



SECCIÓN  
ARTE

LA DANZA ESCÉNICA DE LA  
REVOLUCIÓN MEXICANA



JORGE A. GÓMEZ TREVIÑO

ENTREVISTA

# MARGARITA TORTAJADA

(DANZA CONTEMPORÁNEA)

EL CURRÍCULO ACADÉMICO Y PROFESIONAL DE MARGARITA TORTAJADA QUIROZ ES AMPLIO: licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra en Educación e Investigación Artísticas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA-SEP) y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” del INBA (cenidi) y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Además ha sido bailarina de danza contemporánea en diversos grupos universitarios y profesionales.

Ha escrito varios textos sobre la teoría de la danza, así como de índole analítico-histórica de la danza mexicana, y se le considera como una de las pioneras nacionales de estudios de género en el tema de la danza. Entre sus libros más notables se cuentan: *Danza y poder* (INBA, 1995); *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa* (INEHRM, 2000); *Mujeres de danza combativa* (Conaculta, 1999); *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta* (INBA, 2000); *Danza y género* (COBAES-DIFOCUR, 2001); *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica* (Conaculta-INBA, 2001); *Danza de hombre* (SOMEC-Sinaloa/ Archivo Histórico del Estado de Sinaloa/ISMUJER, 2005); *Danza y Poder. I: Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, y *Danza y Poder. II: Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)* (Conaculta-INBA-Cenart, 2008).

Actualmente imparte las asignaturas de historia de la danza en la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, y labora en los proyectos de investigación “Danza y dolor” y “75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes”.

En la presente entrevista se hace una reflexión sobre la temática de la segunda de las publicaciones arriba mencionadas: *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa*.

### Clip de sonido 09

**ESNE.** ¿Podrías hacer una pequeña introducción acerca de la danza en México antes de la llegada de los españoles, y algunos aspectos de su desarrollo hasta llegar al periodo revolucionario, referente central de este escrito?

**MTQ.** La danza en Mesoamérica se planteaba en términos muy diferentes a los de la danza escénica europea. Ésta posee dos grandes características; una de ellas es que es un tipo de danza que disciplina el cuerpo a través de la técnica; lo domina y controla. De eso se trata su enseñanza-aprendizaje y ejercicio en la academia. La segunda característica es que tiene una vocación artística, y como sabemos, el arte también es un producto europeo, resultado de su historia. En el caso de la danza significa que está hecho para el otro, está sostenido en la mirada del otro; la danza escénica no llega a ser tal hasta que aparece el profesional por un lado y el espectador por otro. Esta forma de danza no existía en Mesoamérica, fue traída por los españoles. Inicialmente fueron bailes de salón, y en 1778 llegó la primera compañía profesional de ballet ya en los términos en que conocemos a la danza escénica, es decir que tiene una formación académica y está hecha para su trabajo en un foro. Con esa compañía llegaron a México no sólo la disciplina del cuerpo y las técnicas rigurosas del ballet sino la idea de que es posible tener una compañía profesional de danza (una profesión), que es posible tener un público seguidor de esa clase de espectáculos, y en México (la Nueva España) resulta exitoso, y se siguieron importando bailarines y maestros, pero también se empezaron a formar bailarines locales, que después pasarán a ser maestros, directores y coreógrafos. Así transcurrió el siglo XVIII y la danza cobró importancia en la cultura del Virreinato; así como los caballeros tenían que saber usar su espada, tenían que saber bailar y tocar un instrumento musical, si no no eran reconocidos como varones importantes, no demostraban su educación de alta alcurnia. Incluso con Hernán Cortes llegó entre sus soldados el primer maestro de danza, de danza de salón, el maese Pedro “el del Arpa”, quien en 1526 fundó la primera Escuela de Danza y Tañer, asignaturas que tenían que saber los caballeros.

La danza escénica que conocemos, con su escuela, su academia y su repertorio, apareció en 1778, y posteriormente llegaron más maestros europeos, españoles, italianos y franceses —el ballet es una creación ítalo-francesa— y se quedaron a vivir en México. Creo que el país les atrajo porque la danza tradicional y la social eran y son muy bellas y diversas, y se dejaron cautivar por esa riqueza cultural, además de que encontraron una fuente de trabajo y desarrollo profesional. Esos coreógrafos que venían de Europa (Morali, Marani y Medina), además de mostrar sus repertorios, empezaron a crear obras cortas tomando como referentes temas locales, como el mercado o la jamaica. El trabajo de esos maestros produjo bailarines mexicanos, pero fue el francés Andrés Pautret quien a partir de 1824 impul-

só con nuevos bríos el surgimiento de figuras mexicanas. Entre las más destacadas está la *ballerina* romántica mexicana María de Jesús Moctezuma *La Chucha*, quien seguía los parámetros europeos. Otro maestro importante fue Hipólito Monplaisir, también francés, que impulsó la carrera de *La Chucha* y de otros bailarines y bailarinas locales. Y esa danza clásica siguió en los teatros mexicanos, pero no como la conocemos nosotros ahora que uno va al teatro y pasa toda la función; en ese entonces se presentaba como en los intermedios, como parte de otro espectáculo. Pero poco a poco en México, más que en el resto del mundo occidental, el ballet acabó siendo un espectáculo en sí mismo, ya no dentro o como una parte complementaria de la ópera o de una obra de teatro.

Para mostrar la importancia del ballet en ese tiempo, hay que mencionar que antes de que llegara Maximiliano en 1862 promovió la creación de una compañía de ópera y ballet. Sin embargo, la caída del Imperio cinco años después también marcó el fin del ballet romántico en México.

El país entonces se incorporó a la nueva era que vivían la danza escénica y el ballet en el mundo: la *Belle Époque*. Después del Romanticismo, momento cumbre de la danza clásica, vino la decadencia. Al parecer, el ballet no se supo ajustar a los cambios hacia el Realismo; los elementos coreográficos imperantes en el ballet, como explotar la figura de la *ballerina* y convertir al bailarín en sólo su cargador, además de la demanda de los espectadores, terminó convirtiendo al ballet en un espectáculo de mujeres sensuales y provocativas. Llegó un momento en que en el mundo occidental las compañías estuvieron formadas exclusivamente por bailarinas, y era precisamente la más guapa y voluptuosa quien hacía el papel de varón en travesti; se ponían relleno en mallas y breves *shorts* y causaban sensación entre los espectadores.

La danza clásica casi desapareció de los escenarios, convirtiéndose en un *show*, en un espectáculo más que artístico: procaz. *La Belle Époque* en México coincidió con el Porfiriato, cuando supuestamente se tenía una moral rígida y severa, pero la realidad era que en el teatro todos “se soltaban el chongo”, tanto actrices, actores, bailarines y bailarinas como los espectadores. Las espectadoras no, porque o ni las dejaban entrar, o se tenían que salir cuando empezaba lo realmente emocionante.

Paralelamente en el mundo estaba surgiendo desde finales del siglo XIX otra forma de danza que no retomaba al ballet ni a esas formas del espectáculo. Las pioneras de esa nueva danza fueron numerosas mujeres, generalmente solistas, que pretendían crear sus propias formas de trabajo del cuerpo y de imágenes de mujer, para “bailar su danza”. Así se llama la autobiografía de la más famosa de esa generación, Isadora Duncan, *Danzar mi vida*. Ése era el objetivo de la nueva danza del siglo XX, que sí tuvo un impacto en México. Aunque nunca vino Isadora Duncan, sí lo hizo otra de las grandes pioneras, Loie Fuller, quien se presentó en 1897.

A principios del siglo XX, en 1904 y 1905, llegaron a México nuevas maestras italianas, las hermanas Costa, quienes además de desarrollarse en los escenarios,

lo hicieron en la Secretaría de Instrucción Pública, por lo que fueron autoras de las coreografías que se presentaron en varios festivales estudiantiles a los que asistió y aplaudió Porfirio Díaz. Las Costa, de la escuela italiana del ballet, fueron formadoras de bailarines y bailarinas mexicanas que más tarde se convirtieron en los pioneros de la danza moderna en México.

Además, a finales del siglo XIX inició una nueva forma teatral que le dio nuevo ímpetu a los espectáculos de danza en nuestros foros. Se incorporó a la revista política, aportación netamente mexicana, cuya figura central era la “tiple” (como María Conesa o Celia Montalván), que actuaba, cantaba y bailaba mostrándose de manera “sicalíptica” y sensual, y encargándose de la crítica política más fuerte en sus diálogos. Hay historias que cuentan cómo se sentaban en las piernas de los generales revolucionarios y les cortaban la corbata o les hacían arrumacos; estoy hablando por ejemplo de Álvaro Obregón, es decir, de las grandes figuras del movimiento armado, que obligadamente iban a los teatros luego de que entraban en la ciudad de México con sus huestes. La tiple fue la gran figura teatral de inicios y durante la Revolución de 1910, expresó la ebullición que se vivía y le dio una posición protagónica a las mujeres. Frente a ellas estaban las bailarinas “cultas y refinadas”, las que eran producto de la academia y hacían arte, y que no pretendían mostrarse de la manera en que lo hacían las tiples.

**ESNE.** Estamos ya en la etapa posrevolucionaria, tema central de esta conversación. Pero antes quisiera preguntarte: hablas de danza escénica, pero en tu trabajo también te refieres a una danza social y a una danza tradicional, ¿podrías decirnos algunas diferencias básicas entre las tres?

**MTQ.** Ya mencioné que la danza escénica es la que requiere de la disciplina del cuerpo, el rigor académico y se muestra a los demás en un foro. La danza tradicional es la ancestral, la original y auténtica, que también está sostenida en la mirada del otro, pero “el otro” es Dios o los dioses; se trata de una danza de agradecimiento, de petición, de muestra de fe; una danza en que el individuo y la colectividad se conectan con el cosmos o con las deidades...

**ESNE.** Con lo sagrado.

**MTQ.** Sí, con lo sagrado. La danza social es la festiva, sin referencias religiosas. En México se hace una distinción, que regularmente no existe en otras partes, entre danza y baile. La danza es esa tradicional, divina, como la *Danza de Concheros*. El baile es el jarabe, la polka, el son, que se ejecutan para festejar, por el gusto de hacerlo, para divertirse. La danza es sagrada y sólo para los hombres; sólo ellos pueden participar. Ahora empiezan a permitir que se incorporen algunas mujeres, pero fundamentalmente es para varones.

**ESNE.** Sí, porque vemos, por ejemplo aquí en la zona metropolitana de Guadalajara en la procesión del 12 de octubre en honor de la virgen de Zapopan, una serie de grupos de danzantes y muchas mujeres incorporadas a los grupos.

**MTQ.** Muestra de la modernidad.

### Clip sonido 10

**ESNE.** Claro, la modernidad. Qué tal si ahora amplías tus comentarios acerca de la danza escénica mexicana en el periodo de la Revolución Mexicana; ¿qué pasa con ella, se apaga, se ausentan los protagonistas, se enriquece, la sancionan?

**MTQ.** La Revolución provocó un furor nacionalista acerca de cómo somos, quiénes somos, cuál es nuestra identidad. Esa preocupación estuvo presente en el teatro de revista, y las tiples ejecutaron muchas de las danzas y sobre todo bailes folclóricos. Sobre esto existen muchas críticas, pues al subirlas al foro están siendo tergiversadas, pero también sucede que ahí se mantienen (como repertorio), mientras que en la realidad desaparecen (porque danzas y bailes son históricos). Así que el teatro y después las escuelas van a ser espacios en los que se conserven esas manifestaciones culturales, pues en términos generales se siguen enseñando de la misma manera.

El hecho es que ni la lucha armada detuvo la vida teatral; las revistas políticas estuvieron programadas permanentemente, eran lugar de reunión de los soldados de la “bola”, pero también de intelectuales y artistas. Surgieron figuras muy populares que reproducían “tipos populares”, como Lupe Rivas Cacho y famosísimas tiples, como las mencionadas. Dentro de la danza, estaban la bailarina Eva Beltri y otras más o menos especializadas que trabajaban en las tandas. Este tipo de teatro era sancionado por su alto contenido político, y siempre estaban en peligro de que en plena función llegara la policía y clausurara la obra y el foro. Claro, esto según a quién atacaban y quién estaba en el poder.

Entre 1917 y 1922 llegaron a México varias solistas que traían representaciones de la nueva danza que se impulsaba en el mundo. Además de *La Argentina* y *La Argentinita* con su danza española, llegaron la rusa Nora Rouskaya y la española Tórtola Valencia, que presentaron obras de las nuevas tendencias e hicieron otras basadas en temas mexicanos. También hubo compañías, como la Gran Compañía Rusa de Ballet de Andreas Pavley y Serge Oukransky del Chicago Opera Ballet, y la de Anna Pavlova, que impactó de manera muy importante el ámbito profesional de la danza en México. Pavlova fue la cristalización de la posibilidad de que “lo mexicano” sí podía expresarse en danza, sin recurrir a la repetición de danzas y bailes tradicionales, sino a partir de un lenguaje artístico y elaborado. Ella lo demostró al bailar la *Fantasia mexicana* vestida de china poblana y ejecutando con zapatillas de punta el *Jarabe tapatío*.

**ESNE.** ¿Qué elementos culturales, digamos ideologías, pensamientos, valores, que podamos identificar como rasgos de la Revolución Mexicana están presentes en la danza?

**MTQ.** Había un afán de ser mexicanos, de recuperar raíces culturales y de mostrar la fuerza de la Revolución en los cuerpos. Los artistas apoyaron el proyecto cultural de Vaconcelos porque coincidían en que era necesario realizar una búsqueda y definir una identidad. Los bailarines no pudieron hacerlo plenamente desde un inicio, como sucedió con las artes plásticas y el muralismo, que fue la primera

manifestación estética de la Revolución. Los bailarines no contaban con la fuerza de otros artistas, porque aún no se constituían como un campo consolidado ni tenían instituciones sólidas (ni siquiera existía una escuela pública de danza; la primera fue fundada en 1931). Sin embargo, los artistas que encabezaron espectáculos masivos, los solistas, los maestros y algunos grupos profesionales pequeños hicieron su propuesta.

Los espectáculos masivos se iniciaron a principio de la década de los veinte, retomando temas indígenas y revolucionarios; incluyeron música, canto, danza y teatro, pero no pasaron de ser productos artísticos “pintorescos”. A finales de esa década apareció Yol-Izma, con danzas indígenas estilizadas, al igual que las hermanas Nellie y Gloria Campobello que ejecutaban en pareja diversos bailes y danzas retomando temáticas, personajes, música e indumentaria mexicanista. Fue hasta principios de los treinta que las Campobello crearon el ballet de masas *Ballet simbólico 30-30*, donde se retomó la carabina que fue utilizada en el movimiento armado como símbolo de lucha, y a la mujer como símbolo de la misma Revolución. A finales de esa década surgió el grupo Interpretaciones Aztecas y Mayas, que hizo “arqueología” del movimiento y elaboró breves coreografías basados en códices, monumentos y danzas vivas.

De tal manera que los elementos que retomaron los artistas de la danza y que representaron en sus obras fueron al indio, su cultura y sus dioses; al mestizo y sus bailes; al revolucionario y su impulso vital para la lucha. Digo que retomaron, nunca que copiaron ni reprodujeron; lo retomaron porque lo elaboraron artísticamente desde su visión moderna.

**ESNE.** ¿Los valores que pregonaban, que impulsaban estas manifestaciones coreográficas?

**MTQ.** Creo que había de dos tipos. Por un lado era como reconocer el pasado indígena, la belleza indígena; una especie de trabajos arqueológicos dancísticos; y por otro lado era el mostrar la grandeza de la nación diciendo “Esto somos, por esto hemos luchado, pero vamos para adelante. Nos reafirmamos en lo que somos pero para irnos al futuro, para montarnos al camión del desarrollo y la modernidad”.

**ESNE.** ¿Entonces de ninguna manera fue una visión de sí mismos anclados al pasado sin entenderse como parte de un proceso evolutivo?

**MTQ.** En efecto, ellos iban para adelante, los ballets de masas eran eso. En 1935, cuando se hizo una de las representaciones más famosas del *30-30* en el Estadio Nacional el Día del Soldado, en un evento presidido por Lázaro Cárdenas, cerraban cantando *La Internacional* y formando todos los que habían participado una hoz y un martillo. Los artistas de la danza que procedían de la Escuela Nacional de Danza de la SEP se iban actualizando con el discurso oficial, supongo que por coincidencias ideológicas, pero también porque eran institucionales. Así, esa danza apoyaba al régimen y al mismo tiempo defendía por convicción los “valores revolucionarios”. Podría parecer que los artistas fueron utilizados por el régimen,

pero no fue así de mecánico: aunque su danza servía ideológicamente al régimen, también sirvió a los bailarines para constituirse y constituir un campo profesional definido.

**ESNE.** Por lo que señalas y por lo que se refleja en tu trabajo aquí mencionado, estos grupos contaban con un apoyo oficial extraordinario para promover ese discurso político e ideológico; apoyo con el que difícilmente se puede contar en la actualidad, porque veo cómo refieres a grandes personalidades involucradas tanto en la dirección como en la coreografía o en la musicalización de aquellos espectáculos dancísticos, personajes de gran talla nacional. ¿Cómo se lograba hacer coincidir a tantos y tan notables personajes?

**MTQ.** Los artistas de otras disciplinas y los intelectuales, incluyendo a Vasconcelos, tenían presente a la danza en sus discusiones, señalando que así como había una pintura mural y una música nacionalista debía haber una danza culta mexicana. Cuando vino Pavlova, en 1919, y bailó el *Jarabe tapatío* se les reveló el tipo de síntesis de tradición y modernidad que podría lograr la danza. Sin embargo, ellos no eran especialistas en ese arte y sólo opinaban, no podían hacer.

La danza les resultaba muy atractiva, no solamente porque toda danza puede crear empatía por su energía y porque apela directamente al sentido del tacto, sino porque muchos de esos artistas conocían famosas compañías y bailarines del mundo, y danzas indígenas mexicanas. Fue común, por lo menos desde los años veinte hasta los cincuenta del siglo pasado, ver a todo un equipo de pintores, escritores, directores de teatro, compositores y demás alrededor de la danza. Ésta es un hecho escénico muy complejo, de grandes dimensiones, en el que participan todas las artes; creo que ya fuera a título personal, como funcionarios o como creadores, querían intervenir: hacer composiciones originales, diseños, guiones, etcétera, alrededor del coreógrafo o coreógrafa.

Su intervención no sólo fue como “acompañantes” del proceso creativo, sino en puestos directivos. Es importante recordar que el director de la primera escuela de danza (Escuela de Plástica Dinámica, 1931) fue un pintor, Carlos González; de la Escuela Nacional de Danza (1932) fue otro pintor, Carlos Mérida; en el grupo directivo del Ballet de la Ciudad de México (1942) estaban un escritor, Martín Luis Guzmán, y otro pintor, José Clemente Orozco; el director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1950) que se encargó del área de danza varios años fue el compositor Carlos Chávez; y quien finalmente fue el director de Danza del INBA, Miguel Covarrubias, era otro pintor y “sabio” porque dominaba artes y ciencias.

**ESNE.** ¿Algunas influencias extranjeras dominantes en la conformación de esta corriente nacionalista mexicana?

**MTQ.** Debo aclarar que siempre hay influencias en el arte; no hay productos puros y únicos. Algunas de las influencias extranjeras dominantes en la corriente nacionalista fueron Pavlova, porque “inspiró” a los artistas; el ruso Hipólito Zybín, quien en 1931 promovió la fundación de la primera escuela oficial (Escuela de

Plástica Dinámica); en 1932 esa institución se convirtió en la Escuela Nacional de Danza, cuyo director fue el guatemalteco Carlos Mérida. Creo que de mayor peso fueron dos artistas más, ambas norteamericanas, que trajeron en 1939 la danza moderna propiamente. Este tipo de danza es un producto cultural que se gestó en Estados Unidos y en Alemania al mismo tiempo, y ambos movimientos se influyen entre sí. Las dos norteamericanas que vinieron fueron Waldeen, formada en la escuela alemana, y Anna Sokolow, en la norteamericana (concretamente la Graham). A partir de la presencia de ambas hablamos de danza moderna, y con el estreno de *La Coronela* de Waldeen en 1940, hablamos de danza moderna nacionalista. Esa obra encendió la mecha del movimiento nacionalista dentro de la danza moderna y de nuevo retomó a la mujer como símbolo de la patria y el pueblo levantado.

Las seguidoras de estas dos maestras, waldeenas y sokolovas, van a tener una gran convicción en su danza renovadora y en su sentimiento nacionalista. Para todas ellas, la danza que vale es la moderna, que implica un concepto estético totalmente diferente al ballet: nada de zapatillas de punta, con cabellos sueltos si es necesario, con pies descalzos, sin *corsets*, sin tutús, o sea una danza mucho más expresiva que se vale de todo, no sólo de formas codificadas. Por otro lado, tiene que ser un lenguaje que hable de México; para que se le considere “nuestra danza” debe utilizar todo el cuerpo para hablar del indio, del obrero, de la Revolución, de lo que nos hace ser mexicanos. Las waldeenas y sokolovas decían “estamos creando el nuevo rostro de México”, y lo consideraban como su función casi sagrada para “hacer la patria”, desde el campo de la danza moderna.

### Clip de sonido 11

**ESNE.** ¿Cuáles Fueron algunas de las protagonistas principales en esta etapa de la danza escénica posrevolucionaria?

**MTQ.** Waldeenas y sokolovas fueron la primera generación de bailarinas de danza moderna y más tarde se convirtieron en coreógrafas. Dentro de las primeras están Guillermina Bravo, Josefina Lavalle y Amalia Hernández; dentro de las segundas, Rosa Reyna, Ana Mérida (hija de Carlos Mérida), Raquel Gutiérrez y Martha Bracho, sólo por mencionar algunas. Las mujeres de esta generación eran avasalladoras en el foro; todo mundo se quedaba cautivado por ellas, situación que por cierto supieron utilizar para la negociación con la burocracia cultural. Esa labor fue muy importante desde la décadas de los cuarenta, porque requerían de apoyos para producción y difusión, y debido a que entonces (y actualmente) la danza era el arte que recibía menores subsidios, tuvieron que dedicar esfuerzos a esa actividad de gestoría.

**ESNE.** ¿Crees entonces que, de acuerdo a esos principios éticos y estéticos que configuraban la danza escénica mexicana posrevolucionaria habrán cumplido su función en términos de transmisión, estímulo de esos valores de identidad y nacionalismo?



**MTQ.** Claro que sí. Esas primeras generaciones de danza moderna nacionalista, así como el Ballet de la Ciudad de México de las hermanas Campobello, lograron su objetivo. Éstas últimas lo hicieron utilizando la danza clásica como lenguaje, pero también retomando y reelaborando símbolos nacionales. Todas ellas “bailaron México”, “bailaron Revolución”. Muchos de los testigos y espectadores dijeron en su momento que esa danza nacionalista, sobre todo moderna, era similar a los murales, pero con vida, en movimiento. Quedaron algunos restos de esa danza en fotografías y algunas filmaciones originales; además en los ochenta se repusieron algunas obras y se grabaron para la serie de televisión *Época de oro de la danza*. Gracias a esos materiales podemos tener una idea de lo que fue esa danza.

Sin embargo, también en su momento fue criticada, especialmente porque su discurso era literal: “ilustraba” con gestos y movimientos el guión y no explotaba al máximo los elementos de la danza: el cuerpo, el espacio, la energía. En parte la razón se debía a que aún no se había alcanzado un desarrollo técnico de los bailarines y bailarinas.

El quiebre vino a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, con lo que llamamos danza contemporánea, que ya no “contaba” una historia ni ilustraba palabras o pinturas, sino que desarrollaba esos elementos para crear el lenguaje dancístico.

**ESNE.** Muy interesante. Por último, Margarita, te preguntaría si los conceptos de identidad y nacionalismo son pertinentes en el contexto actual en el que se habla de una “aldea global” y de un discurso que pregona que las identidades y los nacionalismos obstruyen el libre tránsito de pensamientos y mercancías.

**MTQ.** Guillermina Bravo es la coreógrafa mexicana más prolífica y sabia que tenemos. Fue fundadora de instituciones fundamentales de la danza, incluyendo su compañía (Ballet Nacional 1948), y por cierto, en 2010 cumple 90 años. A ella le criticaron mucho haber hecho la transición a la danza contemporánea y dejar la moderna nacionalista; ella había tratado crítica y políticamente en sus obras los problemas de la nación, era integrante del Partido Comunista, tenía una gran conciencia política, pretendía que la danza fuera una arma combativa que ayudara a la transformación y justicia social. Cuando empezó a crear obras abstractas y fue cuestionada, ella respondió que no tenía que tratar un tema literalmente mexicano para ser mexicana; “Yo nací en Chacaltianguis, Veracruz, y en cada obra que yo haga está mi esencia totonaca”. Eso me sirve para explicar que aunque no se estén tomando los temas folclóricos, sí se está haciendo una danza con identidad propia, en este caso, mexicana.

En el mundo actual la búsqueda de “lo mexicano” en la danza no necesariamente está en los huaraches o en los sombreros de charro, sino en la manera en que se elabora el discurso del cuerpo. Esto puede ser incluso a partir de técnicas corporales posmodernas (provenientes de otros contextos), pero el artista las retoma o crea propias para preguntarse algo desde su visión de mexicano. Yo no creo que ser mexicano o hacer arte mexicano sea un obstáculo para incorporarse

al mundo globalizado, y menos pienso que esos nacionalismos obstaculicen la libre circulación de pensamientos. Cada ser humano, artista o no, reelabora conceptos, ideas, imágenes, experiencias, la vida misma, en función de quien es, y si es mexicano, pues el resultado será una reelaboración diferente de la que haga un chino o un escocés.

Una de las formas de danza más innovadoras, el butoh, surgida a mediados del siglo xx con elementos tradicionales japoneses, mezclándose con otros (como el expresionismo alemán), sigue siendo hasta la actualidad asimilada y transformada en diferentes países, incluyendo México. Hace un par de años el coreógrafo mexicano Jaime Razzo montó, valiéndose del butoh, una obra muy mexicana: *Muxe*. Éste es el nombre que en zapoteco recibe el homosexual en Juchitán, Oaxaca. Ahí, el bailarín se viste de México, de tehuana, habla de las fiestas (velas) populares, del significado del *muxe* en esa cultura, de la música del Istmo de Tehuantepec. Sus imágenes son mexicanas, mexicanísimas, pero usando el butoh: logra una síntesis de tradición y posmodernidad, de arte indígena y japonés, de símbolos nacionales y universales.

El nacionalismo de los años cincuenta del siglo pasado ya no existe, ahora hay otras formas que ni siquiera se bautizan como tales, que son universales, globales o como se les quiera llamar, pero que obligadamente tienen una raíz, y es la cultura y el contexto del autor. No puede haber un arte único en el mundo porque las realidades son diferentes, las problemáticas son diferentes, los gustos, las tradiciones. También creo que las grandes obras que han sido creadas tienen una relación con lo más tradicional y más auténtico de cada nación y autor. La danza nacionalista mexicana posrevolucionaria fue tan importante porque buscó “hacia adentro”, y al ser tan auténtica se volvió de gran impacto hacia afuera.

**ESNE.** Para hacer, si me permites, una síntesis de esto, y reconocer entonces que la identidad —concepto intrínseco a la temática de esta entrevista y que se vincula con los nacionalismos— es algo que se va construyendo a través de la relación del sujeto mismo con su entorno cultural, social, histórico...

**MTQ.** Su género, su religión, edad: su todo.

**ESNE.** Todo lo que lo va conformando históricamente, y que independientemente de los procesos de aculturación que ocurren merced a su interrelación con otras culturas más poderosas, más dominantes, siempre tendrán una característica esencial que constituye su identidad y que se construye “a pesar de”...

**MTQ.** Y se elabora...

**ESNE.** ...y se elabora constantemente aunque permanece su esencia, esto es, características locales, regionales, que lo distinguen y establecen la diferenciación respecto de otros sujetos de otros espacios.