

ARTE ESCÉNICO: LAS ERAS DE DIAGHILEV Y COVARRUBIAS

Margarita TORTAJADA QUIROZ

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza “José Limón”, INBA

Resumen

La danza escénica es un arte interdisciplinario en sí mismo: involucra al cuerpo en movimiento (es decir, al ser humano en plenitud, en vivo, vibrante), a la plástica, a la literatura, a la música, al teatro. En la historia hay experiencias de gran importancia que ejemplifican esa interdisciplinariedad, como sucedió en los dos casos que se estudian: los Ballets Rusos, encabezado por Serge de Diaghilev, y el Ballet Mexicano, por Miguel Covarrubias. Del primero se recuperan los principios que guiaron a la nueva danza rusa que rompió con los artificios del siglo anterior; la excelencia de sus intérpretes; las construcciones de género que lograron sus grandes coreógrafos Nijinsky y Nijinska; la capacidad de “atrapar” la sensibilidad y necesidades del siglo XX; la conformación de un grupo interdisciplinario que colaboró con la danza; y la incapacidad de plantear una nueva formulación del cuerpo. Ésta la consiguieron las mujeres que crearon otro género y técnicas para construir al cuerpo, y que fue transmitida a México en la década de los años treinta del siglo XX. La experiencia de Covarrubias recoge esa nueva danza, la moderna, y con fuertes y obligados tintes nacionalistas, que buscaba expresar al país. Aunque también lograron establecer un grupo de artistas de todas las disciplinas para concretarlo, no fueron capaces de romper con la anécdota y la descripción, pero dieron la posibilidad de consolidar el campo dancístico y obtener reconocimiento para la profesión del bailarín.

Palabras clave: danza escénica, interdisciplina, Diaghilev, Covarrubias, Ballets Rusos, danza moderna nacionalista

Abstract

Stage dance is an interdisciplinary art involving the body in movement – the alive, vibrant human being – as well as sculpture, literature, music and theater. This paper looks at two outstanding

examples of this interdisciplinarity: Diaghilev's Russian ballet and Covarrubia's Mexican ballet. The experience of the former – among other things, the gender constructions and the new techniques of bodily expression – was incorporated in the latter's nationalistic formulations in the 1930s in an effort to express the nation, an endeavor of XX century Mexican art in general.

Key words: Stage dance, interdiscipline, Diaghilev, Covarrubias, Russian ballet, modern nationalistic dance.

Introducción

Muchas veces se ha dicho que la danza llega tarde a la historia. Que los grandes movimientos artísticos se desarrollan en la literatura, artes plásticas, música... y finalmente, en la danza. Considero que ese fenómeno no se explica en términos de velocidad, sino de efectividad e integralidad. Y resulta que la danza escénica, precisamente, es un arte integral: involucra al cuerpo en movimiento (es decir, al ser humano en plenitud, en vivo, vibrante), a la plástica, a la literatura, a la música, al teatro. Debido a que la danza integra, sintetiza y plantea una nueva dimensión, se encarga de cerrar los movimientos artísticos: les da cuerpo (en términos de operación y de imágenes).

Esa virtud de la danza obliga el trabajo interdisciplinario. Dos muestras de ello, porque lo lograron de manera magistral, son los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev y la danza moderna nacionalista mexicana, con su gestor más importante, Miguel Covarrubias.

Ballets Rusos

En las últimas décadas del siglo XIX europeo, luego del gran brillo que había tenido el ballet con el Romanticismo, este género dancístico vivió intensamente la *Belle Époque*. En ésta imperó la comercialización en las artes escénicas, las cuales debían producir novedades continuamente, y surgieron formas dancísticas espectaculares y masivas. Los bailarines varones desaparecieron del foro, se dejó a un lado la exigencia del rigor técnico (con excepción de las grandes estrellas) y se llegó a la conformación del cuerpo de baile exclusivamente por bellas mujeres que se presentaban lujosa y brevemente vestidas para lucir sus “encantos femeninos”.

Con el nuevo siglo se vivieron cambios en la sociedad toda; muchas influencias llegaron a la danza académica: los deportes, el *music-hall*, el jazz, las danzas negras, el exotismo y el mecanicismo, por mencionar algunos. Esas influencias tuvieron repercusiones y en la Rusia zarista, que se había

convertido en refugio de los grandes maestros y coreógrafos franceses e italianos, surgieron ideas renovadoras. El bailarín, maestro y coreógrafo ruso Mikhail Fokine (1880-1942) se reveló contra los principios tradicionales y estereotipos del ballet, y el emprendedor y gran balletómano ruso Serge de Diaghilev (1872-1929) promovió la nueva estética del ballet del siglo XX.

Ambos impulsaron la creación de una compañía con un repertorio fresco (de obras cortas exóticas, poéticas y coherentemente dramáticas) que reflejaban sus ideas y transformaron el arte escénico por la fusión de todas las artes, al incorporar a numerosos artistas, que colaboraron como compositores, escenógrafos y libretistas. Esto, aunado a las propuestas coreográficas y la expresividad que distinguió a sus bailarines, permitió que se conjuntaran los elementos necesarios para impulsar nuevamente el ballet. En 1909 una pequeña compañía, dirigida por Diaghilev, se presentó en París por primera vez, y a partir de 1911, creó la compañía de los Ballets Rusos. Fokine fue su primer coreógrafo y en obras como *Scherezade*, *El pájaro de fuego*, *Petruchka* y *El espectro de la rosa*, puso en práctica los cinco principios del nuevo ballet que él promovía.

En 1914 habló sobre ellos en una carta dirigida al diario *The Times*: 1. la danza no debe tomar los movimientos ya establecidos sino crear formas nuevas y expresivas de acuerdo con el tema; 2. la danza sólo tiene significado si expresa una acción dramática y no puede ser un mero divertimento; 3. los gestos sólo pueden usarse según el estilo del ballet y no reducirse a las manos ni a la cara, sino que deben involucrar al cuerpo de manera integral; 4. el uso de los grupos o conjuntos dancísticos debe ser con fines expresivos, no ornamentales; 5. debe lograrse la fusión, en situación de igualdad, de la danza con las otras artes, sin que se convierta en esclava de la música o los decorados, sino desarrollando libremente sus poderes creativos (Fokine 1983 [orig. 1914], 257-261).

Esos enunciados se pusieron en práctica en los Ballets Rusos, y su director Diaghilev fue capaz de reunir a un importante grupo de compositores, pintores y literatos que, efectivamente, lograron la fusión de todas las artes en la danza.

Los coreógrafos de la compañía en diversas etapas fueron Fokine, Vaslav Nijinsky (1889-1950), Leónide Massine (1895-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972) y George Balanchine (1904-1983). Las bailarinas: Pavlova, Karsavina, Lopokova, Spessivtezeva, Dubrovskaya, Nemtchinova, Sokolova, Tcherincheva, Egorova, Nijinska, Danilova y Markova. Los bailarines: Nijinsky, Fokine, Vladimiroff, Bolm, Mordkin, Novikoff, Voli-

nine, Cecchetti, Massine, Woicikowski, Idzikowski, Dolin y Lifar. Como colaboradores y consejeros hubo artistas de la talla de los compositores Stravinsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Fauré, Satie, Respighi, De Falla, Prokofiev, Poulenc, Auric, Milhaud, Dukelsy, Rieti, Lambert, Berners, Sauguet y Nabokov. Los diseñadores fueron los pintores Benois, Roerich, Bakst, Soudeikine, Doboujinsky, Larionov, Picasso, Derain, Matisse, Braque, Gris, Utrillo, Miro, Tchelitchev, Di Chirico y Rouault (Mason 1954, 447-448).

Los coreógrafos de la compañía introdujeron importantes innovaciones, pero fueron los hermanos Nijinsky y Nijinska quienes se distinguieron por su osadía en la construcción de imágenes de hombres y mujeres apartados de estereotipos.

En 1912 Nijinsky fue nombrado el coreógrafo principal de los Ballets Rusos y creó sólo tres obras, pero de gran impacto: *La tarde del fauno* (1912) que escandalizó por su sensualidad; *Jeux* (1913) que hablaba de un trío amoroso; *La consagración de la primavera* (1913), que provocó un escándalo mayúsculo en la audiencia parisina por su revolucionaria concepción del movimiento corporal y la música moderna de Stravinsky.

Nijinsky trascendió lo propiamente artístico y fue figura clave para el retorno de la danza masculina en el ballet. Ya Fokine había planteado un mayor desarrollo del bailarín varón (como en *El espectro de la rosa*) pero Nijinsky, en el contexto de crisis y redefinición de la masculinidad de ese momento, lo convirtió en el centro escénico nuevamente, pues sus capacidades técnicas e interpretativas, su presencia escénica andrógina (enfaticaba la fuerza y el dinamismo “masculinos” y la sensualidad y sensibilidad “femeninas”) y sus planteamientos coreográficos de avanzada (creando roles heterodoxos) (Burt 1995, 75) revolucionaron las concepciones conservadoras del género y la sexualidad.

Además, el público del ballet había cambiado. Si en el siglo XIX había estado constituido principalmente por hombres, para el siglo XX el público femenino se incrementó en gran medida. Las mujeres querían ver esa danza masculina y también fueron las más importantes patrocinadoras de la compañía. El nuevo público también estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, las élites sociales y un gran número de homosexuales, que además se involucraron directamente con la compañía. Así que el talento de los bailarines, las capacidades publicitarias de Diaghilev y la imposición de un público nuevo dieron respetabilidad a la

danza heterodoxa y se revolucionó la mirada del espectador y las imágenes de los y las bailarinas.

El bailarín “aceptable” no debía traspasar los ideales de la masculinidad hegemónica, sino controlar, lucir activo, poderoso. Nijinsky cumplió con estos ideales, pero fue más allá y produjo obras que desafiaron los estereotipos. Permitted “el restablecimiento de la belleza masculina en la danza, recuperando su propio derecho, no simplemente a través de la triunfante posesión de, o heroico soporte de la *ballerina*” (Sayers 1993, 166). Su expresividad permitió que los roles que representaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debía permanecer invisible. En sus obras introdujo innovaciones en la manera de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas, cargadas de sexualidad, que planteaban masculinidades alternativas.

Nijinsky consiguió esto porque encontró los movimientos naturales y sencillos que lograban expresiones más inmediatas y radicales. Sus diseños corporales partían del significado en sí mismo, no del vocabulario disciplinario y artificial del ballet, ni de las formas acrobáticas y virtuosas preestablecidas. Con esto marcó un nuevo camino para la coreografía.

En 1915 el nuevo coreógrafo fue Leónide Massine quien creó un amplio repertorio, destacando *Parade* porque trasladaba el cubismo al foro; el libreto era de Cocteau, decorados de Picasso y música de Erik Satie. Le siguieron otras como *El sombrero de tres picos* y *Pulcinella* (ambos con Picasso), y *El canto del ruiseñor* (con Matisse), entre otras.

Después de los duros problemas que vivió la compañía por la Primera Guerra Mundial, en 1922 hubo por primera vez una coreógrafa, Bronislava Nijinska, autora de obras como *Le Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Les Biches* (1924) y *Les Facheux* (1924). Desde Rusia ella había planteado el ballet en términos teóricos y prácticos al publicar en 1920 un tratado sobre coreografía y fundar su “Escuela del movimiento”. Sus principios establecían que éste es la esencia de la danza y ahí buscó las innovaciones coreográficas. En 1919, antes que nadie llegó a la danza abstracta, apartándose de la anécdota y la pantomima, y concibió a la danza como un arte basado en el movimiento, independiente y autónomo. Desde 1917 trabajó en colaboración con la pintora Alexandra Exter, cuya obra

es cercana a la vanguardia cubista-futurista. Ya en la compañía de Diaghilev, Nijinska experimentó con las fronteras de género, que en ese momento se discutían; en sus obras expuso las convenciones genéricas del ballet, tomó a las mujeres como tema central y planteó sus problemáticas de una manera nueva. En *Les Noces* presentaba el matrimonio como un sacrificio (Adair 1992,110); las zapatillas de punta no eran utilizadas como símbolo de feminidad, sino como “cuchillo afilados” que golpeaban el piso y hablaban de la violencia del matrimonio. En *Les Biches* planteaba una crítica a la alta sociedad parisina de los años veinte y presentaba una relación lésbica. Como bailarina también trastocó los estereotipos genéricos y satirizó el rol de la *ballerina*, bailando en travesti, cuando ya no era usual.

Al igual que su hermano, promovía una estética modernista y sus obras mostraron una concepción diferente del género, apartada de la manera conservadora y “natural” de asumir la masculinidad y la feminidad (Burt 1995, 87). Se le consideró como una mujer que “realmente era un hombre” (Ninette de Valois citada en Burt 1995, 94) y que tenía la misma fuerza física de su hermano, lo que le permitió bailar papeles masculinos.

Nijinska inició el movimiento del neoclasicismo en el ballet, es decir, el uso del vocabulario del ballet tradicional con una nueva expresividad. A pesar de su importancia y talento como creadora, no obtuvo el mismo reconocimiento que los coreógrafos varones de los Ballets Rusos, pues era una mujer en una actividad donde ellos predominaban; el propio Diaghilev declaró que hubiera sido una gran coreógrafa “si tan sólo hubiera sido un hombre” (Diaghilev citado en Garafola 1987-1988, 78).

A partir de 1925, el nuevo coreógrafo fue George Balanchine, autor de *Jack in the Box* (1926), *La gata* (1927) y *Apolo y las musas* (1928), entre otras. Sus obras mostraron las tendencias de su época, pues fueron del neoclasicismo al expresionismo, e incluso tocaron el arte soviético oficial.

En 1929, con la muerte de Diaghilev la compañía desapareció, dejando tras de sí una importante influencia en el mundo, por haber consolidado una nueva propuesta estética y desarrollado el ballet clásico. Sus enormes aportes fueron el trabajo interdisciplinario de los artistas; la excelencia de sus bailarines y bailarinas; la difusión de sus propuestas, que llegaron a insertarse “en la sensibilidad artística de su época”; la transformación de la tradición académica, pues sus coreógrafos “fueron inventores no sólo de nuevos pasos, sino de un espíritu nuevo: hicieron bailar a

todo el cuerpo, las piernas y los brazos y, a veces, a cada elemento a un ritmo distinto" (Bourcier 1981, 187).

La propuesta de los Ballets Rusos no fue única, aunque sí la de mayor influencia, y logró desarrollar un nuevo concepto del ballet, convirtiéndolo en un arte contemporáneo. Los artistas que trabajaron con la compañía muestran la capacidad de convocatoria de Diaghilev y de gestoría para reunir los recursos necesarios para mantenerlos trabajando. Además, muchos de ellos eran creadores innovadores y estaban dispuestos a arriesgarse, probando sus obras en función de la danza escénica. Así, el gran éxito que obtuvieron se debió a que lograron darle unidad a la obra, en donde, como señalaba Fokine, no se trataba de agregar un arte al otro, sino integrarlos todos bajo un solo y único concepto.

Todo ello impulsó a la compañía y la convirtió en el símbolo del ballet moderno en Occidente por su nueva concepción escénica, y también genérica, por ser reflejo de la cultura rusa y porque implicó una nueva forma de consumo del arte. Aunque renovaron el código académico, no llegaron a abolirlo, "de ahí una contradicción interna entre los temas tratados y su formulación corporal" (Bourcier 1981, 192), pues siguieron expresándose con los movimientos contruidos por el ballet clásico sin elaborar una propuesta corporal nueva. Esta tarea le correspondió a las mujeres que buscaron sus propias formas de expresión y fueron más lejos, "buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del ser humano, por lo cual se vieron obligadas a crear un lenguaje, corporal y coreográfico, nuevo" y regresaron "a lo más esencial de la vitalidad humana" (Durán 1990a, 10).

Covarrubias y "la olla de oro"

Más que "época de oro de la danza mexicana", el periodo covarrubiano (1950-1952) se debería llamar "la olla de oro". Así lo bautizó Bodil Genkel (Genkel citada en Tortajada 1995, 205), una de las artistas del mundo que llegaron a México atraídos por el trabajo dancístico que aquí se realizaba y se difundía a otros países. Con esa expresión caracterizó a la compañía Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y su trabajo, porque enriqueció ese arte y a la cultura toda y no debido sólo a la participación de grandes artistas, sino porque, además, Covarrubias dotó a la danza de los recursos necesarios para la creación, producción y difusión de obras y para la infraestructura teatral y recursos técnicos.

Esa danza moderna nacionalista tuvo un doble origen: la Revolución Mexicana y la búsqueda identitaria que ésta provocó, y por otro lado, las mujeres que revolucionaron el concepto de cuerpo y de danza desde finales del siglo XIX.

La danza moderna había llegado al país en 1939. Dos maestras norteamericanas habían traído las dos escuelas de ese género: Anna Sokolow (1910-2000), la estadounidense, y Waldeen (1913-1993) la alemana. Ellas trajeron sus principios: bailar con los pies descalzos y sin corsés; liberación de sus cuerpos y emociones; el uso del cuerpo y el espacio en su totalidad; el sentimiento como determinante de la forma, pues “la fuerza del gesto está en función de la fuerza de la emoción” (Bourcier 1981, 226); el desafío a los convencionalismos sociales; la agresividad en la danza a partir de posiciones angulares, dinámicas contrastantes y movimientos violentos; la anulación de la danza como arte decorativo e idealizado (visión proveniente del ballet); la definición y defensa de posturas políticas; la investigación y experimentación permanentes, que llevaron a la elabo-



Diego Rivera y Miguel Covarrubias. Fototeca del CENIDI Danza. Fotografía anónima.

ración de métodos de entrenamiento y de creación; la consideración de danza como una profesión desprovista de la visión comercial de las artes escénicas; la determinación de que no existen reglas inamovibles. Waldeen, además, inició en 1940 con su obra *La Coronela* la danza moderna nacionalista, que retomó las preocupaciones de la Revolución Mexicana y sus símbolos, así como la búsqueda de las raíces indígenas y populares de la nación.

Estas ideas transmitidas por Sokolow y Waldeen cobraron gran fuerza entre sus seguidoras (y un menor número de seguidores), que se comprometieron de manera plena con la danza, pero también las dividieron en dos bandos (waldeenas y sokolovas).

Desde la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946, su director Carlos Chávez se había ocupado directamente del área de danza y no existía en el organigrama un departamento que se dedicara específicamente a esa tarea. En 1949 se habían hecho intentos por conformarlo, pero sin éxito ni capacidad de diluir los antagonismos entre bailarines y cohesionarlos en torno de un proyecto central. En esa situación llegó Miguel Covarrubias en junio de 1950 al flamante Departamento de Danza.

Para Covarrubias, la danza nacionalista debía atravesar un proceso semejante al del muralismo y la música mexicana, y surgir “de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”, valiéndose de un lenguaje moderno. Consideraba a los años cincuenta como el momento clave para lograrlo porque se contaba con el apoyo estatal (del INBA) y la infraestructura teatral necesaria, con artistas notables de todas las áreas, un cuerpo sólido de bailarines profesionales “con espíritu de sacrificio” y un público interesado. Las causas que habían impedido el florecimiento de esta forma dancística eran, para él, las carencias técnicas, las divisiones internas, la falta de coreógrafos, de continuidad en el trabajo y de apoyo técnico y presupuestal (Covarrubias 1952). Y Covarrubias estuvo dispuesto a acabar con esos lastres.

Su presencia dentro del INBA fue fundamental para el desarrollo de la danza moderna nacionalista. De inmediato dictó medidas para organizar su Departamento; constituyó un equipo de investigación de danza tradicional; abrió cursos de teoría de la danza y “cultura general”; elevó el nivel técnico de los bailarines por medio de maestros extranjeros; impulsó a los jóvenes a crear sus propias obras; conformó un equipo multidisciplinario de artistas; fortaleció a la compañía de la ADM; y promo-

vió la cohesión del campo dancístico, combatiendo los sectarismos. Como director de la ADM nombró al pintor Santos Balmori.

El que Covarrubias no tuviera relación directa ni compromisos de ningún tipo con los grupos antagónicos, además de su legitimidad frente a los bailarines y coreógrafos, permitieron que el trabajo conjunto se realizara en los términos que él había planteado. En un primer momento y para acabar con las diferencias, eliminó a las “personalidades”; las pioneras Waldeen y Sokolow no tuvieron participación en su propuesta. Para superar el nivel técnico de los bailarines contrató a Xavier Francis (1928-2000), bailarín y maestro norteamericano que dio los cimientos de una técnica profesional y exigente, y sigue siendo reconocido como un maestro profesional a quien se debe mucho de la formación técnica de los intérpretes mexicanos.

Para impulsar la difusión de la danza moderna, en muchos espacios casi desconocida y juzgada como “antiestética”, Covarrubias invitó en 1950 a la compañía norteamericana de José Limón a presentarse en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y a trabajar con los artistas locales. Eligió precisamente a ese grupo porque su director era un mexicano que había logrado triunfar en la danza moderna de Estados Unidos; y porque su concepto de este arte era innovador y su calidad artística incuestionable. Además, cuando se le conoció en México fue una “inspiración” para varios varones, quienes se identificaron con él, con su danza expresiva y su presencia viril.

Al presentarse en México Limón, su maestra Doris Humphrey (pionera de la danza moderna norteamericana), su grupo y sus obras tuvieron “un éxito delirante” (Covarrubias 1952, 107), no sólo entre el público, sino también entre los propios bailarines mexicanos. El debut de ese grupo fue en septiembre de 1950 en el PBA con obras de él (*La Malinche*, *Chacona en Re menor*, *Los exiliados*, *Concerto grosso*, *Danzas mexicanas* y *La pavana del Moro*) y Humphrey (*Invencción*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *La historia de la humanidad* y *Un día en la tierra*). Todas las obras fueron aceptadas, pero *La pavana del Moro*, ya considerada en Estados Unidos como una obra magistral y por la cual Limón ocupaba un sólido lugar internacional como creador, fue la que obtuvo mayor éxito en México.

De inmediato Limón y su compañía iniciaron el trabajo con la Academia de la Danza Mexicana; impartieron clases de técnica y coreografía, y crearon obras originales para la compañía local. El resultado pudo apreciarse en la temporada de la ADM de marzo y abril de 1951, donde

ésta se presentó con el nombre de Ballet Mexicano y contó con Limón como bailarín, maestro, coreógrafo y director huésped.

Limón estrenó varias obras todavía recordadas por quienes participaron en ellas. *Los cuatro soles*, con música de Carlos Chávez, libreto de Chávez y Covarrubias, y escenografía y vestuario de este último, fue para el público y los bailarines una experiencia definitiva; numerosos contingentes de bailarines, estudiantes de danza y de la Escuela de Educación Física escenificaron los soles de agua, tierra, fuego y viento. No obstante, Covarrubias criticó severamente la obra, pues consideraba que no había logrado compenetrarse con “el espíritu” de la leyenda indígena en que estaba basada (Covarrubias 1952).

Otro estreno de Limón fue *Tonantzintla* con música de fray Antonio Soler, versión orquestada de Rodolfo Halffter, escenografía y vestuario de Covarrubias. Esta obra, según Covarrubias, “constituyó el éxito más rotundo de la temporada” porque reunía “el esplendor primitivo y la ingenuidad campesina del arte barroco”.

El tercer estreno de Limón fue *Diálogos* con música de Lloyd, escenografía y vestuario de Julio Prieto, en la cual plasmaba “la dramática subyugación de la raza indígena” a partir del enfrentamiento de personajes contrarios.

Por su parte, el bailarín Lucas Hoving estrenó *La tertulia* con música de Juventino Rosas, versión orquestada de Candelario Huízar y escenografía de Antonio López Mancera. Los bailarines participantes tenían una formación dentro de la danza clásica; Lupe Serrano, César Bordes y Laviana Nielsen, junto con Nellie Happee, provenían de esa especialización, enriquecieron a la ADM y demostraron que era posible conjuntar esfuerzos y saberes.

Además de esas obras, que fueron muy importantes para impulsar a los y las bailarinas mexicanas, merecen especial mención las coreografías que estos jóvenes crearon a partir del estímulo que recibieron de Covarrubias, Limón, Francis, el equipo de artistas que se conformó alrededor suyo y su propia convicción del nacionalismo como camino expresivo. Una de las mejor logradas fue *La manda* con coreografía de Rosa Reyna, música de Blas Galindo, libreto de José Durand basado en “Talpa”, cuento de Juan Rulfo, escenografía y vestuario de José Chávez Morado. Esta obra tenía un “carácter mexicanísimo” y fue considerada “vigorosa, original y atrevida” por Covarrubias.

Otra obra de importancia, aunque de “danza abstracta”, fue *Imaginerías* de Xavier Francis, con música de Bela Bartok, escenografía y vestuario de Julio Prieto. También dentro de esa corriente, Guillermo Keys estrenó *Suite de danzas* (mus. Bach, vest. López Mancera).

Junto a esos estrenos se repusieron *El renacuajo paseador* en versión de Martha Bracho sobre la original de Sokolow, *Fecundidad*, *La balada de la luna y el venado*, *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo (basado en *Raíz y razón de Zapata* de Jesús Sotelo Inclán, mus. Carlos Jiménez Mabarak, esc. y vest Leopoldo Méndez).

En esa temporada se reunieron todos los bailarines profesionales de danza moderna que trabajaban en México; waldeenas, sokolovas, clásicos y nuevos integrantes estuvieron presentes y compartieron la experiencia.

Además hubo repercusiones en el ámbito internacional; el Ballet Mexicano fue conocido en los centros dancísticos más importantes de



Ballet Mexicano de la ADM, con José Limón al centro. Obra: *Los cuatro soles*.
Fototeca CENIDI Danza. Fotografía anónima.

Estados Unidos y sus funciones reseñadas en publicaciones especializadas en danza. Más tarde algunos bailarines mexicanos realizaron estudios y presentaciones (de obras de Limón) en el IV American Dance Festival (1951 y 1952) y el Festival de Danza de Jacob's Pillow (1952), los dos festivales y centros de formación dancística más importantes de ese país.

En noviembre de 1951 inició la segunda temporada del Ballet Mexicano; Limón actuó como bailarín y, junto con Doris Humphrey, como coreógrafo huésped. Ella repuso su "obra maestra" *Pasacalle* con los bailarines mexicanos. Limón estrenó *Antígona* (mus. Carlos Chávez, prólogo Salvador Novo, esc. y vest. Covarrubias), donde la brillante bailarina Rosa Reyna ejecutó el personaje central de la obra; y *Redes* (mus. Silvestre Revueltas, libreto José Revueltas).

Los estrenos de coreógrafos mexicanos fueron seis en total. Uno de los más exitosos, por ser "el ballet más emotivo y más completo", fue *El*



Ballet Mexicano de la ADM, Obra: *La manda*, coreógrafa: Rosa Reyna.
Fototeca CENIDI Danza. Fotografía anónima.

chueco de Guillermo Keys (mus. Miguel Bernal Jiménez, esc. López Mancera), que se escenificaba en una vecindad de La Villa.

Otro más fue *El sueño y la presencia*, que giraba en torno del tema de la muerte, concebido por Guillermo Arriaga con “sensualidad, fantasía y una gran originalidad” (mus. Blas Galindo, esc. y vest. Chávez Morado).

“Un ballet de gran efectividad, altamente emotivo y con un fuerte sabor mexicano”, que evocaba la fertilidad de la nación, fue *Tierra* de Elena Noriega (mus. Francisco Domínguez, esc. José Morales Noiega, vest. Arnold Belkin).

Otras obras fueron *Los pájaros* de Martha Bracho (mus. Respighi, esc. y vest. López Mancera); *Huapango* de Beatriz Flores (mus. José Pablo Moncayo, vest. Rosa Covarrubias, esc. Miguel Covarrubias); y *La muñeca Pastillita* de Rosa Reyna (mus. Jiménez Mabarak, basada en la obra de Miguel N. Lira, esc. y vest. Julio Prieto).



Ballet Mexicano de la ADM, Obra: *El chueco*, coreógrafo: Guillermo Keys Arenas.
Fototeca CENIDI Danza. Fotógrafo Walter Reuter.

La tercera temporada del Ballet Mexicano, ya sin la presencia de Limón, se dio en abril y mayo de 1952, cuando presentó diez estrenos: *Tózcatl. Fiesta perpetua* de Xavier Francis con música de Carlos Chávez y escenografía y vestuario de Covarrubias, quien la consideró “coreografía perfecta: original, emotiva y llena de ritmo indígena, demostrando que se puede hacer danza prehispánica sin caer en aztequismos operáticos”. *El invisible* de Elena Noriega (mus. Ignacio Longares, libreto Emilio Carballido, esc. y vest. Covarrubias), en torno de un tema prehispánico y que se convirtió en un éxito “por su dramatismo, la magia de su atmósfera y su impecable ejecución”. También *La hija del Yori* de Rosa Reyna (mus. Blas Galindo, esc. y vest. López Mancera); *Antesala* de Arriaga (mus. Hernández Moncada, libreto, esc. y vest. Santos Balmori); *La balada mágica o Danza de las cuatro estaciones*, también de Arriaga (mus. y libreto Jiménez Mabarak, esc. y vest. José Reyes Meza); *La valse* de Raquel Gutiérrez (mus. Ravel, esc. y vest. López Mancera); *La poseída* de Keys (mus. Revueltas, esc. y vest. López Mancera); *Sensemaya* de Martha Bracho (mus. Revueltas, libreto Arrigo Coen Anitúa, esc. y vest. Reyes Meza); *Muros verdes* con coreografía colectiva (mus. Moncayo, vest. López Mancera), y *Entre sombras anda el fuego* de Helena Jordán (mus. Blas Galindo, diseños Graciela Arriaga).

La cuarta y última temporada del Ballet Mexicano, bajo la dirección de Covarrubias, se dio en octubre y noviembre de 1952, cuando Rocío Sagao estrenó *Movimientos perpetuos* (mus. Poulenc), y se presentaron *La madrugada del panadero* en versión de Raquel Gutiérrez sobre original de Sokolow, y *Ermesinda* de Olga Cardona (mus. Hernández Moncada, libreto Carballido, esc. y vest. Chávez Morado).

Aunque Covarrubias y la compañía recibieron críticas negativas por su trabajo, sus “gastos excesivos” y su producción de obras “con verdadero frenesí”, el hecho es que fue en ese momento cuando se desbordó la fuerza creativa de los artistas mexicanos y la danza moderna nacionalista llegó a su clímax. Esto se logró por la coherencia que Covarrubias dio a la política dancística desde el INBA y porque brindó a los jóvenes bailarines la posibilidad de experimentar.

Además, bajo su dirección el trabajo interdisciplinario fue una realidad, acorde con la danza misma (fenómeno escénico global). Conjuntó los esfuerzos de artistas de todas las áreas. De la plástica, Rufino Tamayo, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Guillermo Meza, el mismo Miguel Covarrubias, Arnold Belkin, Julio Prieto, Luis Covarrubias, Antonio López

Mancera, José Morales Noriega, Rosa Covarrubias, Santos Balmori, Reyes Meza y Graciela Arriaga. De la música, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Candelario Huízar, Carlos Jiménez Mabarab, Miguel Bernal Jiménez, Francisco Domínguez, José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada e Ignacio Longares. De la literatura y el teatro, Salvador Novo, José Durand, José Revueltas, Emilio Carballido y Arrigo Coen Anitúa. De la danza los maestros y coreógrafos José Limón, Doris Humphrey, Xavier Francis y Lucas Hoving, además de los jóvenes Guillermo Arriaga, Rosa Reyna, Guillermo Keys, Elena Noriega, Guillermina Bravo y Raquel Gutiérrez; los bailarines, Guillermo Arriaga, Evelia Beristáin, Farnesio de Bernal, César Bordes, Valentina y Martha Castro, Luis Fandiño, Beatriz Flores, Xavier Francis, Raquel Gutiérrez, Guillermo Keys, Nellie Happee, Ana Mérida, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, John Sakmari, Lupe Serrano, Juan Casados, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez, Elena Noriega, John Sakmari, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Lin Durán, León Escobar y muchos otros.

Entre todos ellos hubo artistas extranjeros que se incorporaron al esfuerzo colectivo, que hicieron aportaciones a la danza moderna nacionalista y, al mismo tiempo, se vieron beneficiados. Fue el caso de la danesa Bodil Genkel, el canadiense Arnold Belkin y los norteamericanos John Fealy y John Sakmari. Precisamente Belkin consideraba que su trabajo como artista plástico debía mucho a su experiencia dentro de la danza, misma que fue para él “un impacto tremendo” porque vio en ella a los murales de la escuela mexicana de pintura convertidos en movimiento (Belkin citado en Tortajada 1995, 205).

Miguel Covarrubias supo aprovechar la situación e impulsar la danza nacionalista; fue un factor en su florecimiento, pero no el único. Su mérito está en haber sabido conjuntar esfuerzos, cohesionar a los artistas y darle dirección y recursos a una danza que buscaba sus raíces e identidad. Las condiciones socioculturales y del propio campo estaban listas para su florecimiento.

En 1952, con el cambio de gobierno Covarrubias salió del INBA, lo que no significó que se desvinculara de los artistas de la danza. Siguió brindando su apoyo a varios de ellos y tuvo una importante participación en la creación de la obra cumbre del nacionalismo, *Zapata*, que aunque no surgió cuando ocupaba la jefatura del Departamento de Danza, fue producto de las condiciones señaladas y del impulso que él promovió.

Zapata, con coreografía y libreto de Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo, vestuario de Miguel Covarrubias y escenografía de Luis Covarrubias, se estrenó en Rumania en 1953 (durante el Festival

de la Juventud) y unos meses después en México. En esta obra corta, la única de ese periodo que se mantiene en el repertorio de varias compañías mexicanas, sólo participa una pareja: el bailarín que representa a Emiliano Zapata, el propio Arriaga originalmente, y la bailarina que representa a la madre-tierra, la hermosa y talentosa Rocío Sagaón. Ella fue pieza clave en la creación de la obra, porque participó activamente en el montaje y la construcción de su personaje (Tortajada 1998, 200).

Desde el primer momento, *Zapata* fue considerada como “primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea”. La conjugación de música, danza, tema, escenografía, vestuario y soluciones artísticas hicieron que se produjera una obra “lograda ya, plenamente, como símbolo, de tal manera que el mito con toda su poética fuerza pasa a ser una realidad artística emocionante y sentida” (Flores Guerrero, 1990 [orig. 1953], 32-34).

En los años cincuenta la danza se convirtió en una actividad de gran importancia, no sólo por su desarrollo artístico, sino porque fue punto de reunión de los creadores de todas las áreas. La danza era el elemento que le daba cohesión a todos ellos; el motivo para vincularse unos con otros.

El trato cotidiano de bailarines, músicos, pintores, escritores e intelectuales era el origen de muchas de las obras; se nutrían de las ideas y soluciones que planteaban todos ellos. La organización que hacían del trabajo creativo se daba a partir del argumento. Éste le daba sentido, ritmo y significado a la acción. Una de las artistas participantes, Josefina Lavalle, escribió al respecto:

Partían de una concepción dramático-lineal de la temporalidad que organizaba y otorgaba sentido al resto de las operaciones sensoriales: la música, la interpretación, la escenografía, el vestuario, el desarrollo del movimiento corporal, dependían del conflicto central, en el nivel de la teatralidad, que organizaba el ritmo y los procesos escénicos (Islas y Lavalle 1997, 28).

Esto implicaba que la palabra y la forma de construirse determinaran a los otros elementos que intervenían en la danza. Producto de la narración eran los personajes, sus acciones y gestos, así como la historia que contaban y la manera de hacerlo. Por tal razón, el movimiento se convertía en

la representación literal de la historia, lo que también permitía que lo que sucedía en el foro fuera comprendido por los espectadores.

Una vez establecida esa historia, que podía haber sido elaborada por el coreógrafo y/o por un escritor (o por un músico o diseñador, como sucedió en los Ballets Rusos e incluso en la danza clásica nacionalista mexicana de los cuarenta), se iniciaba el trabajo con el compositor. La música debía seguir el guión y describirlo; sobre ella (sus tiempos y duración) se creaba la danza, siguiéndola. Más tarde se incorporaba el escenógrafo (que podía también diseñar el vestuario) para crear los diseños, espacios, colores, atmósferas y ambientes que requería esa danza con esa música y guión.

Aunque cada especialista realizaba su tarea de manera independiente (pero siempre con base en el guión), constantemente se reunían, hacían ajustes y solucionaban los problemas técnicos a los que se enfrentaban. Según palabras de Blas Galindo,

el tronco era el argumento: a partir de él, el coreógrafo expresaba qué tipo de movimientos quería para tal o cual parte y qué debía ocurrir en escena [...] El compositor trabajaba las ideas con su música y después se fusionaban música y danza. Había reuniones de trabajo donde todos participaban y hacían apuntes sobre matices, carácter, tema de personajes, siguiendo la idea del coreógrafo. Éste explicaba las escenas al escuchar la música y los bailarines trataban de imaginar sus partes. Después el mismo compositor dirigía la orquesta, respetando las necesidades de los bailarines y la obra (Galindo citado en Islas 1990, 86).

La forma de trabajo aquí descrita fue fuente de una de las críticas más frecuentes que se le hicieron a la danza nacionalista. Se llegó a considerar la “argumentitis” como su enfermedad, la cual provocaba que, al traducir los episodios y escenas del argumento en movimiento, se cayera en “un intolerable prosaísmo que hace creer por momentos que se trata más bien de dar un programa de relatos que no una función de ballet” (Sachs 1957, 1 y 9). Áurea Turner, bailarina del Ballet Nacional en esa época, consideraba que la danza era “llevada de la mano por sus hermanas mayores, las artes plásticas, la música” y sus artistas consagrados; pero esa situación “era natural, la danza empezaba a desarrollarse y ellos estaban manejando un arte que ya tenía madurez” (Turner citada en Tortajada 1995, 517). En tanto, para Anna Sokolow “pensar en términos de lo mexicano me parece una limitación” y cuestionaba si al quitar título, música y vestuario quedaría algo “mexicano” en la danza, pensando que el lenguaje de ésta

es precisamente el movimiento (Sokolow citada en Durán 1990b [orig. 1960], 20).

Quizá Sokolow en esta declaración de los años cincuenta olvidaba que la danza no es sólo movimiento, sino todo un concepto escénico, en el que efectivamente, el movimiento es la gran aportación de la danza (su especificidad), pero no se reduce a él, pues como ya fue señalado, la danza escénica es un arte total.

Aparte de esta opinión, para muchos de los artistas e intelectuales de los años cincuenta, como el propio Covarrubias y el exigente crítico de arte Raúl Flores Guerrero, el único medio efectivo que tenía la danza mexicana para expresar su nacionalidad y carácter revolucionario era la danza moderna. Para Flores Guerrero lo era porque se mostraba

como el camino único y 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, con un aliento auténtico de mexicanidad. Y esto es natural puesto que en ellos los coreógrafos proyectan, aun sin pensarlo, quizá, sus aspiraciones, su visión del mundo, su peculiar conciencia de la vida, de un modo espontáneo, fresco, natural, ya que la voluntad creadora está afirmada en sus propias experiencias. Y a pesar de los obstáculos inevitables cada vez se acercan más al encuentro de los valores estéticos que pueden hacer de la danza el segundo estallamiento artístico de México en el siglo XX.

Extraña a algunos esta insistencia sobre el nacionalismo en la danza moderna. Lo nacional en la danza, como en cualquier obra de arte, no puede ser un cartabón, un modelo, en el que se encierre la creación; de ser así se convertiría en un instrumento lamentable de imitación artística. Lo nacional es un valor de la obra de arte, producto de la autenticidad creativa. Surge del tratamiento que el artista hace de temas universales con elementos coreográficos, musicales y plásticos que le son conocidos por su cercanía emocional, por su proximidad histórica, por su experiencia constantemente enriquecida. Es natural que si el artista emplea medios de inspiración y de ejecución propios, su obra sea más sincera, más intensa y original y por ende nacional, distinta a la de otros artistas que viviendo en diferentes circunstancias, crearán también obras peculiares, a su vez nacionales. Unas y otras están ligadas por un valor ecuménico, su humanismo, que las hace comprensibles y sentidas en cualquier parte del mundo (Flores Guerrero 1980 [orig. 1955], 78-79).

Ese nacionalismo, cuyo fin era buscar en las raíces de México y su cultura, recuperar las danzas tradicionales, retomar problemáticas nacionales e

ideales de la Revolución, debía darse obligadamente en un lenguaje moderno. En los cincuenta se consideraban acabadas las posibilidades expresivas del ballet clásico y la incipiente danza folclórica: el camino “debía” ser la danza moderna porque revolucionaba la forma y el contenido de las operaciones del cuerpo, y se valía de un lenguaje expresivo, pleno, humanista, intenso y comprometido. Por eso:

Las obras menos consistentes de la danza moderna por esa razón, son las abstractas, pues éstas se ligan, en su sentido escapista, con el ballet puro [...] En todo el abstraccionismo campea, cierto es, como la pregonan los arquetipistas, la libertad de creación, pero paradójicamente esa libertad subjetiva conduce al artista a la realización de un arte también eminentemente subjetivo e intrascendente. Y el arte siempre ha tenido una función de trascendencia ineludible; más que un desahogo personalista debe ser un mensaje emotivo, sugerente, causante de emociones estéticas para todos aquéllos que lo contemplan. Por ello es que la tendencia realista produce y producirá las obras más significativas de nuestro momento artístico. No puede ser de otro modo, ya que si el abstraccionismo es un alarde de técnica, de maestría, de sensibilidad, de armonía formal, el auténtico arte contemporáneo debe tener, además de todo esto el complemento conceptual indispensable que le da su rotundidad [...] La nueva danza exige una integración de valores estéticos, revolucionarios o evolucionados que conducirán, a los creadores contemporáneos, a la creación de las obras más representativas de nuestro tiempo (73-77).

A pesar del entusiasmo que el autor compartía con los coreógrafos, la propuesta nacionalista terminó por agotarse en términos artísticos y a finales de los años cincuenta iniciaron una búsqueda hacia la experimentación de los elementos propios de la danza. El cuerpo, la energía, el movimiento ocuparon un lugar central, dejando de lado los argumentos narrativos y el sustento de otras artes.

El legado de la danza moderna nacionalista fue muy importante, tanto en términos artísticos como políticos, y permitió la consolidación de la danza escénica como un campo y un arte autónomo y una profesión respetable, lo cual logró al refuncionalizar el discurso oficial y ejercer su poder interpretativo como artistas y mexicanos. Fue gracias al nacionalismo que se dieron los cimientos del campo versátil, creativo, profesional y vital que ahora se desarrolla en el país.

Reflexiones finales

Luego de tener un acercamiento a los Ballets Rusos y al Ballet Mexicano, dos experiencias que enriquecieron a la danza escénica y al resto de las artes que participaron con ella, es posible encontrar algunos elementos comunes que les permitieron alcanzar gran desarrollo:

1. Ambos contaron con un líder que encabezó el movimiento, que convocó (y seleccionó) a los artistas a quienes consideraba con la capacidad y el talento para integrarse, y que tuvo la habilidad de atraer recursos para impulsar sus ideas. Uno fue del ámbito privado (Diaghilev) y el otro del público (Covarrubias). En ambos casos se habla de personalidades del arte que, aunque no eran bailarines ni coreógrafos, contaban con una amplia formación y tuvieron la capacidad de impulsar a la danza.

Diaghilev formó parte del círculo de artistas e intelectuales que se reunieron en torno a Benois y Bakst desde finales del siglo XIX en San Petersburgo, editó la revista *El mundo del arte* (1899) y conoció muy de cerca las necesidades y vicisitudes de la danza, como consejero del legendario Teatro Marinsky, semillero de bailarines y coreógrafos rusos y expresión de la síntesis de escuelas y experiencias del ballet europeo. Esos conocimientos, sus viajes, su visión amplia del arte y la cultura, su deseo de difundir el producido en su país y el haberse convertido en un empresario, le dieron los medios para fundar e impulsar los Ballets Rusos.

Covarrubias, por su parte, era un artista, viajero incansable e investigador notable. Realizó trabajos brillantes como caricaturista, dibujante, pintor (incluso de mapas y murales); realizó el registro documental de la danza de varias latitudes; descubrió la danza y la plástica negra de Harlem; trabajó en arqueología, antropología y museografía y produjo textos teóricos relevantes de esas materias. Al llegar al INBA se preocupó por promover una auténtica danza nacional, que debía ser moderna, asimilar el “espíritu mexicano”, profesionalizarse y arriesgarse hacia la creación. También recogió frutos y condujo a los bailarines hacia el momento más brillante de la danza moderna nacionalista.

Estas cualidades y experiencias les permitieron a Diaghilev y Covarrubias contar con el capital cultural para sostener sus proyectos artísticos.

2. Se logró conformar un equipo de bailarines y coreógrafos dispuestos a interactuar con otros artistas, aprender de y con ellos, compartir, usar o crear lenguajes que fueran comprendidos por sus pares. Esto se logró por la constante relación de todos ellos y su apertura para discutir y expresar sus ideas. Son legendarias las historias de Nijinsky al momento

de crear *La consagración de la primavera*, cuando debió comprender la compleja música de Stravinsky y analizarla a partir del método Dalcroze con la ayuda de Marie Rambert. Lo mismo sucedió con los coreógrafos mexicanos que debieron clarificar sus conceptos y argumentos, y comprender los de los demás artistas en función de las necesidades expresivas y la contundencia de las obras.

3. Artistas de otras áreas reconocieron la importancia de la danza y dejaron a un lado sus ideas personales para colaborar y no imponer. Fue el caso del mismo Picasso, quien comprendió que no se trataba de hacer pintura para ballet, sino diseñar escenografía, que estaba supeditada al concepto de la obra coreográfica y no al pintor. En México, Antonio López Mancera tuvo experiencias similares que le llevaron a establecer principios para la escenografía de la danza: usar elementos sintéticos y expresivos, pureza de diseños, permitir la movilidad del bailarín. De ahí que el diseño de los escenógrafos deba interpretar a los coreógrafos. También varios compositores, como Blas Galindo o Guillermo Noriega, señalaron la importancia de la danza escénica para la difusión de sus obras, que muchas veces era el único medio para que pudieran presentarse en los términos que ellos la habían concebido.

4. Además del líder, tuvieron un elemento aglutinador las eras de Diaghilev y Covarrubias: el concepto artístico con el que comulgaron todos, y su convencimiento de que ése era el camino a seguir. En ambos casos fue determinante el concepto de “lo nacional”: por un lado, la “exótica” cultura rusa que se mostró al mundo Occidental, y por el otro, el nacionalismo posrevolucionario mexicano que era una expresión estética del movimiento armado de 1910. En el primero, los temas que trataron y las imágenes que proyectaron en la danza tenían relación con “lo primitivo”, pues ante los ojos europeos los Ballets Rusos se consideraban semiasiáticos y estaban “más cerca” del mundo natural. Conocerlos fue una revelación para los europeos, y para los rusos fue el medio de tocar asuntos que les eran propios y los definían.

En el caso mexicano lo nacional fue aún más vital; ésa era precisamente “la condición” que debían cumplir las obras. Como menciona Flores Guerrero: el arte debe ser trascendente, abarcar a una nación y a una preocupación colectiva, y no un mero “desahogo personalista” y subjetivo. Eso significó que la danza pretendiera darle un rostro a México: los coreógrafos querían “bailar México”, conectar el cuerpo social e individual y expresarlo artísticamente.

Ambas experiencias, los Ballets Rusos y el Ballet Mexicano, como cualquier movimiento que pretenda trascender, buscaron innovar, transformar, arriesgarse, vivir al filo del abismo y de la crítica, y defenderlo con talento y convicción.

Bibliografía

- Adair, Christy. 1992. *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Nueva York: New York University Press.
- Balanchine, George. 1954. *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*. Editado por Francis Mason. Nueva York: Doubleday and Co.
- Bourcier, Paul. 1981. *Historia de la danza en Occidente*. Trad. Roger Alier. Barcelona: Ed. Blume.
- Burt, Ramsay. 1995. *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Covarrubias, Miguel. 1952. "La danza". *México en el arte* 12. México: INBA.
- Durán, Lin. 1990a. *La humanización de la danza*. México: CENIDI Danza-INBA.
- _____. 1990b. *La danza mexicana en los sesentas*. México: CENIDI Danza-INBA.
- Flores Guerrero, Raúl. 1980. "La danza contemporánea". En *La danza en México*, pp. 71-83. Editado por Raúl Flores Guerrero (orig. 1955). México: UNAM.
- _____. 1990. *La danza moderna mexicana 1953-1959*. Editado por Lin Durán. México: CENIDI Danza-INBA.
- Garafola, Lynn. 1987-1988. "Bronislava Nijinska: A Legacy Uncovered". *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, # 6. Nueva York.
- Islas, Hilda. 1990. "Blas Galindo". *Una vida dedicada a la danza* 1990. pp. 85-87. México: CENIDI Danza-INBA.
- Islas, Hilda y Josefina Laval. 1997. "Reflexiones sobre la interdisciplinaria de la práctica dancística en los años cincuenta". *Educación artística* 16. México: INBA: 26-35.
- Fokine, Mikhail. 1983. "Letter to *The Times*". En *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, eds. Roger Copeland y Marshall Cohen, pp. 257-261. Nueva York: Oxford University Press.
- Novo, Salvado. 1951. "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo". México.
- Sachs, Hans. 1957. "Fondos musicales. 'Argumentitis', plaga de nuestra coreografía moderna". *El Universal*, 15 de enero, pp. 1 y 9.
- Sayers, Lesley-Anne. 1993. "'She Might Pirouette on a Daisy and it Would not Bend': Images of Femininity and Dance". En *Dance, Gender and Culture*, ed. Helen Thomas, pp. 164-183. Nueva York: St. Martin's Press.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 1995. *Danza y poder*. México: CENIDI Danza-INBA.
- _____. 1998. *Mujeres de danza combativa*. México: CNCA.