

TEMAS RELATIVOS A LA DANZA EN LA REVISTA *ROMANCE*
(1940-1941)

ALBERTO DALLAL

En la actualidad resulta claro, aunque sorprendente, el cambio sobrevenido en los proyectos políticos y los programas culturales mexicanos a partir de Manuel Ávila Camacho. Aunque no explicado en toda su profundidad, el viraje por lo menos se menciona y se describe mediante una "vista panorámica" de los acontecimientos. Aunque en aquella época ya era válida la imagen que deja un gobernante mexicano a causa de las características de su "estilo personal de gobernar", los cambios que habría de traer consigo la administración de Ávila Camacho resultaron de tal envergadura distintos a la política de Cárdenas, que sólo la combinación de una confusa y atiborrada situación nacional con una peligrosísima situación mundial habría de impedir "visualizar" el panorama de las transformaciones cardenistas inmediatamente después de 1940.¹

Ya durante el lanzamiento de la precandidatura de Ávila Camacho por el Partido de la Revolución Mexicana, los más sensibles y agudos periodistas, escritores y observadores del proceso político percibían los términos en los que el mando oficial habría de cambiar de rumbo. Desde sus primeros discursos, Ávila Camacho subrayó algunas modalidades ideológicas y de expresión que por lo menos disentían en tono con la ideología cardenista. A los oídos nada pasivos ni "rojos" de Salvador Novo, por ejemplo, sonaron bastante amables las frases del primer discurso del que sería candidato del PRM. Al comentar la alocución, indicaba Novo que

los militares se sorprendieron un poco al oír la terminante declaración de A. C. en el sentido de que no deberían actuar, "ni directa ni indirectamente en política", mientras se encuentren en servicio activo; pero fuera de esa declaración el discurso continuó en el mismo tono ponderado: "... debemos imponernos el mayor esfuerzo para engrandecer al país, acallando en nuestro espíritu todo sentimiento contrario

¹ Son contadas las obras que analizan los programas culturales oficiales y los mecanismos (instituciones, eventos, campañas, "infraestructura", etcétera) utilizados para organizar la cultura y las actividades y la enseñanza artísticas. En general, los autores, o bien analizan puros resultados, o consignan tan sólo la organización e ideología de los artistas sin vincular sus actitudes y acciones con la estructura del poder. Lo propio se hace en los estudios en torno al periodismo mexicano.

a la verdadera justicia social". Los políticos dijeron que ésa y otras muchas afirmaciones equivalían a formular un plan político con los principios, quizás no revolucionarios, pero sí muy humanitarios y conocidos, de que "debemos ser buenos, debemos ser honrados, no debemos matar, no debemos robar, hay que desechar los malos pensamientos, debemos ser más ricos, debemos ser más patriotas", etcétera, aunque sin decir cómo podrá lograrse tanta dicha.²

Siete meses más tarde, el embrión ideológico de Ávila Camacho, ya desarrollado, hacía escribir a Salvador Novo, en una nota periodística que sintomáticamente titulaba "Apoteosis":

El discurso del candidato electo, sin embargo, no fue todo lo detonante que sus exaltados partidarios hubieran querido. Ponderado como siempre, el general Ávila Camacho dio la espalda al plan socialista que acababa de leerse al reiterar su concepto condicional de la lucha de clases, expuesto ya en otras ocasiones como un mal inevitable, pero no incurable, y en cambio bastante urgido de unguento cooperativo si ha de resucitarse a un enfermo que no es otro que el arruinado país.³

Para el momento histórico que vivían el país y el mundo, estas ideas resonaron de manera bastante sugerente en los oídos de los que, como Novo, temieron y criticaron los tonos izquierdistas y, sobre todo, populistas del gobierno de Cárdenas. El comentarista registra estas palabras clave en el discurso de Ávila Camacho: "... un pueblo no es un conjunto heterogéneo de clases, cada una enconadamente defendiendo sus intereses, sino una gran unidad histórica, enraizada en el pasado y combatiendo unida por un porvenir común".⁴

El gran viraje que se avecinaba resultaba evidente. Con excepción de los grupos organizados espontáneamente por los intelectuales comunistas o francamente izquierdistas, el gobierno de Cárdenas había azuzado la incorporación a la arena política de grandes sectores de campesinos, obreros, empleados y estudiantes. Muchos hombres de letras, artistas, profesionales de la cultura se unieron al entusiasmo político propiciado o apoyado por el general Cárdenas. Gracias a esta nueva "representatividad" política, el presidente puede, durante su gestión (1934-1940), realizar actos trascendentales para la vida posterior del país, como

² Salvador Novo: *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, Empresas Editoriales, S. A., 1964, p. 327.

³ *Ibid.*, p. 454.

⁴ *Ibid.*, p. 455.

la expropiación petrolera, pero asimismo resulta capaz de organizar en bloque a la clase obrera, nueva situación que le permitirá a los gobiernos que le sucedieron controlar con facilidad y esmero al proletariado mexicano.⁵

Esta actitud contradictoria, sin embargo, no era exclusiva del programa político de Cárdenas: la vida nacional misma, cotidiana y en detalle, expresa en todos sus niveles algunos rasgos que llegan a ser incluso paradójicos; basta echar una ojeada a las páginas de los periódicos y revistas de la época para percibir que al mismo tiempo se volvían los ojos y las manos hacia el "hacer" del pueblo, en dirección de sus formas de ser y de vivir, y hacia las actividades y placeres de las clases altas. En un mismo día se reseñaban con entusiasmo las numerosas giras del presidente Cárdenas por regiones campesinas y los saraos y fiestas de la nueva burguesía posrevolucionaria. En una sección se ensalzaba la magnitud de la influencia que por aquellos años lograban Hitler y los nazis en Alemania y en otra se encomiaban los logros de los comunistas y republicanos en España. Sólo a la luz de recientes situaciones igualmente contradictorias y paradójicas puede entenderse con claridad el enorme esfuerzo populista de Cárdenas y su habilidad para permitir el pleno desarrollo independiente de un nuevo capitalismo nacionalista sustentado precisamente por la combatividad y el ahínco del proletariado organizado.

No todos los historiadores han querido ver que la industrialización reciente de México recibió la luz de siga, el hágase, del mismo Presidente que les leyó la cartilla, que regañó en 1936 a los industriosos regiomontanos. Fue Cárdenas quien promovió el desarrollo fabril de manera, si se quiere, contradictoria. No cabe ninguna duda [de] que alentó los movimientos laborales contra el capital en fábricas y talleres; fue obvio su cariño hacia las administraciones obreras de numerosas industrias que no sólo la de PEMEX; y nunca ocultó su falta de simpatía hacia los ricachones industriales por abusivos. Tampoco cabe duda de los apoyos fiscales y de otros estímulos a la industrialización.⁶

En lo que al arte y la cultura se refiere, el gobierno de Cárdenas habría de ofrecer iguales amplitudes y contradicciones. Si bien los organismos

⁵ Luis González: *Los días del presidente Cárdenas*, tomo 15 de *la Historia de la Revolución Mexicana*, El Colegio de México, 1981, p. 321.

⁶ *Ibid.*, p. 319.

especializados oficiales pugnaban por la constante reincorporación de los grupos marginados y la reivindicación de los temas nacionalistas y populistas, los núcleos de artistas daban la batalla según sus enormes posibilidades, visiones e ideologías. Al mismo tiempo que se pugnaba por la proletarización del arte y se constituían organizaciones, talleres y asociaciones independientes, surgían fenómenos artísticos extraordinariamente libres y virtuosos en el campo de los artistas independientes, no politizados o francamente “a-políticos”. Los impulsos y retrocesos surgidos de la Revolución Mexicana también se enfrentaban en el campo de la cultura y el arte especializados evidenciando, como saldo, el enorme interés mundial por las actividades de los artistas y hombres de la cultura mexicanos. Batallas y escaramuzas perdían o ganaban uno u otro grupos según posiciones de fuerza, circunstancias, golpes de suerte y posibilidades de maniobra. En diciembre de 1938, Salvador Novo considera como acciones de la justicia y el equilibrio universales la simultánea destrucción (y respectiva protesta) de “los frescos que [Juan] O’Gorman había construido con muchos trabajos en el Puerto Central Aéreo” y el

jubiloso anuncio de que Frida Kahlo, esposa, discípula, amiga de Diego [Rivera], había sido recibida por los críticos [norte]americanos como una eminencia en pintura surrealista, a la vez que en *Vogue*, la revista más distinguida de U. S. A., le dedicaban un hermoso par de páginas, llenas de sesudos comentarios favorables a su importante obra, que como de costumbre, en México había pasado inadvertida, por lo estruendoso de los cuadros de su marido que Mirrachi vende a los turistas.⁷

Novo quería hacer creer que las tribulaciones del “arquitecto, trotskista, güero, risueño, Juan O’Gorman” quedaban compensadas con las noticias que “la prensa [norte]americana trajo a los amigos de Diego Rivera —el otro trotskista ilustre—”. Para el talentoso cronista, el mayor de los pecados artísticos no consistiría en tratar el tema mexicano de manera nacionalista, política o proletaria sino de carecer de la suficiente capacidad para realizar una obra de arte pujante, profesional, virtuosa, erudita o completa.⁸ Pero, ¿quién habría de decidir lo correcto y lo

⁷ Salvador Novo: *op. cit.*, p. 275.

⁸ “El panel estaba tan plagado de alusiones chuscas que fue interpretado como una blasfemia... La parodia religiosa no resistió la venganza de los ‘mochos’ mexicanos y fue destruido al mismo tiempo que el de los mitos paganos” Ida Rodríguez Prampolini: *Juan O’Gorman. Arquitecto y pintor*, UNAM, 1982, p. 55.

erróneo, lo bueno y lo malo? Tan sólo un año antes, en noviembre de 1937, registraba que ante el anuncio de que “la Secretaría de Relaciones ahorraría” durante el siguiente año “un millón de pesos que [los diplomáticos] gastan en té, cuellos duros y tarjetas realizadas”, “una legión de embajadores laicos mexicanos” (léase artistas) era capaz de obtener “dólares y admiración” de Estados Unidos:

La semana pasada, cinco acontecimientos de arte mexicano alborotaron los periódicos . . . 1) Carlos Chávez inauguraba la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh; 2) en Baltimore se abría una exposición de reliquias mayas . . . ; 3) Jean Charlot, el francés-mexicano, abría una exposición de sus cuadros en las Galerías Charles S. Morgan, de Nueva York; 4) en Chicago se inauguró la primera etapa de una exposición viajera de pintura mexicana . . . , y 5) Miguel Covarrubias alcanzaba un rotundo triunfo con la publicación de su libro sobre Balí . . .⁹

Semejante al proceso de industrialización que sufría el país, el fenómeno de la profesionalización plena de los artistas y hombres de cultura se enfrentaba a serios problemas de organización, promoción, comprensión crítica, registro, subvenciones a grupos, publicidad y recuperación económica. Pero salían adelante, vencían a las circunstancias, no obstante que la población no entendiera que el arte requiere de sus propios “especialistas”. A la par que el gobierno de Cárdenas apoyaba la enseñanza nacionalista y hasta socialista, surgían los poderosos medios masivos de comunicación, publicidad y propaganda (estaciones de radio, compañías disqueras, cine y arte cinematográfico, etcétera). Muchos artistas, profesionalmente reconocidos, ingresan a estos medios y al periodismo y la publicidad para hacer surgir o equilibrar sus presupuestos. Casi todos los demás buscan estables relaciones con las instancias gubernamentales. Precisamente a causa de esta situación surge un enfrentamiento entre el proyecto cultural popular (como hoy se dice) y el proyecto cultural “elitista”, en realidad siendo este último no tanto una apartada ínsula esteticista sino un grupo de letrados y cultos profesionales de variados campos y actividades. A la manera de capitalistas y obreros, que no pueden, en determinadas circunstancias, sobrevivir los unos sin los otros pero tampoco romper o superar la contradicción, los

⁹ *Ibid.*, p. 165. De Covarrubias, afirma Raquel Tibol que “ha manipulado el regionalismo sin otro fin que el meramente ornamental”. Véase el tomo segundo de su *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, Ed. Hermes, 1975, p. 338.

sectores opuestos de la población cultural se enfrentaban en muchos lugares y niveles.

El profesionalismo y la especialización se filtró hasta en los cotos de la literatura. El popularismo literario o popubrismo, divulgado por las revistas *Crisol*, *Frente a Frente* y *Ruta*, ejercido por amateurs de las letras, por gente sin formación literaria y con espíritu enciclopédico, por hombres que servían para todo; que eran simultáneamente burócratas, líderes, maestros, oradores de 16 de septiembre y de mitin político, poetas, novelistas, leguleyos y dramaturgos, se ven obligados a replegarse como escritores frente al empuje de un grupo que toma la literatura en serio. Los cultos y disciplinados Xavier Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, Enrique González Rojo, Elías Nandino y Octavio Barreda se metieron, a sabiendas de lo que hacían, a la hechura, en muy escasa dosis, de novelas; en mayor volumen de dramas y ensayos, y sin medida, de poemas cuyo asunto hegemónico es el espantosamente serio del punto final de las vidas personales . . .¹⁰

Sin embargo, el problema fundamental para el artista, el intelectual, el profesional de la cultura en los decenios, o mejor, en los sexenios posteriores, no sería el de consagrarse a generar una cultura o un arte populares, proletarios o elitistas sino el de mantener a un tiempo su profesionalidad y su independencia ideológica, fuera esta última del matiz que fuera. Tampoco radicaría el problema en lograr un índice de popularidad atractivo o “decente” en un país de alta proporción de analfabetos. En los sucesivos años al mandato de Cárdenas, el profesional de la cultura, incluidos los periodistas, tenderán a buscar la expansión de sus logros especializados y a acercarse al poder, toda vez que los programas de la enseñanza, la divulgación y la preparación del profesional de la cultura, tanto como sus prácticas mismas, dependerán del Estado. Durante los sucesivos gobiernos, hasta la fecha, surgirán distintos tipos de políticas culturales, según el caso y el funcionario en turno, pero todos ellos señalarán los rumbos específicos por medio de la enorme infraestructura que sexenalmente se ve aumentada, cercenada, sustituida o transformada para tales efectos. El intelectual, el artista, el profesional de la cultura en México debe guardar siempre estrechas relaciones con las instancias gubernamentales so pena de quedar marginado históricamente, ya que no sólo los sucesivos presidentes de la República y los

¹⁰ Luis González: *op. cit.*, pp. 295-296.

secretarios de Educación Pública, sino también los funcionarios menores traen consigo, cada sexenio, sus propios proyectos, programas e "idearios" culturales.¹¹

Los interjuegos entre la izquierda y la derecha ideológicas sobrevienen siempre en el seno de los mismos presupuestos y apoyos, organizaciones e instituciones oficiales, pues a partir del gobierno avilacamachista se descubren las excelencias de un sistema que permite el desarrollo de una crítica especializada que jamás desborda los límites señalados implícita o explícitamente por la estructura del poder. Muy pocas personalidades de la cultura mexicana se pueden jactar de una plena independencia ideológica y política mantenida a cualquier precio y no obstante cualquier tipo de acontecimiento o acción propiciado por los medios oficiales. Sólo a partir de 1968 se hacen claras algunas voces que, con todo, tienden a opacarse definitivamente o bien sobreviven bajo las mismas reglas de "crítica subvencionada" combatiendo exclusivamente a los proyectos y realizaciones de la "empresa privada".¹² Esta última, por su parte, poco se preocupó, hasta últimas fechas, por penetrar en los niveles del arte y de la cultura. Ocupada, como estuvo, en apoderarse de los medios comerciales y financieros, prefirió aceptar en silencio las acusaciones que de "inculta" le lanzaron siempre los sectores oficiales y profesionales. Los negocios y la privatización de la enseñanza directa fueron más de su agrado y de su interés durante muchos decenios y sexenios.

Si consideramos que el arte y la cultura mexicana habían asumido nuevas modalidades y a veces pujantes ritmos a partir de 1920-1921, lapso del definitivo asentamiento del poder de la Revolución mexicana, no puede ser sino impresionante la coyuntura cultural que implicó la ideología expuesta expresamente por Ávila Camacho en 1940. Desde el siglo XIX, en México no asumía el poder un presidente declaradamente católico. Ni siquiera Porfirio Díaz había dado su brazo a torcer en ese sentido y si algunos talentosos y creativos epígonos del poder como Salvador Novo batieron palmas por tan clara y evidente actitud, la situación para muchos intelectuales y artistas no era nada cómoda. El im-

¹¹ Esta situación no sólo es padecida por los artistas, intelectuales e instituciones sino por el "público" mismo. No obstante las evidencias históricas del fenómeno, las confusiones proliferan: "El INBA siempre ha procurado no hacer cortes sexenales, que son muy perjudiciales, sino observar una continuidad lógica, aprovechando lo aprovechable y desechando lo que no haya funcionado." Víctor Sandoval a *Casa del Tiempo*, UAM, vol. III, núm. 27, marzo de 1983, p. 15.

¹² Las más notables, honorables y admirables excepciones a esta regla son la vida y la obra de José Revueltas.

pulso que la Revolución había dado a las formas más populares y progresistas del arte y de la cultura había permitido, hasta ese momento, deducir esperanzadamente que en las instancias de la expresión artística se mantendrían vigentes actitudes populares y, específicamente, antiimperialistas y democráticas. ¿En dónde radicaría realmente el viraje ideológico gubernamental? ¿A qué grupos, núcleos, cofradías, asociaciones e instituciones de intelectuales y artistas acabaría por afectar? ¿Qué posibilidad de reencauzamiento y reinvidicación tendría la vanguardia ideológica posteriormente? El momento histórico indicado por el cambio de poderes entre Cárdenas y Ávila Camacho resulta importante porque el ritmo de los acontecimientos expresa ya con claridad lo que más tarde sería la solución idónea y hasta la costumbre en lo que se refiere a los modos y modalidades del gobierno mexicano con respecto a las actividades culturales y artísticas: mantener una actitud extraordinariamente transigente hacia los grupos artísticos, generalmente militantes de izquierda activos; aún así, asumir la responsabilidad plena de los programas y los presupuestos de las tareas culturales y de divulgación artística; negociar el apoyo del “profesional” en base a reafirmar, por una parte, el manejo total de la clase obrera organizada y, por la otra, mantener una crítica periodística controlada, a la cual se le impondrán asimismo operativas condiciones y transacciones. Por último: tolerar una participación de la crítica en el *corpus* de la actividad cultural y artística pero no en el *corpus* de la organización y la crítica política.

Durante el mandato de Cárdenas, las expuestas circunstancias políticas internas se aunaron, a partir de 1938 y 1939, a las externas, para hacer que algunos campos y aspectos de la cultura asumieran nuevas actitudes y asimilaran nuevos impulsos. En lo que a la danza se refiere, ocurren dos hechos directamente relacionados que, cada uno por su parte, una vez asentados, adquirirán una importancia vital en sus respectivos campos. Se sabe, efectivamente, la acogida sincera, democrática y progresista que Lázaro Cárdenas dio a los exiliados españoles. Buena parte de la intelectualidad peninsular llegó a México con una disposición total a seguir ejerciendo ininterrumpidamente sus tareas en el pensamiento, la investigación, la organización académica y la creación artística.¹³ Tres años más tarde, el presidente Ávila Camacho no habría de echar marcha atrás en esta instancia, toda vez que la España de Franco se identificaba, ahora definitivamente, con las potencias del Eje.

¹³ Luis González, *op. cit.*, p. 292.

Entre las actividades de los exiliados españoles se cuenta la organización en 1939 del Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, experiencia que habría de desembocar en la creación del grupo La Paloma Azul. Fundamentales colaboradores de esta empresa artística fueron José Bergamín y el compositor Rodolfo Halffter. El centro vital y de conocimientos de La Paloma Azul, Anna Sokolow, aportaría sus anteriores experiencias en la nueva corriente denominada “danza moderna” y algunos de los integrantes españoles del grupo incluirían sus conocimientos en torno a la modalidad europea de esta misma corriente, según habían podido recabar información e incluso observar directamente en Europa.¹⁴

El segundo fenómeno también devendría esencial para el desarrollo de la danza mexicana, toda vez que queda referido al registro y la crítica de las actividades dancísticas profesionales. El 1 de febrero de 1940 aparece el primer número de *Romance*, revista popular hispanoamericana (según reza en su título); se trata de una publicación quincenal, tamaño tabloide, bajo la dirección de Juan Rejano y con la importantísima colaboración, en su realización gráfica y tipográfica, de Miguel Prieto. Tanto el consejo de colaboración como el comité de redacción incluía mexicanos, españoles y latinoamericanos. Su claridad expresiva coincidió, desde este primer número, con su formato, su ideología y sus propósitos.

Sin carácter de grupo ni de tendencia [aducía un texto titulado ‘Propósito’], pero claramente partidario de un aspecto esencial de la cultura: su popularización, *Romance* aspira a recoger en sus páginas las expresiones más significativas —por la calidad de su pensamiento y sensibilidad— del movimiento cultural hispanoamericano.

Directa e indirectamente, *Romance* habría de convertirse en un modelo objetivo y subjetivo para un verdadero movimiento que surgiría poco después y que perdura hasta la fecha: los suplementos y las páginas culturales de los periódicos diarios. *Romance* se publica hasta su número 24 (fecha: 31 de mayo de 1941, cinco meses después de iniciado el gobierno de Ávila Camacho). Sus intentos de popularizar la cultura por medio de llamativos tirajes de tipo periodístico y, simultáneamente, su atractiva presentación visual y tipográfica (resultado de las habilidades y talentos de Miguel Prieto) crean escuela. En sus páginas comienza

¹⁴ Véase: “La danza moderna en México”, en Alberto Dallal: *La danza contra la muerte*, 2ª ed., UNAM, 1983.

a revisarse la cultura viva, activa, vigente, proposicional y crítica que en México y América Latina se hace a través de libros y actividades artísticas. Asimismo, se dan a conocer destacadas y cimentadas plumas de asentados intelectuales al mismo tiempo que los más jóvenes incursionan por vez primera en el ejercicio de las letras y de la crítica especializada. No cabe duda de que *Romance* se convirtió en un modelo que, con fructíferas variantes, seguirían publicaciones posteriores como la *Revista Mexicana de Cultura*, *México en la Cultura*, *La Cultura en México*, *Diorama de la Cultura*, etcétera, respectivamente suplementos de *El Nacional*, *Novedades*, *Siempre!*, *Excelsior*, etcétera. No se crea que *Romance* fue la primera publicación de este tipo en México. La antecedieron revistas como *El maestro* y *Pegaso*, e incluso, muy habilidosamente, las páginas culturales de los diarios mexicanos decimonónicos. Sin embargo, *Romance* especificó tendencias y, lo que es muy importante, señaló el proceso de profesionalización que exigía ya el desarrollo nacional. Desde el punto de vista ideológico, *Romance* constituye un verdadero “frente democrático”, toda vez que en sus páginas colaboran intelectuales, artistas y escritores de diversas tendencias. El denominador común, naturalmente, será el antifascismo.

En lo que a danza se refiere, *Romance* registra, desde su primer número, las inquietas modalidades de la experiencia dancística culta. El mismo Rejano publica la crónica de la obra *Don Lindo de Almería* y se refiere a ella en términos descriptivos subrayando, con nostálgica habilidad, su naturaleza española: “Cuando el torerillo surja al ruedo de su pasión, don Lindo no será más que un pelele, un corazón herido de nuevo por el recuerdo...”

Se refiere asimismo a ciertos rasgos de esta obra que, aunque localista, explicitaba las necesarias características de universalización de la danza moderna:

Parece como si en lugar de imaginar —de crear— unos tipos y una anécdota, se hubiese ido a tomarlos al retablo donde ya existían, viejos como el polvo del tópic, para irlos poco a poco reduciendo —y elevando— a una cifra elemental, que nos devuelve indirectamente la realidad a fuerza de evocación. Desintegrar el cromo, la estampa colorista; desconceptualizar los rasgos que pueden definir una época, un clima espiritual, hasta dejarlos en sonidos, en línea pura. Pero en este cauce vacío —en este cauce abierto para que discurren música y color— qué fina mano para encender la imaginación, qué imaginación para engar-

zar en un leve vientecillo humorístico los elementos dramáticos característicos de la vida española.¹⁵

En el número 7 (1 de mayo de 1940) *Romance* reproduce las partes principales del discurso del presidente Cárdenas ante el primer Congreso Indigenista Latinoamericano. Un trozo de esta alocución se halla ligado directamente a las posiciones que la danza moderna mexicana habría de asumir con respecto al indígena, posiciones que meses más tarde resultarían operativas para el florecimiento inmediato de este arte:

Nuestro problema indígena no está en conservar "indio" al indio, ni en indigenizar a México, sino en mexicanizar al indio. Respetando su sangre, captando su emoción, su cariño a la tierra y su inquebrantable tenacidad, se habrá enraizado más el sentimiento nacional y enriquecido con virtudes morales que fortalecerán el espíritu patrio, afirmando la personalidad de México.

No es exacto que el indígena sea refractario a su mejoramiento, ni indiferente al progreso. Si frecuentemente no exterioriza su alegría ni su pena, ocultando como una esfinge el secreto de sus emociones es que está acostumbrado al olvido en que se le ha tenido; cultiva campos que no compensan su esfuerzo; mueve telares que no le visten; construye obras que no mejoran sus condiciones de vida; derroca dictaduras para que nuevos explotadores se sucedan y, como para él sólo es realidad la miseria y la opresión, asume una actitud de aparente indiferencia y de justificada desconfianza.

Pero, cuando una política perseverante ha logrado borrar el abismo de incompreensiones y ha podido inspirarles confianza, y cuando llegan a tener la convicción de que las autoridades ejercen el poder como medio para su liberación, entonces corresponden con entusiasmo, con tenacidad y lealtad inquebrantables.¹⁶

La actitud latinoamericana de *Romance* la obliga a imprimir materiales que se vinculan a los distintos tipos de danza que en el Continente se practican. Las observaciones en torno a las modalidades más populares del arte incluyen artículos y ensayos interpretativos y críticos, así como reseñas de los libros afines.

El que resida durante una temporada más o menos larga en aquellos barrios de La Habana en que la población negra es abundante, tendrá oportunidad de observar un pueblo laborioso, alegre y pacífico, que

¹⁵ J. R.: "Don Lindo de Almería en el cielo de México", *Romance*, año 1, núm. 1, p. 5.

¹⁶ *Romance*, año 1, núm. 7, p. 6.

sufre, que canta o baila; que trabaja, sobre todo, en los más diversos oficios y también en los más duros y menos retribuidos, limpiando zapatos y pregonando frutas los hombres; lavando ropa blanca y en el servicio doméstico de la gente pudiente las mujeres, y aunque sin acceso a otros medios de vida de que disfruta el resto de la población blanca, luchando denodadamente para costear los estudios de sus hijos en los centros de educación . . . Aquel que observe a este pueblo con ojo turístico no verá más allá de lo pintoresco o adjetivamente musical de sus bailes, de sus comparsas, de los colores de sus pañuelos y sus fiestas religiosas. No es precisamente en La Habana donde se manifiesta más ostensiblemente este fervor comunicativo con las deidades tutelares, sino en diferentes lugares de la isla más distantes del ojo profano y de la inoportuna intervención de las autoridades. Regla, Mariano y Pogolotti, en los alrededores de La Habana; Colón, en Matanzas, Yaguajay, Calabazar de Sagua y Palmira, en Santa Clara; y una gran parte de la región oriental, son las áreas del culto africano.¹⁷

En la relativamente corta vida de *Romance* no podía faltar información directa sobre la rica y enorme gama de danzas autóctonas mexicanas. En su número 9 (1 de junio de 1940) Juan Rejano ha encargado a Virginia Nisbun que se refiera a las principales danzas vernáculas mexicanas. Naturalmente, no podían faltar las interpretaciones de la autora del texto en torno a la naturaleza y la significación de estas actividades ancestrales. En un bien redactado artículo saca a colación su criterio en torno a los aspectos contemporáneos de este género dancístico. “Las danzas mexicanas expresan —afirma— en forma concreta el problema nacional básico, los conflictos y relaciones de dos razas y civilizaciones que habitan la misma tierra.” Cuidadosamente descriptiva, Nisbun vincula las prácticas ancestrales de la danza con las modalidades que asume la institución religiosa: “El ritual de danza, perfeccionado en honor de los santos cristianos, es una extraña unión de paganismo y catolicismo como la iglesia en la cual se ejecuta.”

Tras de analizar y describir las danzas de *El Volador*, *Moros y cristianos*, *Los Reyes*, *Huapango*, *Sandunga* y *Jarabe*, se refiere a algunas características de las danzas populares que los mexicanos realizan comunitariamente:

En las danzas mexicanas como el fandango, los danzantes nunca se tocan aunque bailen en parejas o en dos líneas paralelas. El ritmo se mantiene como en muchas otras danzas españolas, por golpes de

¹⁷ *Op. cit.*, año I, núm. 8, p. 2.

pie. Pero el ritmo en sí, no es español, ni tampoco indio, es mexicano como ninguna otra danza ni música del país. Representa la manifestación más clara de la intefusión cultural en la danza. Aunque las danzas sociales mexicanas son vivas y animadas, les falta el sensualismo español. Llevan el sello de la tranquilidad e impasibilidad indias. La danza pura española combina dos elementos, un movimiento lánguido sostenido e interrumpido por gestos repentinos y destacados. Pero la danza social mexicana no tiene ninguna de estas cualidades opuestas.¹⁸

En julio y agosto de 1940, la presencia de Igor Stravinsky en México ofreció un buen pretexto para hablar de las obras que el compositor había realizado para danza. En su número 14, *Romance* reproduce un texto de André Schaeffner en torno a *El pájaro de fuego* y *Petrushka*. Se refiere asimismo a Fokine, Nijinsky y Lifar. En sucesivos números, *Romance* habló sobre la participación de Stravinsky en la Orquesta Sinfónica de México: “Como director, el autor de *Petrushka* es, en cada nueva audición, una verdadera revelación. Su conocimiento de la orquesta llega a lo maravilloso.”¹⁹ En el mismo número se da fe de las celebraciones, en Moscú, de una década del arte de Bielorrusia, región soviética que posee “una orquesta de 85 profesores, un coro de 103 personas y un colectivo de ballet de 605”.

La certeza que este grupo de españoles y mexicanos tenía acerca de la importancia de la danza mexicana puede apreciarse en el número 17 (22 de octubre de 1940) en el que Nellie y Gloria Campobello dan a conocer un texto extraído de su libro inédito *Ritmos indígenas de México*. La relación de las Campobello con la revista *Romance* no es de ninguna manera casual. El escritor mexicano Martín Luis Guzmán era ya, para ese entonces, director-gerente de la revista y la distribución de ella estaba a cargo de EDIAPSA, compañía de la cual era codueño el novelista mexicano. Asimismo, se sabe de las vinculaciones de Guzmán con las Campobello, por lo cual resulta natural que fuesen ellas las aportadoras de ciertos conocimientos en torno a la danza mexicana que hallaban en *Romance* un perfecto divulgador. El texto de las Campobello, ilustrado elocuentemente por Mauro Moya, se refiere a los ritmos de Michoacán y entra en detalle al estudio de las danzas mexicanas actuales. Hablan de la excepcionalidad de ellas aduciendo que “los bailes de los mayas, de los yaquis, de los mayos, de los pápagos, de los lacandones,

¹⁸ *Op cit.*, año 1, núm. 9, p. 15.

¹⁹ *Op. cit.*, núm. 14.

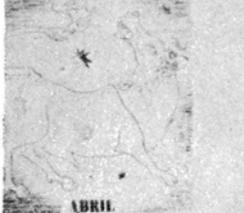
de los tarahumaras, de los tehuanos, de los huaves, sí tienen ritmo, entre su mucha o poca expresión religiosa, que no se encuentran en ninguna otra danza del mundo”.

Con mucha minucia y mucho conocimiento de causa, las Campobello explican cómo “los indios hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua” y describen los modos y modales de los indígenas ateniéndose a sus principales cualidades: finura, cortesía, seriedad, solemnidad, inteligencia, vigor. Más adelante indican que los indígenas michoacanos caracterizan sus danzas mediante “pasos menudos y ligeros, cuya repercusión no se detiene en las caderas (que es el caso de los yucatecos), sino que viene a manifestarse en los hombros”. Indican cómo utilizan el cuerpo los habitantes de Michoacán, durante sus celebraciones y pasan a describir pasos y poses de sus principales danzas: *Los moros*, *Los negritos*, *Los viejitos*, *Las canacuas*, *Las ihuïres*, *Los apaches*, *La pamatecuareña*, *El parandatzicua*, *Las huananchas*, *Las huanamutis*, etcétera. Mediante las figuras de Moya puede el lector seguir las secuencias de algunas de estas danzas.

Es necesario señalar que en el mismo número 17 se da la noticia de la muerte de Silvestre Revueltas y se indican pormenores de su personalidad humana y artística. El compositor apreció y colaboró profundamente con el movimiento mexicano de danza moderna que en aquel momento se iniciaba. Se recuerdan estas circunstancias y se menciona su obra *El renacuajo paseador*, “tan acertadamente convertido en ballet por Anna Sokolow” y el ballet inconcluso *La Coronela*. En los artículos dedicados al gran compositor, José Mancisidor afirma:

Revolucionario en la forma y en la armonía, Revueltas lo era también en cuanto a las ideas políticas y sociales que profesaba. Su calidad de artista humilde lo llevó hacia la extrema izquierda, más por generosidad que por razonamiento. Revueltas no era un dialéctico como Rivera o como Siqueiros. Era simplemente un hombre bueno que ansiaba ver redimidos a los demás, quizás porque también hubiera querido redimirse a sí mismo (p. 5).

Para el mes de noviembre del mismo año, aparte de consignarse la presencia de la bailarina oriental Sai Sahoki, ya se aprecia el surgimiento vivo, tenaz, original de ese tipo de danza que un poco antes, tal vez uno o dos años antes, había sido el proyecto y el sueño de artistas y funcionarios de la cultura. El crítico José Barros Sierra elucubra en torno a la posibilidad de organizar un ballet mexicano y hace el recuento



ABRIL. EL PENSAMIENTO EN SOLEDAD DETERMINA EL DESTINO DE LOS HOMBRES'. * EMILE ZOLA

EDICACION QUINCENAL PRESENTADA PARA SU REGISTRO COMO ARTICULO DE SEGUNDA CLASE. EL DIA 29 DE ENERO DE 1940

ASSO: Dibujo (EN LA PAGINA 7) CRITICA DE ARTE POR E. CARDESA Y ARAGON



EMPORIO de TRISTEZA

Por JOSE CARNER



Dilátanse lepos de mí, espectros de mi recuerdo, hoy más que nunca inclementes. Las ventosas paramezas de Castilla, la Ribera de Navarra en que todo el afán de vivir se cibe a los tomillos en flor, bozos de perfume entre la sequedad polvorienta, los paisajes lunares de Aragón, las montañas de Almería arrebujadas en vahos metálicos, a Mancha en que el espesísimo suspiro por algo imposible y con cuya obsesión ha de contentarse, la blancura de Cadix recordadora le los párpados. Lejos estoy de aquellas soledades por donde desfilaran, clave de una historia, dolores inhumanos y sobrehumanos tazafas, éstas y aquéllas más inmortales que os dioses inmortales como el paisaje. Lejos en estas avenidas de México, quisiera en vano olvidar. El sol radiante más implacable en cada nuevo día de primavera, me jolana. Poco en compensación, el polvo irrita. ¿Cómo me parece este equilibrio del fodo desconocido? Este es precisamente el tiempo para recordar y ver como en perspectiva la tristeza de España y la terrible fatalidad de su poder.

La mayor parte de la historia española discurre a puerta cerrada, y se divide en guet...

LARRA, EL GRAN ESCRITOR ROMANTICO ESPAÑOL. EN LA PAGINA 6 EN ESTILO SOBRE EL MOVIMIENTO ROMANTICO, SUS ORIGENES Y SUS LINEAS ESSENCIALES



UNA PASTELERIA EN EL RENACIMIENTO, CUANDO SE LLENAN DE SARDINAS SORDIDAS LA GOLFOSINA (EN LA PAGINA 8) UNA SUJETIVA CRONICA SOBRE LAS PASTELERIAS

UN RINCÓN DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA DE PARIS, CON LA MAGALENA AL FONDO. (INTERESANTISIMA CRONICA DE LA VIDA PARISEN, DE NUESTRO COLABORADOR CORPUS BARRES, EN LA PAGINA 5)



ME PARECE... (Small text block in the top right corner, partially obscured and difficult to read.)

EL DIA 29 DE ENERO DE 1940... (Small text block below the main title.)



SUMARIO:

EMPORIO DE TRISTEZA, José Carner - RESPUESTAS A LA ENCUESTA DE ROMANCE, Jorge Cuatrecasas y Ramón Gaya - LA NOCHE DE EUROPA, Corpus Barja - CALOR Y ELECTRICIDAD EN JORGE SIMÓN OHM, Emilio R. Mata - LOS MELLIZOS (Cuento), Luisa Cardeza - LA PATRIA DEL PERIQUILLO, Agustín Yáñez - ESPANOLIDAD DE SARMIENTO, Andrés Bernaldo - EXPOSICION DE PINTURA ESPAÑOLA, Luis Cardeza y Aragón - Una página dedicada al MOVIMIENTO ROMANTICO

EL SIGLO EN EL CORAZON, Lorenzo Varela - EL RETORNO DEL ADJETIVO, Rafael Solana - DIVAGACION EN TORNO A LOS POETAS, Antonio Sánchez Barbudo - EL REPETIDO LUGAR DEL ORO, Ferrnand Benítez - Una cronica sobre las PASTELERIAS EN OTROS TIEMPOS - Pagina de ENSEÑANZA - MUSICA Y TEATRO - "LOS LIBROS POR DENTRO" - Notas de José Boscovich, Jorge Albea, Alvarado y otros - BIBLIOGRAFIA DE MEXICO, FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS - BIBLIOGRAFIA HISPANOAMERICANA - REVISTA DE REVISTAS - INFORMACION CIENTIFICA, Julián Amo - Las secciones "A la derecha", "En Avance", "Lecturas de cada día", "PAGINA DE CINE" - La sección editoria "Español de las Horas", etc...



EL HOMBRE ESCRITOR MEXICANO MARTIN LUIS G. ZUNIGA, PERIFONEANTE AL CONSEJO DE COLABORACION DE "ROMANCE", QUE ACABA DE VER DIFUNDIDOS NUMEROS DE LA AGENDA MEXICANA DE LA LINGUA, EN CONOCIMIENTO Y ESTIMACION A SU OBRA LINGUISTICA

En los días de nuestra vida... el arte... el hombre... el tiempo... el espacio... el tiempo... el espacio... el tiempo... el espacio...



ABRIL

"SIN UN MITO LA EXISTENCIA DEL HOMBRE NO TIENE NINGUN SENTIDO HISTORICO". * JOSE CARLOS MARIATEGUI

PUBLICACION QUINCENAL PRESENTADA PARA EL REGISTRO COMO REVISTA DE REDACCION CLASE "E" DEL DIA 29 DE ENERO DE 1940

PROYECTO PARA LA CONSTRUCCION DE UN TEATRO EN LA CIUDAD DE LAZARUS DE ALBA EN LAS CALLES 10 Y 11 DEL CANTON DE LAZARUS DE ALBA (PAVILLAS)



ARTE AMERICANO

Por MANUEL TOUSSAINT



¿Existe un arte americano? La pregunta parece inútil... Porque, desde luego, hay que considerar el fenómeno artístico en su totalidad... Vemos, pues, que el asunto es muy complejo... requiere grandes y maduros estudios...



MOMENTO DE LA UNIFICACION DE GREYFUS Y SU OTRA EN EL MUNDO EN LA PAGINA 92 ZOLA "EL HOMBRE" POR JOSE MARIATEGUI



SUMARIO:

- ARTE AMERICANO, Manuel Toussaint • RESPUESTAS A LA ENCUESTA DE ROMANCE • APUNTE SOBRE MULLATERIA, Tito Novés Cárlos • PÁGINA DEDICADA AL CENTENARIO DE ZOLA • EL HOMBRE, José Mariategui • COMO VEMOS Y POR QUE VEMOS MAL O NO VEMOS, Dr. Manuel Márquez • LAS CONICAS MONTANAS (Cuento), José Herrera Pelaez • MARIATEGUI, UNA VOZ VIVA DE AMERICA • DESTINO LIMPIO, F. Giner de los Rios • EL TEATRO, ESPEJO DE MARAVILLAS • LA MUJER INGLESA EN LA GUERRA (Correo de Londres), E. Salazar Chapela

una gran imaginación, sus secretos rituales y sus descubrimientos e inventos basados en la fantasía... Como una concesión de las artes plásticas, el arte decorativo llega a los tiempos modernos... El arte indígena americano fue el arte que primero encarnó todo el espíritu de la tierra americana en la monumentalidad de la obra... El arte indígena americano fue el arte que primero encarnó todo el espíritu de la tierra americana en la monumentalidad de la obra...

ALGUNOS temas de la importancia del nacionalismo en el arte y el teatro que el momento crítico de la humanidad en el tiempo del teatro. Para una contemplación estética de la obra de arte, no puede ser, por supuesto, ni tampoco, una crítica del fenómeno, que el momento crítico de la humanidad en el tiempo del teatro. Para una contemplación estética de la obra de arte, no puede ser, por supuesto, ni tampoco, una crítica del fenómeno...

de la presencia intensa, durante los últimos meses, de la danza mexicana, ya sea en la cultura generalizada, ya sea en los estudios y escenarios. De manera clara y sintética se refiere sucesivamente a la mexicanidad de la música de ese momento, al lugar destacado que la literatura y la pintura mexicana ocupan “en el movimiento artístico mundial y al camino que ha recorrido recientemente la danza mexicana para lograr un arte escénico y culto singularmente original”. Al respecto establece una comparación entre la trayectoria de la música mexicana del momento (menciona específicamente a Carlos Chávez, José Rolón y Silvestre Revueltas) para detectar con extraordinaria agudeza la posibilidad de que en danza surja una escuela o un movimiento semejante. Percibiendo lo que de manera formal y general ocurrirá en danza moderna durante la siguiente década, Barros Sierra afirma en tratándose de Silvestre Revueltas:

Para Silvestre Revueltas la música mexicana no era aquella que se basaba literalmente en las melodías y en los ritmos populares. En sus composiciones, Revueltas no recurrió al empleo de temas indígenas o mestizos, y sin embargo es música que tiene un sello inconfundible de mexicanidad, debido a que el autor, en forma espontánea, se expresa por medio de giros melódicos y rítmicos que siendo indudablemente originales, contienen en sí mismos los elementos distintivos del arte musical mexicano. Revueltas no es el único caso de compositor que pensaba así; pero es sin duda el más destacado. Otros muchos compositores adheridos todavía a las escuelas musicales europeas, se sienten enteramente ajenos a esta urgente cuestión de determinar cuál es la música mexicana y parecen opinar que bastará con que el autor sea mexicano para que su obra también deba considerarse como tal, aunque se halle escrita en el más puro lenguaje parisiense o berlinés. Muchas de estas obras, carentes por completo de tendencia nacional más o menos próxima, recurren a un título indígena o mestizo para ocultar debajo de él la perfecta impersonalidad de su contenido.²⁰

Además de esta reflexión en torno a la presentación universal de una manifestación artística mexicana, Barros Sierra se pregunta si el “pequeño trecho” superado por la música no comenzará a andar el ballet. Se referirá en seguida a los dos centros de preparación dancística existentes en la capital mexicana: la Escuela Nacional de Danza (“dependiente de la Secretaría de Educación Pública”) que dirige Nellie Campobello y el grupo de alumnas que Anna Sokolow

²⁰ *Op. cit.*, año I, núm. 18, p. 17.

ha estado preparando mediante la técnica Graham. Capta con auténtico rigor técnico una situación singular:

Por completo ajena a la cuestión de aprovechar los elementos coreográficos tradicionales de México, Anna Sokolow cree, por lo visto hasta ahora, que cuando sus discípulos hayan asimilado perfectamente sus enseñanzas, serán capaces de aplicar la técnica adquirida a la creación del ballet mexicano.

Esta consideración da pie para que Barros Sierra sitúe al grupo encabezado por Waldeen en una posición opuesta pues ya ha obtenido el dato de que Waldeen, "siguiendo la opinión de su maestro, el japonés Michio-Ito", sabe que el baile popular mexicano puede apoyar y asimilarse para la conformación de una danza moderna, culta, escénica, mexicana. Y casi de inmediato se refiere a la "sana competencia" que los tres grupos habrán de establecer para enriquecer la danza mexicana.

Sin embargo, Barros Sierra no se aparta de la necesidad de que el desarrollo de las distintas escuelas cree sus propios fundamentos teóricos. Refiriéndose a las aportaciones de Michel Fokine, menciona el célebre texto del bailarín y coreógrafo ruso y propone que los principios básicos que allí se expresan se empleen para la creación de un ballet mexicano.²¹ Y va aún más allá. Se percata de que

paralelamente a la cuestión de formar bailarines y bailarinas dotados de una completa técnica de danza, cualquiera que ella sea, se presenta el problema, no menos importante, de crear un público que apoye con su presencia los esfuerzos que ahora se realizan. Si nuestro público de conciertos dista mucho todavía de haber alcanzado un alto nivel de cultura, como lo prueba la falta de conciertos de música de cámara y el valimiento exclusivo de que gozan los divos y virtuosos y las obras más trilladas del repertorio musical, ¿qué podría decirse de la danza, donde apenas existen puntos de comparación?²²

Y unas cuantas semanas más tarde, recogiendo la inquietud que ya suscitaban los grupos de Waldeen y Anna Sokolow, se registraba en *Romance* lo que el año de 1940 había representado para la danza mexicana.²³ Julio Acosta habla de las tentativas de ofrecer al público

²¹ Mijail Fokin (*sic.*): *Memorias de un maestro de ballet*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1981. 382 pp. + ilustr.

²² *Romance*.

²³ *Op. cit.*, año I, núm. 19, p. 16.

espectáculos de danza dentro de un plan organizado. Se refiere asimismo a la visita del Ballet Montecarlo al escenario del Palacio de Bellas Artes, y somete a un examen crítico a los dos grupos de danza moderna ya conformados y establecidos plenamente: La Paloma Azul y el Ballet de Bellas Artes, comandados respectivamente por Sokolow y Waldeen. El reseñista no deja de utilizar la palabra “tentativa” tanto para explicar el lema de La Paloma Azul tomado de Lope de Vega: “Las artes hice mágicas volando”, como para reproducir los objetivos del grupo de Waldeen: “Cristalizar la vida, y las aspiraciones de todo un pueblo por medio de la danza.” Hace énfasis el crítico en la colaboración de los artistas extranjeros (también menciona a Triana) para la conformación de los espectáculos de danza. Y en seguida pasa a describir algunas de las obras que destacaron durante el año. Pero insiste, haciendo gala de su pleno desconocimiento del tema, en que se hablará siempre de “tentativas” en tanto que los grupos no alcancen la profesionalidad escénica, toda vez que “los bailarines Sokolow, Waldeen y Triana no son coreógrafos”. ¿Por qué aseguraba esto con tanto énfasis? Dos posibilidades de explicación pueden plantearse: 1) el reseñista seguía consejos o hasta cánones teóricos y estéticos impuestos por el director-gerente de la revista, Martín Luis Guzmán,²⁴ toda vez que este último se hallaba vinculado sobre todo a la corriente dancística de las hermanas Campobello; 2) que la estrecha y dogmática información que por aquellos años existía en las publicaciones periódicas y no periódicas de México en torno a la danza lo orillaron a considerar limitados los alcances de los mencionados artistas. Naturalmente, estas dos suposiciones no resultan excluyentes. Pueden converger en una especie de soterrado ataque a lo que este año significativo de 1940 representó para la danza moderna mexicana: el punto de arranque, la iniciación de todo un movimiento que habría de aglutinar, unir y animar a un enorme grupo de coreógrafos, bailarines, compositores, escenógrafos, pintores, actores y escritores. Y aún más: el establecimiento definitivo de un nuevo género dancístico en el país, género que habría de brillar con las mismas tendencias y reglas estéticas de los movimientos que lo precedieron, el muralismo y el nacionalismo musical, para completarlos en su ciclo histórico.

²⁴ Desde el primer número de *Romance*, Martín Luis Guzmán fue miembro del Comité de Colaboración. A partir del número 7 es asimismo “Consejero Responsable de la empresa” y en el 8 se convierte en “Gerente”. El directorio del número 17 (22 de octubre de 1940) lo expone ya como “Director-Gerente” y ha desaparecido el nombre de Juan Rejano.