras que los compositores cultos de la época asimilaron con tanto esmero no ampliaron el panorama creativo de la música culta del periodo y si no sentaron estos compositores sus obras las bases que dieron lugar al nacionalismo musical de los veinte, treinta y cuarenta del siglo XX. Habrá que estudiar si no tendemos los mexicanos de hoy a identificar la moral decimonónica con la moral porfirista cuando percibimos sus reticencias a incorporar el baile y ciertas piezas y ritmos a las más populares y generales formas de diversión colectiva. A la cultura programada de Justo Sierra, ¿no corresponde una popular, subversiva, amplia, natural y colectiva que se manifestaba aun en pleno Porfiriato? ¿Realmente durante el Porfiriato, ese ineludible, contrastante y hasta impresionante distanciamiento entre las masas populares y los grupos intelectuales, característico de los países capitalistas, fue mayor que, por ejemplo, entre los escritores y periodistas de la Reforma y el pueblo, o bien entre los pintores y escritores del decenio de los veinte y el pueblo? De ser así, deberían considerarse las circunstancias de militancia política que caracterizaron a estos dos grupos intelectuales y concluir que todo proyecto y todo programa cultural sólo se gesta y se realiza con acierto histórico y con profundidad filosófica en circunstancias de cambio revolucionario. Todo programa cultural forjado en periodos de estabilidad relativa quedaría, si no invalidando a largo plazo, si lleno de aspectos inoperantes o francamente estériles. Para llegar a conclusiones prudentes sabemos con Gramsci que habrá que estudiar concretamente en un país en particular, la organización cultural que mantiene en movimiento el mundo ideológico, y examinar su funcionamiento práctico

Las primeras instituciones culturales post-revolucionarias.

Los primeros gobiernos post-revolucionarios reconocieron la importancia del arte y la cultura como elementos para consolidar la unidad nacional del país desde la lucha armada. Esto se vio expresado en la fundación, en 1915, en la Dirección General de Bellas Artes por el gobierno de Venustiano Carranza, dentro de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Esta Dirección General, pretendía fomentar la función educativa del arte democratizándolo y en cuestiones de danza, solo se incorporó a la educación escolarizada, la materia de danzas y bailes regionales mexicanos.

En 1917, cuando Carranza suprimió la Secretaría de Instrucción Pública, la Dirección General de Bellas Artes pasó a la Universidad Nacional de México,

Con el nombre de Departamento Universitario y de Bellas Artes, que mantuvo sus objetivos de fomento y divulgación de las manifestaciones artísticas, bajo el discurso nacionalista de sus directivos, Agustín Loera y Julio Torri.

Su generación se había revelado contra la cultura Porfiriana, promoviendo una nueva concepción cultural y pugnando por la destrucción de positivismo para retornar al humanismo y a los clásicos; por esto, son precursores de la Revolución. Muchos de los principios de esta generación se ven expresados en las políticas educativas y culturales de Vasconcelos.

José Vasconcelos logra su iniciativa respecto a la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y ocupa la titularidad el 28 de septiembre de 1921.

El proyecto cultural Vasconcelista

Estando Vasconcelos como rector de la universidad y de Bellas Artes, organizó a la SEP. En tres departamentos:

1ero. Escuelas, 2do. Bibliotecas y archivos, 3ro. Bellas Artes. Este es un programa en el cual Vasconcelos trabaja una trilogía: maestro, artista y libro. El llegó con grandes planes de trabajar con el pueblo mexicano en todas sus carencias desde hacer una campaña masiva de alfabetización, para solucionar los problemas que

ayudarían a la educación indígena, rural y técnica. Sobre este mismo tema en su época se fundaron más escuelas.

Una de las medidas que toma al respecto y que para la danza sería de gran importancia, son las Misiones Culturales. Estas estaban inspiradas en los misioneros que habían logrado la hazaña de llegar a todo el país, aprendiendo las lenguas indígenas y enseñando la cultura y la religión occidentales. Los nuevos misioneros eran laicos y debían aprender las artes, artesanías y creencias indígenas para después llevarlas a las ciudades.

Las danzas y los bailes indígenas, en las escuelas sirvieron como material básico y se difundieron entre maestros y estudiantes. Las misiones culturales constituyen el primer acercamiento, a esas manifestaciones dancísticas, que traerán como resultado que se vuelvan espectáculos y con esto, su deformación.

En estos años la plástica, fue dentro del arte, el campo que recibió mayor apoyo y reconocimiento: Dr. Atl, Jaime Torres Bidet, Rivera, Orozco, Siqueiros y muchos artistas de la plástica, definieron sus propuestas políticas y artísticas inclinándose por la pintura mural. Por lo tanto también el muralismo se vio beneficiado.

Dentro del proyecto vasconcelista el arte y la cultura tenían un lugar privilegiado: lograrían la salvación-regeneración del país.

Vasconcelos renuncia a la SEP el 2 de Julio de 1924, como protesta a la candidatura de Calles. Desgraciadamente se vio afectado el muralismo hasta rescindirles el contrato. Sin embargo el muralismo había cumplido su función que años después renacería en la danza.

Primera presentación masiva

En el patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública (de corte colonial, enclavado en el centro de la ciudad) se llevó a cabo la primera presentación masiva de danza que denominan folclórica revolucionaria, por el sentido de que no solo buscaba la reproducción de lo regional, sino que trató, por medio de su contenido y forma, de dar una nueva idea masiva de la danza.

TIPOS DE DANZA

El gobierno por medio de la SEP de Vasconcelos, promovió la danza popular, los bailes folclóricos y las manifestaciones dancísticas masivas. Se creó un Departamento de Cultura Estética bajo la dirección de Joaquín Beristáin, quien creo una escuela de baile para participar en los bailes populares.

El 26 de Septiembre de 1921, se realizó la gran noche mexicana en el Bosque de Chapultepec con danzas tradicionales de todo el país. En su organización participaron Adolfo Best Maugard con los diseños, Manuel Castro Padilla y Manuel M. Ponce con la música. Y como Director del Ballet del Metropolitán, Opera House de Nueva York, Adolph Bolm. Se comisionó a Carlos Chávez para crear una obra que trabajaría con Bolm; de lo cual se compuso *el Fuego nuevo*.

En esta época se le dio apoyo directamente por el Estado a la danza de concierto la cual fue promovida en los espectáculos masivos.

El 5 de Mayo de 1924, Vasconcelos inauguró el Estadio Nacional, con la presentación de 500 parejas bailando *el Jarabe Tapatío*, prototipo de la danza mexicana que se llevó a nivel de categoría de danza nacional.

En estos intentos nacionalistas solo se presentaba lo folclórico como espectáculo pintoresco, sin llegar a expresar la identidad nacional y mucho menos a constituir el ballet mexicano, que los intelectuales y artistas de todas las ramas reclamaban para el país. Todavía no se conformaba el campo dan cístico, ni había asimilado un capital que le diera autonomía y especificidad; no había bailarines, maestros ni coreógrafos que

tuvieran esa capacidad.

En esos momentos existían algunos artistas de la danza que trabajaban aisladamente y sin alcanzar un nivel profesional, pero haciendo una labor muy importante a pesar de las condiciones adversas.

Los maestros referidos son: Madame, Stanislava Moll Potapovich, de la Escuela de Varsovia y Carol Adamchevsky de la Escuela Imperial de San Petersburgo y del Teatro Marinsky (donde había sido compañero de Nijinsky).

Las hermanas Linda, Amelia y Adela Acosta, maestras italianas con formación en el ballet y gran experiencia; conocían el repertorio tradicional y la técnica dancística. Había llegado a México en 1904 con la gran compañía de baile y pantomima dirigida por Barilli, después se presentaron en la compañía de ballets de Augusto Francioli (1905) y se quedaron definitivamente en México.

Carmen Galé, maestra mexicana que había sido alumna de Vittorio Rossi. Eleonor Wallace, mexicana con formación de la Escuela de Ópera de París. Lettie Carroll, maestra norteamericana de ballet quien se había establecido en México en 1923, había estudiado con Alexander Kotcherovsky y Martha Graham, y formaría su compañía en 1927. Estrella Morales, mexicana que se había formado en Alemania con las alumnas de Isadora Duncan.

Armen Ohanian, bailarina Persa que había realizado giras internacionales presentando estilizaciones, daba clases de danzas interpretativas en el Conservatorio Nacional de Música en 1923 y hacía presentaciones en los foros de la ciudad.

Además de estos maestros que trabajaban con cierta permanencia en México y algunos de la escuela de la SEP, venían compañías y solistas que se presentaban en nuestros teatros.

La danza académica durante la década de los veinte no llegó a participar plenamente en el proyecto cultural nacionalista, a pesar de que recibió el impulso de artistas e intelectuales y del propio Vasconcelos. Su incipiente desarrollo no permitió que llegara a la síntesis de arte culto y popular para crear la nueva danza mexicana, lo que sí se había logrado en la plástica. Sin embargo se sentaron las primeras bases para que en décadas posteriores del campo dancístico, ya con un desarrollo propio, pudiera florecer bajo esa ideología nacionalista.

ORIGENES DE LA POLITICA NACIONALISTA E IDENTIDAD NACIONAL.

En 1929, en plena crisis económica mundial, cuando se realizan las nuevas elecciones para presidente de la República, desde Estados Unidos vuelve Vasconcelos como candidato independiente (fin del gobierno de Obregón). Es vencido por Pascual Ortiz Rubio, quien sube al poder en febrero de 1930 dando inicio a un gobierno donde la intervención de calles es toral y la desestabilización política provoca constantes cambios de secretarios de Estado, con lo que el país vive en constante crisis política.

En 1925 se estableció la casa del Estudiante Indígena y un año después, dentro de la SEP, se creó la Dirección de Misiones Culturales. Ambas pretendían educar a las comunidades indígenas y campesinas para integrarlas a la vida nacional y difundir los principios revolucionarios; debían, además, impulsar y orientar las artes populares desarrolladas en las comunidades. El resultado fue que en los programas de las escuelas rurales se incluía la danza regional y se le consideraba un importante medio de expresión.

Las Misiones Culturales cobraron importancia para la danza, pues números maestros misioneros, investigaron las danzas y bailes tradicionales y los difundieron (entre otros Marcelo Torreblanca, Fernando Gamboa, Zacarías Segura). La labor de los misioneros es fundamental no solo para el proyecto nacionalista del Estado, sino para el conocimiento que se tuvo, en las ciudades, de las danzas y bailes tradicionales del país,

conocimientos que serían utilizados en las escuelas de educación escolarizada y después en las de educación dancística profesional así como en los espectáculos masivos de danza que se realizaron. Las Misiones Culturales fueron una de las principales formas mediante las cuales se introdujo la política cultural delineada por el Estado, en el terreno de las expresiones coreográficas tradicionales; como consecuencia de las danzas y bailes fueron sacados de sus contextos socio-culturales y deformados.

Gorostiza planteó como perspectiva del Departamento de Bellas Artes varios cambios, que en general pretendían dar autonomía al Departamento frente a la SEP, promoviendo la creación artística, así como fortalecer la educación profesional de las artes. Con esto Gorostiza impulsaba una visión más elitista y profesional de la educación artística, por razones de especialización.

Con el nacionalismo, que empezó a surgir a principios de los años 20's después de la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial, lo que buscaban los mexicanos eran las raíces culturales, deshacerse de todo lo que trajo Porfirio Díaz durante su mandato: lo extranjero. Estos artistas del Nacionalismo Mexicano empezaron a destacarse después de que Vasconcelos quedara como secretario de cultura en México, el cual los impulso a todos sus compañeros con este pensamiento nacionalista.

NACIONALISMO EN LA MÚSICA

Manuel M. Ponce dejó definitivamente establecida la tendencia nacionalista a la que habían de incorporarse los músicos mexicanos que le siguieron, e introdujo los elementos musicales populares de México en su abundante producción, que abarcó desde las canciones hasta el concierto.

Al reforzar esta corriente vinieron Silvestre Revueltas (violinista) y Carlos Chávez (pianista), ambos compositores y directores de orquesta. Juntos como ejecutantes y como directores de la Orquesta Sinfónica de México, entre 1920 y 1930 realizaron una labor de difusión y renovación de la música contemporánea. Pero lo más trascendente del trabajo de estos músicos reside en su obra de compositores.

Entre los discípulos de Revueltas y Chávez se han destacado los que formaron el llamado *Grupo de los Cuatro*, surgido en 1934: Blas Galindo, Salvador Contreras, José Pablo Moncayo y Daniel Ayala, quienes en un principio se entregaron a hacer arreglos sinfónicos de lo más representativo del folklore nacional. A esta misma corriente pertenecen Miguel Berna, Luis Sandi, Carlos Jiménez Mabarak y otros más jóvenes, entre los que se encuentran Guillermo Noriega, Leonardo Velásquez, Raúl Cosío Villegas y Armando Lavalle, que se han identificado con todo entusiasmo con el nacionalismo musical.

LOS MÁS DESTACADOS LITERATOS DEL NACIONALISMO

En pos de la tradición de la revista *Azul*, de Gutiérrez Nájera, de la *Revista Moderna*, de Amado Nervo, y de *Savia Moderna*, de Cravioto y Castillo Ledón, que en épocas anteriores habían servido de órganos de expresión revolucionaria en el ambiente literario, surgieron entre los años de 1920 y 1930 las revistas *Contemporáneos* y *Ulises*, en torno a las cuales se reunieron escritores y poetas con una sensibilidad renovada se afanaban por plantar en México las nuevas corrientes liberales europeas. Con la primera, hicieron su aparición Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza, todos ellos poetas de refinadísimo estilo; de la segunda fueron colaboradores principales Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, que de la poesía pasaron a cultivar el teatro con mucho acierto. A dicha generación pertenece el poeta Carlos Pellicer, considerado como una de las más notables voces poéticas del trópico americano.

Asimismo, en estos años recibieron gran impulso la novela y el relato de ambiente colonial. Ya en el siglo XIX habían puesto especial atención en investigar la época colonial de México los historiadores García Icazbalceta, primero, y Luis González Obregón, después; ellos abrieron la brecha por la que con ojos de artista entraron más tarde Artemio de Valle-Arizpe, Francisco Monterde y Ermilio Abreu Gómez, constantes investigadores de las costumbres y usos pintorescos de aquel periodo histórico, que tanta importancia tuvo

para México.

EL TEATRO EN MÉXICO DURANTE EL NACIONALISMO, UN TEATRO TOTALMENTE RENOVADO.

Después de 1910 los autores teatrales mexicanos tuvieron una noción más clara de su propósito y escribieron obras que reflejaban el ambiente en que vivían.

En cuanto a interpretes, se habían dado casos como los de las actrices Virginia Fábregas y María Teresa Montoya, ambas merecedoras de las palmas académicas de Francia, pero sin que ello significara hasta entonces el esfuerzo pleno de una generación.

A partir de 1920 surgen nuevos grupos de autores, entre ellos Francisco Monterde, Díez Barroso, Carlos Noriega, J. J. Gamboa y Jiménez Rueda, con obras animadas por la corriente nacionalista, que realizan una labor encomiable. Pero fue en la década de 1930 a 1940, con Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza y Alfredo Gómez de la Vega, cuando principiaron a surgir grupos en los que se formarían los profesionales, crearían la atmósfera para consolidar el florecimiento del arte teatral.

Hacia 1940 se incorporaron al movimiento teatral mexicano algunos directores extranjeros, entre ellos el japonés Seki Sano, que organizó un estudio de artes escénicas, y con un grupo de actores efectuó una notable temporada de teatro realista. En 1946, al fundarse el INBA, su Departamento de Teatro, a cargo de Salvador Novo, procedió a encauzar y estimular las actividades teatrales. La Escuela de Arte Dramático, incorporado al INBA, estableció cursos para actores, directores y escenógrafos.

En esta etapa de renovación teatral surgieron grupos experimentales de actores que fueron derivando al profesionalismo. Al margen de los grandes teatros de menores proporciones y, posteriormente, otros mayores, patrocinados por el IMSS.

Al promediar el siglo xx, entre los autores mexicanos más destacados, además de los ya mencionados, se cuentan Luis G. Basurto, Rafael Solana, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Gilberto Cantón y Federico S. Iclán.

En la parte técnica, la industria cinematográfica cuenta con grandes estudios y los más modernos equipos e instalaciones para la producción de películas. En el aspecto realizaciones artísticas y culturales, los autores mexicanos cuentan con un poderoso medio de expresión y comunicación para sus producciones, que interpretan en la pantalla grandes actrices como Dolores del Río, María Félix y Silvia Pinal, y afamados actores como Mario Moreno *Cantinflas*, Andrés y Fernando Soler, Ignacio López Tarso y Arturo de Córdoba.

MOVIMIENTO MURALISTA, EVOLUCIÓN DENTRO DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL NACIONALISMO.

La nueva pintura, que tanto prestigio había de dar a México, ya desde 1910 hubo entre los estudiantes de artes plásticas, con Alfredo Ramos Martínez a la cabeza, manifestaciones de repudio hacia los envejecidos estilos que predominaba; pero la verdadera renovación de la pintura mexicana se produjo hacia 1922. Pasado el periodo más violento de la Revolución y convencidos los pintores de que los nuevos ideales sólo podían expresarse en un estilo formal e ideológicamente inspirado en la propia historia de México, surgió la nueva etapa del estilo muralista. Como ejemplo del modo de llevar a las artes plásticas las costumbres y propios problemas del pueblo, tenían la obra de José Guadalupe Posada, que con sus magníficas litografías y grabados había satirizado al gobierno de Porfirio Díaz. Creían, además, que la pintura como expresión nacional debía trascender las salas de exposición para entrar en los edificios públicos y llevar a una mayoría su mensaje estético ideológico.

José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Alva de la Canal, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Fernando Leal, Rufino Tamayo y tantos otros que tesoneramente trabajaron en la consecución de una técnica adecuada, constituyeron el Sindicato de Pintores y Escultores para obtener del Estado el auspicio necesario.

En el antiguo edificio del Colegio de San Idelfonso, ocupado entonces por la Escuela Nacional Preparatoria, se plasmaron los primeros murales, que ilustraron temas de historia patria y de crítica social, y probaron materiales y técnicas para pintar al fresco. Destácanse entre ellos los de José Clemente Orozco, pintor de extraordinaria fuerza dramática, cuya agudeza satirizó las contradicciones de su tiempo.

Diego Rivera pinta numerosos murales en varios de los edificios públicos de México y del extranjero, en los que se muestra brillante colorista y severo crítico de la injusticia social.

Sólido exponente del muralismo es también David Alfaro Siqueiros, que además de desarrollar un estilo personal, ha llevado a cabo interesantes experimentos en la aplicación de nuevos materiales plásticos.

El auge de la pintura mural no significó el abandono de la de caballete y los mismos muralistas cultivaron ambos géneros simultáneamente. Pintores como el *Doctor Atl* (Gerardo Murillo), que se ha desenvuelto fundamentalmente en obras de caballete, figuran como valores representativos de la pintura mexicana del siglo xx. Por otra parte, las distintas tendencias respecto a la forma y a lo que debe entenderse por realismo, han producido pintores de estilo muy diferente y hasta opuesto, entre ellos Rufino Tamayo y Rodríguez Lozano.

Esta nueva pintura mexicana a sido reconocida en sus valores universales a través de exposiciones presentadas en las principales ciudades del mundo, y de los numerosos murales ejecutados en el extranjero por Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo y algún otro.

LA DANZA DURANTE EL NACIONALISMO MEXICANO.

La historia de la nueva danza en México inicia en los años veinte con la preocupación de la identidad nacional. ¿Quiénes somos? ¿Cuáles son nuestras características? También a las iniciadoras de la danza moderna norteamericana, Doris Humphrey y Martha Graham, les preocupo reconocer su realidad y reconocerse en ella.

Aunque la fase nacionalista de la cultura como ya lo vimos comenzó antes con la música al tomar los compositores las canciones del pueblo para usarlas como materia prima de conciertos y sinfonías. Ya el ballet clásico había construido su vocabulario a partir de las danzas campesinas. El mayor éxito de esta tendencia lo logro la danza romántica, y después los ballets rusos de Serge Diaghilev con Nijinski y Pávlova como estrellas.

Los corógrafos de esta etapa nacionalista, influidos tanto por los músicos como por los muralistas de ese tiempo, siguieron la fórmula de tomar del pueblo lo que en ese momento cultural resultaba atractivo.

De la danza moderna mexicana puede decirse que fue un producto consecuente con la renovación operada en el ambiente cultural del país, ya que se consideraba que el ballet clásico no manifestaba el espíritu de la tendencia nacionalista. Aprovechando lo que en materia técnica se había experimentado en Estados Unidos y en Europa bajo el principio de rechazo al formalismo del ballet, entre 1930 y 1940 se inicio en México la aplicación de un nuevo concepto de la danza. Fundamentalmente se aspiraba a hacer de ella una expresión más afín a la tradición del país, extraordinariamente rica en este arte cultivado por los indígenas desde los más remotos tiempos precolombinos.

Desde el 30-30 de Nellie Campobello sobre la Revolución Mexicana, que bailaban cientos de jovencitas en

los estadios, hasta la estilización a lo *Indio* Fernández de la mayor parte de las danzas creadas en los años cuarenta y cincuenta, estaba siempre presente la necesidad de reconocernos.

Emilio Fernández, *el Indio*, fue un destacado cineasta mexicano. El y su camarógrafo, le dieron a este país imagen de exaltación idílica. Los paisajes campiranos eran soberbios y los atuendos de faldas con olanes, rebosos y trenzas lustrosas, para ellas, y los trajes de charro, para ellos, eran de mejor gusto.

Con un grupo entrenado por la coreógrafa Waldeen, en 1940 se estrenó en la ciudad de México el ballet *La Coronela* (con música de Silvestre Revueltas), cuyo tema era el drama y las conquistas de la Revolución de 1910. Ana Sokolov, con otro grupo, rindió un servicio igualmente importante, y entre varias coreografías que realizó puede mencionarse *La madrugada del panadero*. Así quedó definitivamente plantado lo que posteriormente había de alcanzar un fuerte arraigo y seguir un pausado pero seguro proceso de maduración traducido en fructíferos resultados.

Se han formado cerca de una docena de grupos profesionales auspiciados por el INBA, la UNAM y varias dependencias gubernamentales; entre estos grupos, figuran *Tonantzintla*, *La Manda*, *El Bracero*, *Los Gallos*, *El Chueco*, *Zapata* y *El Demagogo*.

Así es que entre la música nacionalista, los éxitos de las películas y las tendencias del estado a afirmar los valores nacionales los artistas quedaron atrapados en la seducción de una imagen idílica de México. Se explican entonces coreografías como *En la Boda*, *El zanate*, *Tierra*, *Huapango*, *La manda*, *Zapara* y, por supuesto, *La coronela*.

Surgimiento de la danza moderna nacionalista

Época: cardenismo

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas hubo un reacomodo de las fuerzas sociales en una serie de cambios en el país: en lo económico, transformaciones en la estructura del reparto agrario, un impulso a la industria y las nacionalizaciones, que significaron un replanteamiento de los recursos económicos del país para su propio desarrollo y la postura de México frente al capital extranjero.

Por otro lado, la organización obrera, la educación socialista y el surgimiento del nuevo partido oficial modificaron las instituciones políticas e ideológicas. Este abrió las perspectivas para una democratización siguiendo los lineamientos de la Revolución, que llevaron a las clases sociales que habían sido retraídas en gobiernos anteriores para participar en las decisiones gubernamentales.

Las amenazas del imperialismo norteamericano y el fascismo, sirvieron como elemento de cohesión que ayudaron al vínculo clases populares– gobierno y que redundó en mayor estabilidad para el régimen Cardenista.

La capacidad política que tuvieron Cárdenas y su grupo al lograr la presidencia, enfrentarse a Calles y después conseguir que éste saliera del país, se debió en mucho al apoyo popular que recibió Cárdenas y ganó prestigio entre la elite en el poder y el partido oficial

El equipo que redactó el primer Plan Sexenal veía a la cultura como la posibilidad de unificación nacional y radicalizó la postura ideológica del Estado por medio de la educación socialista que venía planteándose con anterioridad. Con esta postura radical renació el optimismo y se le dio un giro socializante al nacionalismo.

Para Cárdenas, elevar el nivel cultural del pueblo era esencial en una obra revolucionaria: La cultura sin un concreto sentido de solidaridad con el dolor del pueblo no es fecunda, es cultura limitada, mero adorno de parásitos que estorban el programa colectivo. El pensamiento se enaltece cuando lo anima la tragedia de los

hombres en su búsqueda de la fecundidad, en su lucha contra la naturaleza.

De 1934 a 1935 el Secretario de Educación Pública fue Ignacio García Téllez, y el jefe del Departamento de Bellas Artes: José Muñoz Cota. Este último dice que la labor del Departamento, desde la modificación del artículo 3°. Constitucional, se ha encaminado hacia la conciencia revolucionaria de las masas. Le corresponde a la SEP acabar con los vicios de los trabajadores (malestar económico, retraso cultural y fanatismo) y el Departamento de Bellas Artes contribuye a estimular la producción artística nacional y facilitar y complementar la acción de carácter científico desarrollada por otros organismos. Considera que las masas proletarias por las condiciones en que viven carecen de la percepción necesaria para abarcar un fenómeno natural o social, sólo sienten pero no comprenden el universo, y el arte, medio más emotivo, comprensible y de rápida difusión, puede ayudarles. El pueblo a través del arte se entera del por qué de su mísera situación económica, de su incultura, de su deficiencia biológica, de su ancestral opresión y también de cómo cambiar esa situación.

Así el Departamento de Bellas Artes visualiza al arte como directa expresión de las manifestaciones de la cultura del pueblo. Y dentro de la disciplina de su labor, puso como norma de su obra divulgadora, la enseñanza popular, la acción siempre directa y precisa que expresa las realidades de la naturaleza y de la sociedad.

El Departamento de Bellas Artes sostiene que la función del arte es social por obligación ética, debe ser un arte comprometido. Para cumplir su cometido llevó a cabo acciones concretas: modificó el contenido de las canciones para difundir coros socialistas, de difundió la música folclórica, estimuló la literatura proletaria favoreció obras de tendencia socialista y se fundaron escuelas para los trabajadores. Esta orientación le da un matiz diferente a la cultura, siempre llena de tonos rojos y voces altas, demagógicas en muchos casos, que defienden a la cultura proletaria como la cultura de la Revolución. Esta tendencia izquierdista dentro de la SEP se fortalece en 1935, cuando Gonzalo Vázquez Vela ocupa su titularidad, dándole un nuevo auge a las misiones culturales.

En 1937 La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios celebra su congreso en el Palacio de Bellas Artes, en ese congreso sólo se presentó una ponencia sobre danza, titulada Problemas de la danza mexicana moderna y una posible solución.

El autor de la ponencia era Carlos Mérida, ya desvinculado de la escuela de la danza y de las instituciones oficiales de cultura. Esta ponencia levantó un gran revuelo en el congreso por su propuesta en pro de la técnica de danza moderna norteamericana, lo que chocaba con el nacionalismo imperante. Sólo Germán List Arzubide lo apoyó y finalmente fue aceptada, haciendo la petición al gobierno de la creación de una escuela experimental de danza con técnica moderna y cinco características: Educación de acuerdo con las actuales corrientes coreográficas en cuanto a la técnica, pero finalmente mexicana y de temática social; contar con un consejo interdisciplinario; la instalación de talleres que apoyen la profesión dancística; la investigación por medio de aparatos mecánicos de la danza mexicana.

La ponencia decía que la danza mexicana, para ser nacional y universal, debía tener conocimiento de la técnica moderna y el estudio de la coreografía popular nacional. La danza ha tenido transformaciones, decía Mérida, en su técnica con sentidos ideológicos según la expresión de cada época.

Un año después, el 16 de Noviembre de 1938, Mérida presentó nuevamente a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, su proyecto de una acción tendiente al desarrollo de la danza en México, y en Noviembre de 1939, otra ponencia, ahora ante la Conferencia Nacional de Educación. Organizada por el Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la Republica Mexicana, con el nombre de La danza y el Departamento de Danza de Bellas Artes. Ambas se desprendían de la primera ponencia mencionada y puntualizada y otros aspectos que permitirían, a su juicio, el desarrollo de la danza mexicana.

El lapso de 1939–1940 resultó un periodo clave para la danza mexicana, no sólo porque estalló abiertamente la segunda guerra mundial y parte considerable de la actividad artística concentró sus objetivos en el continente americano, sino también porque se encontraban maduras las condiciones para el surgimiento de una danza moderna auténticamente mexicana, una danza en la cuál se incorporará los elementos técnicos que ya se habían desarrollado en Estados Unidos.

Con esto Mérida nuevamente tenía participación abierta en la danza, su interés mantenía, ahora reforzado por su acercamiento a la danza moderna norteamericana.

La Nueva danza se gestó en Estados Unidos y su máxima exponente fue Martha Graham. Esta nueva danza utiliza al cuerpo en su totalidad, no trata de dar prestigio individual, como es el caso del Ballet, que además ante los ojos de Mérida ya estaba desgastado, sino que retoma la colectividad. Los temas de la nueva danza fueron producto de la realidad en que se vivía. Mérida propuso seguir ese camino ya explorado de la danza norteamericana, que inyectaría savia a la danza mexicana, por su potencia expresiva.

También propuso que se realizaran seis Ballets experimentales, inspirados en temas mexicanos (folclor, costumbres, vida actual), y que se montaran en México una o dos obras representativas de la danza moderna norteamericana.

Sin embargo, las propuestas de Mérida en cuanto a la técnica, la formación de una compañía, la creación de una instancia dentro de Departamento de Bellas Artes que tratara exclusivamente de danza, etc.; todavía rebasaban, en mucho, el campo dancístico y los intereses gubernamentales que, como siempre ha sido, relegaban a la danza el último lugar de sus actividades. Sin embargo, estas propuestas prepararon el camino para el desarrollo de la danza mexicana. Las ideas de Mérida lo impulsarán en breve, a invitar a una artista norteamericana de la corriente de Martha Graham, que contribuirían a cambiar la dinámica del campo dancístico de nuestro país, su nombre: *Waldeen*.

Respecto a la danza se le da muy poca importancia en los informes sólo se habla de las actividades de La Escuela de Danza, ya sea las escolares o la de servicio social. Especialmente sobre estas últimas se hace referencia a las participaciones en actos oficiales que tuvieron una franca tendencia nacionalista.

En 1935, fue destituido Carlos Mérida, y el jefe del Departamento de Bellas Artes, Muñoz Cota, nombró a Francisco Domínguez director de la Escuela de Danza, la que se cambió de local, ahora ubicándose en el Palacio de Bellas Artes (el cual fue inaugurado el 30 de Septiembre de 1934). Las nuevas instalaciones contaban con toda la infraestructura requerida por la Escuela y los maestros en ese momento eran: Nellie y Gloria Campobello, Linda Costa, Xenia Zarina, Dora Duby, Jadwika Kaminka, Gabriel Ruiz, Moisés Fernández de Lara y Tessy Marcué. En 1937 nuevamente hubo cambios en la dirección de la Escuela de Danza. El 19 de Enero se reunieron los maestros de dicha escuela en el Departamento de Bellas Artes para discutir la licencia de seis meses que se había otorgado a Francisco Domínguez como director, y ahí mismo se designó a Nellie Campobello, como suplente durante su ausencia, lo que sería ratificado oficialmente por Muñoz Cota. También se formó un consejo para el funcionamiento de la escuela, siendo sus miembros las Campobello y Estrella Morales. Así inició el reinado de Nellie Campobello como directora de esta escuela, hasta 1984.



La escuela tomó el nombre de Escuela Nacional de Danza, se modificaron el reglamento y el plan de estudio. Ahora se pretendía impartir enseñanza profesional dancística, basándose en la técnica del Ballet, difundirla entre la población para formar un público e influir en la creación de escuelas de danza en el país.

El 30 de Junio de 1937, en El Palacio de Bellas Artes se presentó la Escuela Nacional de Bellas Artes con *la Zandunga*, coreografía de Gloria Campobello, bailando ella y sus alumnas y *el Jarabe Tapatío*, bailando Rosa y Amelia Bell. Del 4 al 12 de Noviembre nuevamente la Escuela Nacional de Danza tuvo su primera exhibición previa al reconocimiento del fin de cursos en el Palacio de Bellas Artes. Se presentan: ejercicios rítmicos de Tessy Marcué y Linda Costa, bailables de técnica Rusa de Estrella Morales, danzas de técnica Italiana de Carmen Galé, *Danza de las horas* de Linda Costa, y *Ballet Mexicano* de Nellie Campobello.

En diciembre de ese mismo año: *Ballets mexicanos* de las Campobello, *Columnas* de Tamara Danilova, *La cascada infiel* de Gloria Campobello, *Movimiento en claro oscuro* estreno de Estrella Morales, *Dos estampas* o *Ballet Tarahumara* estreno de Gloria Campobello. Hay una gran cantidad de coreografías que aparecen a partir de esta nueva dirección.

Merece mención especial el montaje de *las Sílides* que hizo Gloria Campobello, sobre la original de Fokine. Esta obra la presentó el Ballet Ruso de Montecarlo en 1934, única oportunidad en que Gloria Campobello pudo conocerla. Ella montó su propia versión y la suya fue una verdadera creación inspirada en el Ballet que había visto en dos o tres ocasiones, logró captar toda la esencia y el estilo.

Los créditos en la temporada de Noviembre de 1938 fueron: dirección artística de Gloria Campobello, como bailarines reconocidos: Socorro Bastida, Guillermina Bravo, Bertha Hidalgo, María Roldán, Lucía Segarra, Estela Trueba, Roberto Jiménez, Edmée Pérez, entre otros.

En 1939, el recientemente formado consejo de maestros modificó de nueva cuenta el plan de estudios (vigente de 1939 a 1951); ahora consistía en dos ciclos; tres años de vocacional y tres años de profesional.

Desde el momento que Nellie Campobello ocupó la dirección de la Escuela Nacional de Danza surgieron una serie de problemas provocados por su actitud, su racismo, su decisión arbitraria y su negativa a que los alumnos tuvieran otras actividades fuera de la escuela. Continuamente tenía problemas con alumnos, maestros y padres de familia.

Es justo hacer referencia a las primeras generaciones de bailarinas egresadas de la Escuela Nacional de Danza, quienes debieron enfrentar enormes problemas familiares y sociales por defender su vocación. A pesar de la

aceptación inicial y el reconocimiento oficial que se le daba a la escuela, y por tanto a la actividad dancística, en los años 30 todavía no era aceptada la danza como una profesión. Lo que no ha logrado aun en la actualidad.

A finales de los treinta la danza había pasado un mayor grado de profesionalismo, ya se contaba con una escuela que dotaba de los elementos técnicos necesarios, aunque con deficiencias. Ya existían bailarines aptos para esas creaciones, ya las Campobello y otros creadores habían acumulado experiencia como coreógrafos y había logrado un incipiente público para este arte. El campo de la danza estaba listo para construirse así mismo.

Encontramos muchas obras dancísticas que tanto las Campobello como los otros maestros y bailarines realizaron con temas mexicanos, recuperando las investigaciones de los misioneros y haciendo las propias.

SURGIMIENTO ESCUELA NACIONAL DE DANZA

Se crea en 1932 bajo el nombre de Escuela de Danza, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Su primer director fue el pintor Carlos Mérida (1932–1935). En 1936 la escuela se ubica en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes, ya bajo la dirección del profesor y compositor Francisco Domínguez. Los principales colaboradores en esa época son Nellie y Gloria Campobello, Linda Costa, Estrella Morales, Luis Felipe Obregón, Ernesto Aguero, Tessy Marcué, Xenia Zarina, Dora Duby, Jadwika Kaminska, Gabriel Ruiz y Moisés F. De Lara.

De 1937 a 1983 la escuela estuvo dirigida por la Maestra Nellie Campobello, fundadora del Ballet Carroll y directora del Ballet de la Ciudad de México. En 1937 la institución pasa a denominarse Escuela Nacional de Danza. De 1939 a 1951 funciona bajo un solo plan de estudios. Este contiene la técnica clásica, a la que se relaciona con las danzas mexicanas, españolas y prehispánicas.

A partir de 1941 se puso énfasis en la danza moderna, bajo la influencia de Nijinski, Isadora Duncan, Dalcroz, y Laban. Además del desarrollo propiamente dancístico, se buscó la vinculación con el entorno social, por lo que se dio una orientación hacia el nacionalismo. La nueva corriente coincidió con el momento en que Anna Sokolow, Waldeen y José Limón impulsaron la danza moderna en México.

En 1946, la Presidencia de la República decreta ubicar la sede de la Escuela Nacional de Danza y al Ballet de la Ciudad de México en un predio situado en la zona de Lomas de Chapultepec. El Ballet había sido fundado en 1941, con Nellie Campobello como su directora. Tuvo como propósito perfeccionar las técnicas modernas de los bailarines mexicanos. Para ello se invitó a bailarines extranjeros, profesores y coreógrafos destacados. También se propuso continuar la preparación de los alumnos de la Escuela Nacional de Danza; mejorar el nivel cultural del público; y promover la realización de investigaciones para lograr la depuración de la danza folklórica nacional.

Con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946, la Escuela pasa a depender de éste, asignándosele la función educativa, mientras que al Ballet de la Ciudad de México se le confirió la de difusión.

SURGIMIENTO DE LA DANZA MODERNA EN MEXICO

A finales de la década de los treinta se conjuntaron diversas circunstancias que impulsaron el surgimiento de una nueva danza:

1. Ebullición del campo cultural, donde predominaba la tendencia nacionalista radicalizada y estimulada por el cardenismo.
2. Profesionalización y formalización de la danza académica que se desarrolló y logró las condiciones técnicas

para contar con bailarines formados dentro de la Escuela Nacional de Danza y otros artistas independientes.

3. la creación de obras dancísticas de marcada tendencia nacionalista y otra que retomaban los temas mexicanos (prehispánicos y folklóricos).

4. El impulso concreto que recibía la danza por parte de notables artistas e intelectuales mexicanos con influencia en los campos cultural y político. Ellos apoyaban una danza con lenguaje propio y técnicas modernas que hablara de la vida contemporánea.

5. La formación de un público asidua a la danza que todavía reducido en su número, se mostraba entusiasta al respecto a la creación de una danza nacional, lo que era motivo de discusiones y polémicas públicas.

6. La llegada a México de dos artistas norteamericanas con una sólida formación dancística y propuestas coreográficas innovadoras: Anna Sokolow y Waldeen.

Anna Sokolow: un nuevo universo.

Anna Sokolow, de ascendencia Ruso-Judía, nació en Nueva York en un barrio obrero de inmigrantes. Estudio danza Blanche Talmud y Bird Larson y, de 1930 a 1938, formó parte de la compañía de Martha Graham. Paralelamente ella formó el grupo Dance Unit, en el que creaba sus propias obras todas con un contenido de crítica social y propuestas artísticas y novedosas.

En 1939 Carlos Mérida vivía en Nueva York y en Marzo de ese año asistió a una función de Dance Unit; inmediatamente el pintor invitó a Anna Sokolow, a México. Con esto se lleva a cabo una de sus propuestas de la ponencia sobre danza presentada en la LEAR.

Poco después Anna Sokolow recibió la invitación oficial del Departamento de Bellas Artes. Viajaron a México ella, nueve bailarinas, el compositor y director musical Alex North y el barítono Mordecai Barman. Se presentaron en el Palacio de Bellas Artes del 8 de Abril al 7 de Mayo, gracias al Departamento de Bellas Artes y al apoyo recibido por parte de los sindicatos obreros y organizaciones estudiantiles mexicanas.

Al concluir la temporada, el Dance Unit regresó a estados Unidos, pero Anna Sokolow recibe una invitación de la SEP para quedarse como maestra y formar una compañía de danza moderna. Inicia su trabajo con un contrato de 8 meses en la casa del artista; eligió jóvenes bailarinas que se habían formado en la Escuela Nacional de Danza. Para éstas la experiencia fue avasalladora, conocieron la disciplina dancística real, otras formas de entrenamiento y la fuerza de su maestra.

Los amigos de Anna Sokolow aumentaban; los ensayos llegaron al escritor José Bergamín y el compositor Rodolfo Halffter, ambos exiliados españoles. Surgió la idea de montar la coreografía sobre *la mojiganga Don lindo de Almería*, que Bergamín había creado para los Ballets de Diaguilev, pero nunca se realizó.

El 9 de Enero de 1940 estrenaron esta obra. Con coreografía de Anna Sokolow, libreto de Bergamín, música de Halffter, y diseño de Antonio Ruiz se presentaba como el grupo mexicano de danzas clásicas y modernas. Antonio Palacio permitió que se presentara después de *la Zarzuela la del Manoj de rosas*, en el teatro Fábregas.

El grupo formado por Anna Sokolow se llamó *La paloma azul* esta representa otra de las corrientes fundamentales del movimiento de la danza moderna mexicana. Este grupo estaba conformado en aquella época por muchachas que desarrollarían sus aptitudes y llegarían a destacar en la danza mexicana: Raquel, Carmen e Isabel Gutiérrez, Ana Mérida, Rosa Reyna, Martha Bracho y Estela Garfias.

Parte de su obra coreográfica encontramos: *Retablo mexicano* (1949), *Así es la vida en México* (1979), *Rooms*

(1955), *Suite preclásica* (1933), la *Sinfonía de Antífona*, esta última la música la compuso Carlos Chávez.

A finales de Enero de 1940, el contrato de Anna Sokolow terminó. En Marzo el Departamento de Bellas Artes y su director Celestino Gorostiza apoyaron a la compañía, que tomó el nombre del Ballet de Bellas Artes .

Anna Sokolow compartió su trabajo con grandes artistas mexicanos y españoles, como Carlos Chávez, Blas Galindo, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Silvestre Revueltas, Carlos Mérida, Carlos Obregón, Rodolfo Halffter, José Bergamín, Gabriel Fernández Ledesma.

A pesar que el equipo de trabajo tenía enormes posibilidades para seguir con su labor, se presentaron problemas internos y el patronato se desintegró. Y además con el cambio de sexenio el Departamento de Bellas Artes les retiró su apoyo.

Anna Sokolow nos dejó un nuevo universo donde se conocieron el uso de temáticas populares para la creación, nos relaciono con grandes artistas de la época, quienes ayudaron a formar su propio concepto de la danza, se descubrió la danza moderna como el camino que se debía seguir para expresarse y crear. Una danza sin virtuosismos, sino fruto de la propia necesidad expresiva.

Aún sin Anna Sokolov, se continuó trabajando. La maestra vendría regularmente, participando con ellas en varias actividades, como la película

La corte del faraón, dirigida por Julio Bracho y con coreografía de sokolov.

WALDEEN: VOCACIÓN NACIONALISTA

Waldeen vino a México por primera vez en 1934, quien acompaña al coreógrafo y bailarín Japonés Michio Ito. Tuvieron una exitosa temporada en el teatro Hidalgo, entre el repertorio que presentaron había dos obras de Waldeen: Religioso con música de Bach y Epigramas españoles, basada en dibujos de Goya. En México la compañía de Michio Ito alcanzó renombre y éxito.

En esa ocasión la crítica fue muy halagadora para ella: Miss Waldeen es artista que se da íntegra al público desde que comienza hasta que termina, que lo cautiva con su euritmia, con su temperamento, con su fuerza de expresión, que baila con todo el cuerpo y con el espíritu.

Waldeen y Michio Ito, incluían una combinación de números de danzas del mundo re-creadas por medio de una técnica moderna

Waldeen regresó a México en 1939, ahora para presentar una temporada con el bailarín Winifred Widener

Celestino Gorostiza, como el Jefe del Departamento Bellas Artes, la invita al país como solista y ella ofrece sus obras ya claramente dentro de la danza moderna. Waldeen acepta la propuesta de las autoridades de la cultura oficial y comienza a buscar los posibles integrantes del grupo.

Waldeen había tenido una formación académica dentro del Ballet y después entró en contacto con la escuela alemana de danza, la otra corriente que dio origen a la danza moderna mundial. Ingresó como bailarina y coreógrafa en la compañía de Michio Ito, con las que hizo algunas giras por California y Japon. En 1938 se independizó y viajó a Nueva York donde dio funciones y clases; recibió la invitación para volver a México, no sólo para actuar como bailarina, sino para que creara un acompaña de danza moderna en nuestro país.

Algunas alumnas de la Escuela Nacional de Danza como Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Amalia Hernández, y Josefina Lavalle, habían salido de la escuela por problemas con Nellie Campobello. El grupo se había ido a estudiar con Estrella Morales; a esta escuela llegó un telegrama de Gorostiza avisándoles que las

visitaría una maestra norteamericana para formar un grupo auspiciado por el Departamento de Bellas Artes. Waldeen impactó a las jóvenes estudiantes desde el primer momento e iniciaron el trabajo.

Waldeen percibe la necesidad de introducir en México la técnica de la danza moderna, ya para entonces desarrollada en los Estados Unidos y algunas partes de Europa. Así mismo se ve atraída por las manifestaciones culturales del país.

Al organizar uno de los primeros grupos de danza moderna, Waldeen logra captar ese enorme caudal expresivo que durante siglos se había mantenido vigente en la danza y el arte mexicano. Para ella la historia, la manera de ser de un pueblo, su idiosincrasia, alimentarían directamente a la danza.

Se iniciaron los ensayos en un salón del Palacio de Bellas Artes y un grupo de casi veinte bailarines empezaron a trabajar, entre ellos estaban Magda Montoya, Sergio Franco, bailarines mucho más experimentados que el resto de los seleccionados. Debían estrenar el 10 de Noviembre de 1940 y Waldeen se dedicó a crear el repertorio.

Waldeen y sus discípulos querían transitar al camino nacionalista para construir la danza, el mismo que ya muralistas y músicos habían recorrido. Plenamente convencidos y comprometidos con su trabajo, y no por decreto, se lanzaron a la creación de esa danza escénica propia que sintetizaría la concepción moderna y la expresión genuina del pueblo mexicano. Una danza de esencia nacional y alcance universal. Para llegar a ellas se plantearon tres premisas:

- 1.- utilizar las técnicas dancísticas (el Ballet y la danza moderna que en ese momento construían).
- 2.- Respetar los principios de la nueva danza (libertad de creación, de movimiento y de utilización de los elementos estructurales de la danza).
- 3.- Partir del reencuentro y la reelaboración de la cultura nacional.

En cuanto a la creación del Ballet de Bellas Artes de Waldeen, a iniciativa de Gorostiza debe puntualizarse que correspondían a la lógica de ese nacionalismo radical del régimen cardenista. La creación de un Ballet nacional era desde años atrás un reclamo para los funcionarios que manejaban la política cultural y artística del país. La danza llegó más tarde a las proposiciones nacionalistas que las artes plásticas y la música, sin embargo se apoya en ellas.

Con la creación por parte del estado de una compañía de danza profesional, estable y oficial se le daba cierto reconocimiento a este arte; además, es precisamente la danza moderna el lenguaje que apoya y por supuesto, en el entendido de que ese lenguaje tuviera carácter nacional y nacionalista. Esto no corresponde a las determinaciones mecánicas del estado, sino a la postura de los intelectuales y artistas que formaban parte de la burocracia cultural y aun de los que, independientemente de ella, influían en las políticas culturales.

Una de las obras principales de la presentación del grupo de Waldeen fue *la coronela*. La cual fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 23 de Noviembre de 1940, con música de Silvestre Revueltas y estaba apoyada plásticamente en grabados de José Guadalupe Posadas.

Algunas de sus obras son: *Epigramas Españoles*, basada en dibujos de Goya, *Religioso* con música de Bach, *Salutation*, *Reafirmación del romance* las dos de Beethoven, *Danza para la generación* con música de Charles Jones, *Preludio* con música de Roy Harris, hay bastante obra de Waldeen pero la obra *la Coronela*, es la que abre un parteaguas en la historia dancística, de ahí que Waldeen es considerada la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza. De hecho el nacionalismo ya había llegado anteriormente, pero ella lo manejó dentro del lenguaje moderno de la danza, un lenguaje que logró convencer y conmover porque abría las posibilidades reales de creación y recreación de la cultura popular.

Waldeen y su grupo tuvieron la oportunidad de viajar a los Estados Unidos, en la cual esta gira les vendría a dar grandes logros.

Ballet de Waldeen

Waldeen, recibe el nombramiento dentro de Secretaría por medio de Jaime Torres Bodet , y se le otorga un presupuesto para su producción.

Hizo su aparición en la farándula del cine con una coreografía de la película Bugambilia, dirigida por el indio fernández, donde intervinieron sus alumnas y algunas de Escuela Nacional de danza (como Evelia Beristáin). Las solistas fueron: Guillermina Bravo, Raquel Gutiérrez y Ana Mérida (las dos últimas provenientes de las Sokolovas.

El éxito que alcanzó el ballet de waldeen, en 1945 fue enorme, el público lleno el Palacio de Bellas Artes, pero no volvieron a recibir mas apoyo de la SEP. En 1946 Waldeen se fue de México y el grupo que había formado siguió trabajando con Guillermina Bravo y Ana Mérida ala cabeza. Durante casi un año prepararon su repertorio con obras de Waldeen y las dos nuevas coreógrafas, se vieron obligadas a trabajar en diferentes lugares por la falta de recursos.

En cuestión de sus obras mas recientes por esa época fueron: la reposición de la Danza de los heredados, vales con música de Brahms; Tres preludios con música de Carlos Chávez, Sinfonía concertante con música de Mozart, Sonatas Españolas de Antonio soler, En la boda de Blas Galindo, Elena la traicionera con música de Rodolfo Halfer, Suite de danzas de Francois Couperin, Cinco danzas en ritmo búlgaro de Bela Bartok, y Allegato de la quinta sinfonía con música de Shostakovich.

A finales del cardenismo las reformas se detienen y el nuevo proyecto de estado–nación y la modernización se imponían por las presiones del capital. La clase gobernante se dividía y ya no había cabida para una danza nacionalista y revolucionaria oficial.

De esa manera desaparece el Ballet de Bellas Artes de Waldeen después de haber dado tres funciones y sin cumplir los objetivos que los artistas se habían planteado (al igual que los muralistas en su momento): llegar a las masas populares. Sólo un reducido público de artistas e intelectuales conocía su trabajo, al igual que el de Anna Sokolow.

El apoyo de esta danza nueva ahora se buscaría en la sociedad civil, en las organizaciones laborales, como el Sindicato Mexicano de Electricistas, al cual pertenecía el Teatro de las Artes.

La danza moderna nació en México por la conjunción de valores. Waldeen y Sokolow fueron las personas idóneas en el momento justo, cuando su trabajo podía fructificar en el florecimiento de una danza contemporánea nacional y universal. La Danza que ambas promovieron era una transformación radical respecto a la visión de la danza académica que se tenia en México, por eso lograron convencer a toda una generación de bailarinas que se les unieron.

Su propuesta dancística innovadora y vital sentó las bases de una corriente que se desarrollaría durante los siguientes veinte años.

Las dos maestras influyeron profundamente en sus discípulos, por ellas y su obra transformaron su concepción de danza, se profesionalizaron y se dividieron. Debido a las diferencias técnicas en su danza, también por los diversos productos artísticos que lograron, y por sus fuertes personalidades, las Waldeenas y las Sokolowas se identificaron con sus respectivas maestras y rechazaban tajantemente a la otra. Eran posturas antagónicas como dos bandos en permanente competencia y, a veces, hasta en pugna durante décadas.

Nos falta comprender el por qué del apoyo dado por el departamento de Bellas Artes y Gorostiza a ambas, por qué no centraron sus recursos y energía en un solo ballet de Bellas Artes. Quizás se retomó la propuesta de Mérida expuesta en su ponencia ante la Liga de Escritores Artísticos Revolucionarios, donde el consideraba que debían ser dos maestras norteamericanas las que fueron invitadas a trabajar en nuestro país. Quizá Gorostiza no quedó satisfecho con el trabajo que realizara Sokolov y le pareció que la propuesta nacionalista de Waldeen era más convincente. Quizá hubo un rompimiento con el grupo de Sokolov, más independiente por el apoyo de su patronato.

BALLET CONTEMPORANEO

Esta facción de la compañía oficial había surgido después de la gran efervescencia creativa que se había dado durante el periodo de Covarrubias como jefe de danza. Este retoma el nombre de ballet contemporáneo que fue dado por Rocío Arriaga (que habían recibido el apoyo de Covarrubias) y que tenían que continuar con su línea.

Temporada 1556: danza oficial e independiente

La temporada de danza moderna era una exigencia del público y de prensa, por lo que finalmente se anunció el Ballet mexicano, el Ballet Contemporáneo y del Ballet Nacional. Este último generalmente era calificado por la prensa amarillista como de marcadas tendencias izquierdistas. El nuevo Teatro de Danza y el Ballet de la Universidad protestaron por no haber sido incluidos. Los tres participantes se enfrentaban al reto de demostrar la calidad su trabajo.

Dentro del INBA, se creó un Consejo para dictaminar sobre las obras que podían pasar al foro y cuya evolución se realizaba en el Teatro del Bosque.

Promoción en el INBA

Durante la gestión de Álvarez Acosta al frente de INBA, el Departamento de danza tuvo una promoción permanente. Además, el INBA utilizó otros medios para difundir su trabajo, uno de ellos fue la publicación de la Revista de Bellas Artes, espacio donde la propia institución reflexionaba sobre su labor. También la radio y la televisión fueron usadas en forma constante. El INBA tenía su propio programa en radio 6.20, donde en algunas ocasiones Álvarez Acosta hablaba personalmente.

La promoción nacional se hizo en todas las áreas, no solamente en danza, y se establecieron escuelas e institutos regionales de Guerrero, Aguascalientes, Tamaulipas, Veracruz, Morelos, Chiapas, Durango, Sinaloa, Yucatán, Baja

California, Michoacán, Hidalgo, San Luis Potosí, Tlaxcala, el Estado de México, Coahuila, tabasco y Zacatecas.

Se cumplieron los proyectos de construcción de instalaciones adecuadas para la escuela y compañía de danza, y el teatro del Bosque, foro que en un primer momento estaba dedicado solo a la danza, abrió un espacio mas para se programaran temporadas de esta disciplina. Estas cobraron gran importancia, pues se realizaron permanentemente y permitieron que muchas compañías presentaran su trabajo al público.

Durante los años cincuenta el INBA promovió la presentación de algunos solistas y compañías de ballets traídos de diferentes partes del mundo. En marzo de 1954 vino a México Tamara Toumanova con Román Jasinski. Se presentaron en el Palacio de Bellas Artes con: Pas de deux de las Sílides, El pájaro de fuego, El tambor, La muerte del cisne, El sueño, Romance, Perpetuum mobile, Carta de amor, Don Quijote, Cascanueces y Canzonetta.

El interés por el ballet clásico impulsó el surgimiento de nuevos grupos que tenían buenos bailarines y lograron captar un público importante. El Ballet de México logró llegar a públicos populares y fue constante promotor de funciones, incluso en lugares que no tenían las condiciones adecuadas para su trabajo.

En 1955 se fundó el primer patronato del Ballet de México para crear una compañía de bailarines profesionales de ballet clásico como su fuente permanente de trabajo, el cuál presentaría programas altamente seleccionados, que sirvan de mensaje artístico – educativo para el pueblo. Por esta razón los costos deberían de ser los más populares. Se proponía recibir donaciones permanentes de particulares, lo que permitiría cubrir los gastos administrativos y de montaje, pagar becas a los integrantes de la compañía y a maestros invitados y promover giras por el país. A su vez, los patrocinadores tendrían derecho a asistir a las exhibiciones privadas bimensuales de avant–première.

Bibliografía

Danza y poder, Margarita Tortajada Quiroz Serie investigación y documentación de las artes segunda época, editorial: INBA.

El Nuevo Tesoro de la Juventud, Jackson Grollier, tomo 1.

El Nuevo Tesoro de la Juventud, Jackson Grollier, tomo 19.

El Nuevo Tesoro de la Juventud, Jackson Grollier, tomo 20.

Manual del Coreógrafo, Lin Duran 1993.

<http://www.rincondelvago.com>

La Danza en México en el Siglo XX, Alberto Dallal, editorial CONACULTA.

La Danza en Situación, Alberto Dallal, ediciones Gwrnika.