

Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)

Edición coordinada por

PAULA BARREIRO LÓPEZ y FABIOLA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ



Prólogo

Un fenómeno imprevisto de nuestra era global, cuando parecía que se había clausurado la capacidad del mito moderno para detonar y articular discursos sobre el tiempo, es la urgencia sentida desde posiciones múltiples y diversas de narrar de nuevo; de narrar situadamente la modernidad propia dentro de un nuevo mapa de relaciones.

Si algo tenían en común las historiografías de la vanguardia en los países de América Latina y España era que pendulaban entre la lógica centrípeta de la construcción nacional y la centrífuga de la dependencia respecto los focos internacionales, dentro de una estructura netamente colonial. Las pulsiones narrativas que pretendía convocar el congreso *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica* —y que recoge el presente volumen— van a contrapelo de ambas lógicas. Mediante una pluralidad de casos de estudio, desvelan la inadecuación tanto del marco nacional, como de la polaridad centro-periferia a la hora de dar cuenta de la riqueza y la complejidad de los proyectos y procesos de vanguardia en nuestros contextos.

El fin de esta convocatoria no era simplemente proponer un nuevo paradigma “distribuido” que sustituyera los modelos “radiales” de la modernidad; uno que fuera más acorde con los nuevos equilibrios de poder y los múltiples focos de la globalización. Tampoco se intentaba reivindicar por enésima vez un escenario iberoamericano cuyas gastadas retóricas, propias de los periodos más oscuros de nuestro pasado reciente, no hacían sino confirmar nuestra situación como provincia de la modernidad. Lo que pretendía, más bien, era señalar el perpetuo estado de flujo e interrupción, desbordamiento y regresión que ha caracterizado a nuestras modernidades; lógicas que, en gran medida, siguen moldeando el presente.

La visibilización de las irrupciones y de los procesos, de las densas tramas multidireccionales y de la compleja negociación entre las lógicas locales y los inasibles espejismos de “universalidad”, que se opera en estos estudios, no recompone el puzle, ni nos ofrece un mapa estable a partir del cual orientar claramente nuestras operaciones. Los textos que siguen visibilizan, en cualquier caso, la voluntad de conectar el pasado con el presente de una manera diferente, que rompa la circularidad de las narraciones,

tan narcisistas como melancólicas de nuestras respectivas modernidades y revele nuevas subjetividades y posiciones enunciativas.

No es casualidad que este proyecto se cruzara en el Museo Reina Sofía con dos exposiciones “latinoamericanas” aparentemente en las antípodas. Por un lado, *La invención concreta*, acerca del vector modernista-abstracto de la vanguardia desde los años cuarenta a partir de una colección particular, la de la Fundación Patricia Phelps de Cisneros. El proyecto curatorial impugnaba los lugares comunes exoticistas y derivativos de la narración de la abstracción geométrica en América Latina, reivindicando una lectura de las obras, los artistas y los movimientos “en sus propios términos”. Por otro lado, *Perder la forma humana*, que abordaba las prácticas artísticas activistas en la década de los 80 bajo la bota de regímenes totalitarios del cono sur. Esta exposición estaba comisariada por la Red Conceptualismos del Sur, una red de investigadores y artistas que se aglutinan en resistencia a los procesos de apropiación y asimilación del legado de las vanguardias activistas en el sistema del arte global. Las exposiciones no podían ser más distintas, pero ambas reflejaban una incomodidad con las imágenes estereotipadas y una necesidad de contar desde otro lugar.

La colaboración de agentes e instituciones muy diversas en la organización de este encuentro: el mundo académico (investigadoras del CSIC y la Saint Louis University Madrid), la misma Fundación Patricia Phelps de Cisneros y el Centro de estudios del Museo Reina Sofía, pone en evidencia también la circunstancia y el contexto particular desde el que se hace la convocatoria. No forma parte de una única voluntad institucional por monopolizar “el discurso correcto”, sino de la confluencia de inquietudes y subjetividades diversas. La naturaleza de los textos, la procedencia de sus autores y sus perspectivas de análisis, da cuenta de esa misma diversidad, que está en la base misma de las hipótesis de las que partió la convocatoria.

Jesús Carrillo
Profesor titular del Departamento de Historia
y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid
Director académico del Centro de estudios del Museo Reina Sofía

Índice

Prólogo Jesús Carrillo	5
Introducción "Siendo de aquí" se es también "de allá": discursos de la modernidad en España y Latinoamérica, en Latinoamérica y España Paula Barreiro López / Fabiola Martínez Rodríguez	13
Encuentros entre España y Latinoamérica	
Presentación	
Encuentros (y desencuentros) entre España y América Latina Olga Fernández López	19
Norah Borges: el arte de la negociación Eamon McCarthy	23
La vanguardia oculta. Trayectos del diseño gráfico rioplatense (1920-1935) Rodrigo Gutiérrez Viñuales	31
Siqueiros contra el fascismo y la guerra (1932-1939) Irene Herner	39
Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano Idoia Murga Castro	49
Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba Miguel Cabañas Bravo	59
Antonio Bonet: el último indiano Ana María León	71
Jorge Oteiza: de San Agustín a Santiago. Miradas al origen: el pasado como amigo Aitor Acilu Fernández / Juan Biain Ugarte	79
Relatos de la escultura moderna en Colombia: Jorge Oteiza y Edgar Negret Imelda Ramírez González	87
Intercontinentes: ilusiones del exilio republicano en México a través de unas formas de hormigón María González Pendás	95
Alberto Greco y Julio Cortázar: el "juego" y la trayectoria nómada de la vanguardia Fernando Herrero-Matoses	107
Modernidad y Modernismo(s): desplazamientos y divergencias	
Presentación	
Modernity in Whose Name? Michael Asbury	121
¿Qué es la vanguardia?: Ultraism between Madrid and Buenos Aires Lori Cole	127
Cuando los límites del arte son invisibles. Cartografías universitarias latinoamericanas Mara Sánchez Llorens	137

Modernismo Pobre, Poor Modernism. The Emancipatory Practices of the Brazilian <i>Avant-Garde na Bahia</i> in the 1960s	149
Catrin Seefranz	
The Paradoxes of Modernism and the Divided Legacies of Surrealism and Abstraction in Mexico	161
Fabiola Martínez Rodríguez	
Las “otras” modernidades	169
Cecilia Fajardo-Hill	
Las preposiciones de la Modernidad	179
María Iñigo Clavo	
 Museografía, representación y narrativas curatoriales	
Presentación	
Museografía, representación y narrativas curatoriales	193
Gabriel Pérez-Barreiro	
La Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940). Símbolo de un cambio de paradigmas	197
Dafne Cruz Porchini	
Under Construction: Calder at Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna in 1959	207
Aleca Le Blanc	
Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal	219
Carmen Juliá	
La abstracción geométrica cubana: intercambios artísticos internacionales y políticas museológicas locales	227
Blanca Serrano Ortiz de Solórzano	
“Vochito” contra “Murales”- de motor a promotor: Fernando Gamboa, la vanguardia del arte mexicano y la <i>Biennale di Venezia</i>	235
Lukas Baden	
El modelo constelar: <i>Heterotopías</i> y su estela	247
Francisco Godoy Vega	
 Genealogías y discursos de la vanguardia	
Presentación	
Situados, no periféricos	261
Andrea Giunta	
The Critic and the Visionary Avant-garde, a Transnational Network	267
Harper Montgomery	
La “síntesis de las artes” en las revistas brasileñas de posguerra: herencias vanguardistas y postulados locales	277
Cecilia Braschi	
Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto-Invención	285
Daniela Lucena	
Hacia la izquierda: el acomodo de una vanguardia <i>sans rivages</i> en el discurso estético marxista de los años sesenta	297
Paula Barreiro López	
Conciencia ética y conciencia estética en la vanguardia argentina de los años sesenta. Una crítica del esteticismo de la teoría de la vanguardia posmarxista	309
Jaime Vindel	

Neoconcrete Books and the Politics of Participation Mariola V. Alvarez	315
Discursos de la vanguardia “fuera de foco”: sobre el invencionismo y la propuesta integrativa de Edgardo Antonio Vigo Ornela S. Barisone	323
La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil Fernanda Nogueira	339
Some Reflections on International Exchanges and the Avant-garde after Conceptual Art Eve Kalyva	351
Materia política: Marcos Kurtycz, León Ferrari y el Retorno de lo (Sur)real Mara Polgovsky Ezcurra	361
Biografías	377

Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano¹

IDOIA MURGA CASTRO

"It is not Spain that we see in her clean impassioned movement; it is the realization that Spain's tragedy is ours, is the whole world's tragedy".

Henry Gilfond, 1938²

El escenario ha sido un lugar de encuentro de primer orden para el arte del siglo XX. Sobre él han confluído los intereses de creadores e intelectuales desde las vanguardias históricas, que vieron en las tablas la plataforma de difusión idónea de sus novedades plásticas, así como su poder pedagógico y propagandístico. Pocos espacios favorecían un diálogo y una interacción entre disciplinas, tendencias o ideas como los del teatro y la danza, en los que un pintor salía de los márgenes del lienzo para experimentar con el movimiento, la corporalidad, el discurrir del tiempo y la convivencia con la música. En el caso de la danza se sumaba además la ventajosa independencia de la palabra hablada, que permitía traspasar las fronteras del idioma, crear imágenes para decorados y trajes que formaban parte de las giras de compañías, que posibilitaron al público internacional conocer en directo la obra de muchos artistas antes de que sus cuadros o esculturas formaran parte de exposiciones en museos o galerías. Desde la primera década del siglo, en la que se fundaron los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, en adelante modelo y referencia, este tentador terreno de experimentación se convirtió en un nada despreciable recurso laboral en unos años marcados por guerras y exilios. Ante un mercado artístico en crisis, los artistas encontraron un salvavidas en el ámbito escénico. En detrimento de otras formas artísticas, la escenografía consiguió el respaldo de creadores, críticos y teóricos desde la Revolución soviética hasta la España de los años treinta. No en vano, por ejemplo, Josep Renau equipararía la importancia del teatro a la del cartel publicitario al defender las formas de arte nuevo acordes con el compromiso del artista en los tiempos de guerra (Renau, 1937: 6).

Esta nueva forma de entender el arte sería esencial para los creadores que con la victoria franquista tuvieron que exiliarse de España tras la Guerra Civil. Con mayor

1 Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación P. N. de I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref.: HAR2011-25864) y del Seminario Complutense *Historia, Cultura y Memoria*.

2 "No es España lo que vemos en su limpio apasionado movimiento; es la toma de conciencia de que la tragedia española es la nuestra, es la tragedia del mundo entero".

o menor intensidad, en todos los focos que acogieron a republicanos españoles hubo artistas que trabajaron como escenógrafos de espectáculos de danza. Entre ellos, México fue un punto neurálgico del circuito escénico, que a su vez acogió al número más amplio de creadores españoles bajo el paraguas del ofrecimiento del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Con todo, a pesar de la apertura oficial de México en la teoría, es bien conocida la problemática que surgió en la práctica a la hora de que los republicanos refugiados consiguieran integrarse laboralmente en el nuevo país, lo que llevó a José Gaos a acuñar el término de “*transterrado*” (1966: 177) para referirse al relativo aislamiento de los españoles, una idea que ha sido desarrollada ampliamente por estudiosos de distintas disciplinas (Monclús, 1989; Lida, 2009: 83-95). Este concepto lo trasladaría al terreno artístico José Moreno Villa (1951; v. Cabañas, 2009: 57) y se haría extensible a otros ámbitos de la creación en los que se denunciaba el recelo de los mexicanos ante aquellos descendientes de los conquistadores. No en vano, entre los años treinta y los cuarenta, México vivía el punto álgido de su nacionalismo más acentuado, por lo que la convivencia entre obras de exaltación de la mexicanidad y otras de propaganda y llamada de atención de los españoles sobre la causa republicana no sería sencilla. En este complejo panorama, la labor de los españoles como escenógrafos, figurinistas, coreógrafos, músicos, libretistas e intérpretes de espectáculos de danza se convertiría en una excepción en el contexto artístico, una alternativa a los espacios gueto en los círculos culturales mexicanos. Especialmente en los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando los republicanos todavía mantenían la esperanza de que los aliados acabarían con los fascismos, incluido el régimen de Franco, y regresarían a casa, el panorama de las artes españolas —al decir de Moreno Villa— “*trasplantadas*” a México discurrió paradójicamente de forma paralela al mayor impulso de colaboración hispano-mexicana en el ámbito escénico.

La danza moderna en México: preparación del “punto cero”

La llegada de los republicanos españoles en 1939 coincidió con el cambio definitivo hacia la modernidad que estaba experimentando la danza mexicana y que la convirtió en una de las artes predilectas por la política artística del gobierno de Cárdenas. Siguiendo la apuesta por la difusión e instrumentalización tomada del modelo soviético, México apoyó las artes escénicas desde las instituciones. La danza mexicana llevaba madurado desde las primeras iniciativas de las políticas culturales y educativas del presidente Álvaro Obregón en 1921 por las celebraciones del Centenario de la Independencia (Parga, 2004: 18). A lo largo de este período, se pasó de exaltar y favorecer los elementos indígenas puramente folclóricos, sobre los que se construyó la danza nacionalista mexicana, a convivir e incorporar el vocabulario de la danza moderna, hacia una

mayor complejidad desde el punto de vista del lenguaje y la puesta en escena de la disciplina artística a partir de los años cuarenta.

En este sentido, siempre se buscó diferenciar desde el discurso oficial revolucionario los elementos “auténticamente” mexicanos de los históricamente vinculados con lo español, con el fin de reforzar el estereotipo y el tópico con los que construir la identidad nacional. La reivindicación nacionalista, que ha sido bien estudiada desde distintas perspectivas (Azuela, 2005), se aplicó tanto a las artes plásticas como a las artes escénicas. El muralismo, la recuperación de técnicas artesanales y el rescate de las canciones y bailes folclóricos derivaron de ese interés por subrayar los elementos indígenas y populares desde las políticas nacionalistas del discurso de Estado mexicano.

Por otro lado, con el objetivo de dotar de estructuras a la enseñanza de estas disciplinas, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación de México había creado en 1931 la Escuela de Plástica Dinámica, que el año siguiente se transformaría en la Escuela de Danza, gracias a la intervención de los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. En esta institución se integraba desde el estudio de la danza hasta el de la plástica escénica —dirigido este último por Agustín Lazo y Carlos Orozco—. El diseño escenográfico, de manera evidente estrechamente vinculado al muralismo, obtendría un enorme respaldo por parte de los pintores mexicanos³.

En esa misma línea, a lo largo de los años treinta, fueron varias las agrupaciones que fomentaron la danza nacionalista desde la potenciación de sus elementos diferenciadores. Esta imagen de “lo mexicano” se acuñó en tres ámbitos iconográficos: el pasado prehispánico, la presencia indígena contemporánea y la mitificación de los tiempos revolucionarios (Parga, 2004: 130-131). Las piezas de nueva creación se apoyaron en este imaginario para presentar espectáculos de contenido político y estética renovadora, resultado de una serie de investigaciones y de trabajo de campo que trataba de rescatar elementos “auténticos” del folclore mexicano. Por ejemplo, las hermanas Gloria y Nellie Campobello, profesoras de la mencionada Escuela de Danza, llevaron a cabo una importante labor de investigación en los bailes indígenas. En ella incorporarían el trabajo de estudios arqueológicos y antropológicos como los de Francisco Domínguez. Ambas bailarinas volcaron este bagaje en coreografías en las que, en ocasiones, se mezclaba el folclore y el vocabulario del *ballet* académico traído desde Europa, codificando y tea-

3 Entre ellos cabe mencionar a muchos integrantes de lo que en ocasiones se ha denominado el “grupo mexicano” de París, tras su paso por Europa: Diego Rivera, Roberto Montenegro y los mencionados Lazo, Orozco o Mérida, entre otros. Valga mencionar intervenciones como las de la pieza *H.P. (Horsepower)*, *opera prima* de la coreógrafa de Filadelfia Catherine Littlefield, con escenografía de Rivera y partitura de Carlos Chávez, estrenada en 1932 como resultado de su estancia estadounidense iniciada seis años antes. En ella se defendía el comercio panamericano mediante la contraposición de la visión utópica del México indígena rico en materias primas —el oro y la plata, la fruta, el algodón, etc.— y la industrialización estadounidense (Taylor Gibson, 2012: 157-193). Este *ballet* todavía recurría a un lenguaje coreográfico completamente académico, de importación europea, si bien los contenidos y la iconografía anunciaban ya los intereses que se desarrollarían años más tarde desde dentro de México.

tralizando los elementos populares⁴. En 1940 ambas hermanas publicarían sus *Ritmos indígenas de México*, con ilustraciones de Mauro Rafael Moya, donde recogieron la notación de estos bailes estudiados, acompañados de referencias a la escenografía, los trajes y los tocados de sus intérpretes (Campobello, 1940).

Fue precisamente el año 1940 el que marcó un punto de inflexión en el discurrir de la historia de la danza mexicana. Ese año comenzaron a actuar las compañías creadas por Anna Sokolow y Waldeen, dos coreógrafas estadounidenses invitadas un año antes por el gobierno mexicano para que enseñaran a los bailarines las nuevas corrientes modernas derivadas de las aportaciones de Martha Graham. Punta de lanza de la *Modern Dance*, defensora de un fuerte compromiso político y conciencia social en la línea de la Works Progress Administration y la Workers Dance League (Franko, 1995), la apuesta de Graham era la correspondencia en danza de las ideas que defendía la mexicana Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Su empatía con la causa española había alumbrado piezas como *Immediate Tragedy* o *Deep Song*, ambas en 1937 (Colomé 2010: 262). Para el pintor de origen guatemalteco Carlos Mérida, impulsor de la iniciativa de “inyectar savia a la danza mexicana” (1990: 147), ambas descendientes de las enseñanzas de Graham podrían servir de perfecto reactivo para que la danza en México se pusiera a la altura del resto de artes revolucionarias.

La aportación española

En este caldo de cultivo tuvo mucho que ver, como apuntábamos anteriormente, la colaboración de los exiliados españoles en México. Para ello es imprescindible analizar el caso de la compañía *La Paloma Azul*, fundada por Anna Sokolow⁵ en colaboración con varios creadores republicanos exiliados y mexicanos consagrados (Dennis, 2011a: 865-876; Dennis, 2011b: 52-67) [fig.1]. A la cabeza de estos emigrados estaban muchos miembros de la Junta de Cultura Española⁶ liderados por José Bergamín, que tenían como misión organizar actividades culturales que hicieran visible la causa republicana y prepararan la llegada de miles de refugiados españoles. Como resultado de estas políticas, la JCE organizó exposiciones, publicó textos y presentó obras de danza y teatro

4 Una estrategia que emulaba el espectáculo *La fantasía mexicana* de Anna Pavlova en su gira por México en 1919, puesto en escena con diseños del mexicano Adolfo Best Maugard (Parga, 2004: 45, 53).

5 Además de haber aprendido como alumna de Graham, Sokolow tenía también una especial identificación con la lucha antifascista a través de sus raíces familiares judías, lo que se aprecia de manera nítida en su solo *The Exile* (1939), una denuncia contra las persecuciones nazis y la emigración forzada, en el año de estallido de la Segunda Guerra Mundial (Warren, 1998).

6 La JCE se había fundado en París el 13 de marzo de 1939 y sus miembros fueron los primeros en llegar a México, a bordo del *Veendam*, el 17 de mayo (*España peregrina*, 1940:1).



Fig. 1. José Bergamín, Anna Sokolow y Rodolfo Halffter, México, 1940.
Foto: Hermanos Mayo.

con un gran éxito. Entre ellos fue especialmente significativo el estreno de *Don Lindo de Almería* el 9 de enero de 1940, un *ballet* escrito por Bergamín en 1926 con partitura de Rodolfo Halffter de 1935, que no había podido mostrarse en España a causa de la guerra. La representación en el Teatro Fábregas contó con escenografía del pintor mexicano Antonio Ruiz *El Corcito* y coreografía de Sokolow. Se evidenciaba así la supervivencia del legado de la Edad de Plata española gracias a la interacción con el nuevo panorama de acogida en México, la contraposición a los “*transterrados*”. El éxito de crítica y público llevó a que la idea de fundar una compañía emblema de esa sinergia cobrara fuerza, para lo que se buscó la colaboración de los artistas del Taller de Gráfica Popular e intelectuales cercanos a LEAR, así como un apoyo institucional importante, reforzado por la financiación de mecenas privados: Adela Formoso —exdirectora del Ateneo Mexicano de Mujeres—, Agustín Leñero —secretario de Cárdenas— y Carlos Obregón Santacilia —arquitecto—. Tras presentarse como compañía en agosto de 1940 por medio de una exposición de las maquetas y bocetos en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, *La Paloma Azul* inició sus espectáculos en el escenario del Palacio de Bellas Artes el 17 de septiembre, curiosamente el día siguiente a la fiesta de conmemoración de la Independencia mexicana.

El repertorio mostrado aquel otoño de 1940 estuvo integrado por *ballets* que mezclaron las tres identidades asociadas de los componentes del grupo: española, mexicana

y estadounidense. Sin duda entre ellas fue la española la que obtuvo una mayor presencia por ser indisoluble de un marcado estereotipo, a través de la mezcla del folclore y la tradición con las formas más vanguardistas —un modelo recurrente en la España de los años treinta—. La reposición de *Don Lindo* y la puesta en escena de *ballets* como *El amor brujo*, *Rincones de Cádiz*, *La madrugada del panadero* y *Balcón de España*, *Enterrar y callar* o *Lluvia de Toros* demostraban una voluntad de combinar obras de referencia de los grandes grupos españoles —como la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita— sobre piezas de Falla, Albéniz, Granados o canciones populares, con músicas y escenografías de nueva creación de exiliados —partituras de Halffter, carteles y decorados de Antonio Rodríguez Luna y Ramón Gaya—, las relecturas de los pintores mexicanos —El Corcito, Manuel Rodríguez Lozano— y la convivencia de coreografías de danza española y de *Modern Dance* estadounidense. En este último ámbito fue crucial la participación del *Ballet Español* de Antonio Triana con los bailarines mexicanos enseñados por Sokolow. Desgraciadamente, por el momento no se ha localizado ninguna filmación de este repertorio, pero a juzgar por las fotografías y las memorias de los que participaron en estas representaciones, sobre el escenario se vio un vocabulario proveniente de la disciplina del género español cultivado por La Argentinita, mezclado con movimientos modernos, propios de la exploración coréutica de los bailarines pioneros estadounidenses. En realidad, este recurso se correspondía con la búsqueda de la “cromoterapia costumbrista” que había servido de modelo para Bergamín y Halffter desde los años en España, como se aprecia en el programa de mano del estreno de *Don Lindo de Almería*:

“Estas escenas de costumbres andaluzas están trazadas con un decidido propósito anti-colorista, anticostumbrista. El autor las llamó, en principio, “Cromoterapia costumbrista”. Como terapéutica de sainete, por la descomposición del color, del colorismo localista andaluz [...]. El propósito de abstraer y aquilatar la esencia de lo popular andaluz-español se exagera hasta llegar a extremarse en un juego, aparentemente incongruente, de meras referencias abstractas, con las cuales se deja sugerido tan solo el poderoso don del olvido, o de recuerdo, de la vida española, por alusiones a figuras, gestos, despojos de copla, etc... evocadores imaginativos que sirvan de apoyo o andamiaje interno a la expresión musical-plástica”.

De una manera similar, las piezas que contaban con una mayor participación mexicana, como *Antígona*, *Los pies de pluma*, *Entre sombras anda el fuego*, *Siete canciones* o *El renacuajo paseador*, no se basaban en la explotación de la mexicanidad, como era preceptivo en la creación coetánea. En ellas apreciamos temáticas de la antigüedad, músicas barrocas, poemas españoles y cuentos para niños, con intervenciones de Obregón Santacilia, Chávez, Ignacio Aguirre, Silvestre Revueltas o Blas Galindo, entre otros. ¿Dónde estaban la iconografía prehispánica, las costumbres indígenas o los personajes

revolucionarios? Mérida ya había aludido a este difícil equilibrio entre el nacionalismo y la universalidad, un ingrediente innovador en el teatro soviético al usar elementos populares “*no con sentido de nacionalismo, sino como elemento plástico; bajo ese carácter difiere por completo del aprovechamiento que todavía hacemos nosotros de nuestros ritmos folclóricos*” (Mérida, 1990: 140). De manera similar, la bailarina del grupo Rosa Reyna recordaba las enseñanzas de su maestra, quien les pedía que “*no buscáramos en las cosas pintorescas, superficiales, exteriores, que fuéramos a las raíces de las cosas*” (Tortajada, 1998: 52).

En la misma línea completaban los programas algunos exitosos solos de Sokolow desde sus años en Estados Unidos: *Balada en estilo popular*, *Caso n° X* y *Matanza de los inocentes*, con partituras de Alex North y Wallingford Riegger. En los dos primeros aparece la crítica al modelo de vida estadounidense, ajeno a la desgracia de los individuos más desfavorecidos, mientras que el tercero se inspiraba en el sufrimiento de una madre bajo un bombardeo en la Guerra Civil española. Las notas que podían identificarse con Estados Unidos estaban pasadas por el filtro abstraizante musical y coreográfico, en busca de la universalidad, de manera similar al proceso bergaminiano.

En mi opinión, aquí se encontrarían los dos recursos que unieron la danza de Sokolow, la creación mexicana y las búsquedas de los exiliados republicanos: primero, una combinación de elementos asociados a lo popular con la forma moderna y vanguardista, universal y abstracta, y segundo, un claro compromiso ideológico y político, común a la *left-wing* estadounidense, la LEAR, la causa republicana española y la lucha antifascista. El lenguaje de la *Modern Dance* era el idóneo para estos reclamos, que, como han estudiado varios especialistas (Graff, 1994: 5), era capaz de ofrecer una forma renovada con una poderosa carga emotiva que movilizaba al público de masas [fig. 2]. Mark Franko (2002: 11), por su parte, ha analizado el valor de la etnicidad en estas coreografías, que al ser mostradas en audiencias populares, consiguen una mayor penetración del mensaje y una empatía con lo que sucede en el escenario. De manera análoga, los responsables republicanos en el exilio, a través de la JCE, hacían uso de la danza española, la reminiscencia de sus músicas y bailes, para identificarse con la imagen de una España “auténtica”, una causa legítima.

La reivindicación política e ideológica a través de una forma cargada de emotividad y aspiración vanguardista universal fue común para los miembros de *La Paloma Azul*, al margen de la diversidad aportada a través de sus experiencias previas y distintas procedencias. A su vez, paradójicamente, esta idea fue la que condenó a la desaparición del grupo, pues la mayor parte de la crítica apuntó a un mismo problema, incluso desde las páginas de la revista *Romance*, fundada por los exiliados, en la que se advertía: “*si La Paloma Azul quiere hacer algo que valga la pena tiene que mexicanizarse*” (22/10/1940: 16).

A estas diferencias en el entendimiento de lo que debía tener un *ballet* mexicano moderno se sumaron distintos conflictos personales en la dirección de la compañía.

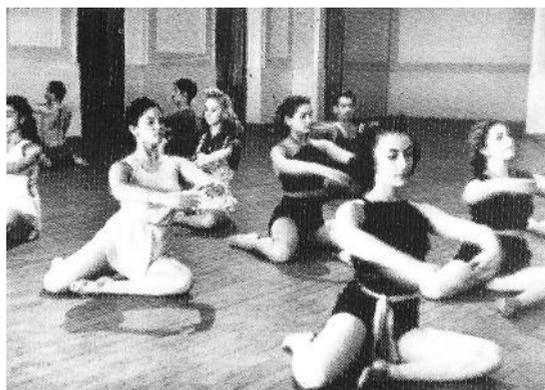


Fig. 2.
Ensayo de las bailarinas
de *La Paloma Azul*, 1940.
Foto: Hermanos Mayo.

Casi coincidiendo con la desaparición sin pena ni gloria de *La Paloma Azul*, Waldeen presentó su propuesta en el Palacio de Bellas Artes en noviembre de 1940, obteniendo un éxito sin precedentes (Dallal, 1983: 200). A diferencia de la tendencia de Sokolow por la convivencia de obras de carácter más universal, de raíz mexicana, española y estadounidense, Waldeen apostó fuertemente por una clara identificación nacionalista combinada con el lenguaje moderno (Barros Sierra, 1940: 17), lo que mostró de manera transparente en *La Coronela*. Aquí la música del recientemente fallecido Silvestre Revueltas y una plástica inspirada en los grabados de José Guadalupe Posada completaban un canto a la revolución con los movimientos tejidos por la experiencia de esta coreógrafa. Ese sería el camino seguido por la posterior danza mexicana.

El concepto de compañía moderna creado por Sokolow, Bergamín, Halffter y el resto de creadores españoles y mexicanos no encontró su lugar en un país demasiado centrado en el mexicanismo más nacionalista. Es innegable, con todo, que su experiencia produciría un antes y un después en la historia de la danza en ese país, nacidas del “encuentro decisivo” del que partieron “*iniciativas que condujeron al momento floreciente actual del ballet mexicano*” (Salazar, 1949: 219). Así como Henry Gilford vio en la denuncia de la danza de Martha Graham la toma de conciencia de que la guerra española era una tragedia para todo el mundo, iniciativas como las de *La Paloma Azul* representaron ese compromiso compartido entre los creadores de distintas disciplinas y procedencias. Era la alternativa a las artes transterradas; una manera de combatir el desarraigo recreando en esos espacios de ficción una lucha con las armas de la cultura que, a pesar de la derrota militar y del exilio, todavía tenía mucho que decir y mostrar a través de la danza y el escenario.

Bibliografía

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia

- *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social: México, 1910-1945*. Zamora/México D.F.: Colegio de Michoacán /Fondo de Cultura Económica, 2005.

BARROS SIERRA, José

- “La música. Hacia un ballet mexicano”. En: *Romance*, 15 noviembre 1940, p. 17.

CABAÑAS BRAVO, Miguel

- “Un arte transterrado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México”. En: *Sesenta años después. Congreso internacional sobre la cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid / Alcalá de Henares / Toledo, Universidades Complutense, de Alcalá y de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 17-40.
- “De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas”. En BRIHUEGA, Jaime (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [cat. exp.]. Zaragoza: 2009, pp. 54-74.

CAMPOBELLO, Gloria y CAMPOBELLO, Nellie

- *Ritmos indígenas de México*. México: 1940.

COLOMÉ, Delfin

- *La guerra civil española en la Modern Dance (1936-1936)*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.

DALLAL, Alberto

- “Lo nacional como proyecto y realización en la danza mexicana de hoy”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 52, 1983, pp. 187-229.

DENNIS, Nigel

- “El baile en el exilio: *La Paloma Azul* (México, 1940)”. En: AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 2011a, pp. 865-876.
- “Las bailarinas del exilio republicano: Bergamín, Halffter y “La Paloma Azul” (México, 1940)”. En: *El Maquinista de la Generación*, 20-21, Málaga, 2011b, pp. 52-67.
- “Estatutos de la Junta de Cultura Española”. En: *España peregrina*, 1, México, febrero 1940, p. 1.

FRANKO, Mark

- *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

GAOS, José

- “Los transterrados españoles en la filosofía de México”. En: *Filosofía y Letras*, 36, México, octubre-diciembre de 1949.
- “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”. En: *Revista de Occidente*, 38, Madrid, mayo de 1966, pp. 168-178.

GILFOND, Henry

- “Martha Graham”. En: *Dance Observer*, enero de 1938, p. 8.

GRAFF, Ellen

- “Dancing Red: Art and Politics”. En: *Of, By and For the People: Dancing on the Left in the 1930s* (ed. Lynn Garafola), *Studies in Dance History*, vol. 5, 1, primavera de 1994, pp. 1-13.

LIDA, Clara

- *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. México D.F: El Colegio de México, 2009.

MÉRIDA, Carlos

- *Carlos Mérida, Escritos sobre el arte: la danza* (ed. de Cristina Mendoza). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1990.

MONCLÚS, Antonio

- “José Gaos y el significado de *trasterrado*”. En: ABELLÁN, José Luis y MONCLÚS, Antonio (coords.) *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América, II. El pensamiento en el exilio*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 33-67.

MORENO VILLA, José

- “Monólogos migratorios. El trasplante humano”. En: *El Nacional*, México D.F., 20 y 27 mayo, 3, 10 y 17 junio 1951.
- “*La Paloma Azul* en el Bellas Artes”. En: *Romance*, 17, México D.F., 22 octubre 1940, p. 16.

PARGA, Pablo

- *Cuerpo vestido de Nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*. México: CONACULTA Fonca, 2004.

RENAU, Josep

- “Función social del cartel publicitario”. En: *Nueva Cultura*, año III, n.º 2, Valencia, abril de 1937, pp. 6-9; mayo de 1937, pp. 6-11.

REYNOSO, José Luis

- *Choreographing Politics, Dancing Modernity: Ballet and Modern Dance in the Construction of Modern Mexico (1919-1940)*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of California, 2012.

SALAZAR, Adolfo

- *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

TAYLOR GIBSON, Christina

- “The Reception of Carlos Chávez’s *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure”. En: *American Music*, 30-2, verano de 2012, pp. 157-193.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita

- *Mujeres de danza combativa*. México: Ríos y Raíces, 1998.

WARREN, Larry

- *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*. Londres/Nueva York: Routledge, 1998.

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE**

Ministro

José Ignacio Wert

**REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

José María Lassalle Ruiz

Marta Fernández Currás

Miguel Ángel Recio Crespo

Fernando Benzo Sainz

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Ferran Mascarell i Canalda

Cristina Uriarte Toledo

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasendi

Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Salvador Alemany

Cesar Alierta Izuel

Ana Botín-Sanz de Sautuola y O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Carmen Alarcón

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

**Coordinadora General
de Exposiciones**

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

**Coordinadora General
de Colecciones**

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefe de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefe de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas

Berta Sureda

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**

Chema González

**Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación**

Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación

Olga Ovejero

**SUBDIRECCIÓN
GENERAL GERENCIA**

**Subdirectora Adjunta
a Gerencia**

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

**Jefe de la Unidad
de Apoyo de Gerencia**

Carlos Gómez

Jefe del Área Económica

Adolfo Bañegil

**Jefe del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio**

Rosa Rodrigo Sanz

**Jefe del Área
de Recursos Humanos**

Carmen González Través

**Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales**

Ramón Caso

Jefe de Arquitectura

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe de Informática

Oscar Cedenilla

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Coordinación editorial

Jesús Carrillo

DEPARTAMENTO
DE ACTIVIDADES EDITORIALES

Producción y gestión editorial

Julio López

Diseño y maquetación

Julio López

Fotomecánica,

Preparación de imágenes
y corrección pruebas de color
Julio López

Corrección de textos

Sonsoles Espinós

**Coordinación derechos
de reproducción**

Elvira Beltrán

© De esta edición, Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid, 2015.

© De los textos, sus autores.

© De las imágenes fotográficas y reproducciones de obras,
sus autores

Créditos fotográficos

© Calder Foundation, New York/represented by VEGAP,
Madrid, 2015

Cortesía de herederos de Norah Borges (pp. 25 y 28)
Cortesía de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (pp. 34, 36 y 37)

Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas
(pp. 40, 42, 44 y 46)

© Hermanos Mayo (pp. 53 y 56)

© Ana María León (pp. 72 y 76)

Fundación Museo Jorge Oteiza (pp. 81 y 82)

© Iñaki Beristain (p. 84)

Cortesía de Rodolfo Buitrago. Galería Casa Negret Buitrago
(pp. 89, 91 y 93)

Cortesía Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia
University, New York (pp. 96, 98 y 102)

Cortesía Galería Jorge Mara (pp. 110, 111 y 116)

© Esteban M. Luna (p. 141)

© Bernardo Olmos (p. 143)

© Mara Sánchez Llorens (p. 144)

Museu de Arte Moderna, Bahía (p. 151)

Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Bahía (p. 155)

Cortesía Cecilia Londoño (pp. 172 y 173)

© María Evelia Marmolejo. Cortesía Galería Julian Navarro Projects,
Nueva York (p. 176)

Cortesía Galería de Arte Mexicano (pp. 198, 201 y 203)

Instituto Moreira Salles (pp. 208, 211 y 214)

Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo
(p. 225)

Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C., México
(pp. 239, 240 y 241)

Cortesía Queens Museum, New York (p. 248)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (p. 252)

Fundación Pettoruti (pp. 268 y 272)

© Tomás Maldonado (pp. 288 y 289)

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, (p. 303)

© Projeto Lygia Pape (p. 318)

Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata (pp. 330, 333 y 345)

Archivo Poema/Processo. Cortesía Neide de Sá (p. 343)

Cortesía Grupo Experiencias Estéticas (p. 355)

Cortesía The University of Iowa Libraries (p. 356)

Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo (pp. 370, 371 y 372)

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los
propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión
accidental, tendrá que ser notificado por escrito al editor, será
corregido en ediciones posteriores.

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://www.publicacionesoficiales.boe.es>

NIPO: 036-15-021-8

ISBN: 978-84-8026-515-7

