

Anna Sokolow, el exilio español y los orígenes de la danza moderna mexicana

Ponencia de:
Dra. IDOIA
MURGA
CASTRO

Miembro de la Asoc.
E. DmásI
Universidad Complutense
de Madrid
imurga@ucm.es

Este artículo* estudia la trayectoria y la obra de la coreógrafa estadounidense Anna Sokolow (Hartford, Connecticut, 1910 – Nueva York, 2000) como impulsora del nacimiento de la danza moderna mexicana. Para ello fue fundamental su relación con el exilio republicano español en México que, sumado a sus contactos con artistas e intelectuales mexicanos, llevó a la fundación de la primera compañía de danza moderna, La Paloma Azul, en 1940. Así, este estudio tiene como objetivo analizar el impacto de la labor de Sokolow como docente y coreógrafa en el panorama cultural mexicano de 1940, así como el papel de los artistas, músicos, literatos y bailarines mexicanos, españoles y estadounidenses en la configuración de su repertorio moderno. Para ello se han manejado fuentes de tipo gráfico, escrito y audiovisual conservadas en archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación mexicanos, españoles y estadounidenses.

Palabras clave: Anna Sokolow, historia de la danza mexicana, La Paloma Azul, danza moderna, exilio republicano español.

This paper studies the work by the United States choreographer Anna Sokolow (Hartford, Connecticut, 1910 – New York, 2000) as a boost for the beginning of the Mexican Modern Dance. Her relationship with the Spanish Republican exile in Mexico and the contacts with Mexican artists and intellectuals were an essential factor for the foundation of the first Modern Dance company, La Paloma Azul, in 1940. Therefore, this study aims to analyse the impact of Sokolow's work as a teacher and choreographer in the Mexican cultural panorama in 1940, as well as to underline the role of Mexican, Spanish and United States artists, musicians, writers and dancers for the configuration of its modern repertoire. Various kinds of sources, both graphic and written, were used, which are conserved in different archives, libraries and museums in Mexico, Spain and the United States.

Key words: Anna Sokolow, Mexican history of dance, La Paloma Azul, modern dance, Spanish republican exile.

* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P).

los exiliados republicanos: *Case History no. X y Slaughter of the Innocents*. La primera, una partitura de Wallingford Riegger, fue una de sus obras de contenido social más fuerte, pues denunciaba la violencia y el crimen a los que era empujado un ser humano por el odio y ahogado por una sociedad sin esperanza. La segunda tenía un vínculo directo con lo que estaba sufriendo la población española en ese momento —de hecho, una de las obras de la titularía *Madrid 1937* (Colomé, 2010: 199-200). Animada por un acto de guerra en la República protagonizado por Anna Louise Strong e inspirada en la película documental dirigida por Herbert Kline *Heart of Spain*, que difundió los bombardeos sobre la población civil, la coreografía quiso transmitir la desesperación de una madre madurando en la trataba de huir de la masacre.

El apoyo de Sokolow a la causa republicana se manifestó asimismo a través de su participación en la función *Dance for Spain*, que tuvo lugar en el Hippodrome de Nueva York el 28 de enero de 1938 organizado por la Dance Unit, junto con el Ballet Caroleo de Lincoln Kirstein y las compañías de Helen Tamiris, Graham y Holm (Warren, 1991: 199). La pieza de Sokolow se tituló *Excerpts from a War Poem*.³ Asimismo, la sensibilización coreógrafa por aquello que la guerra estaba provocando en Europa continuó permeando en su labor coreográfica, de manera que en 1939 creó una obra fundamental: el ballet *Exile*. Poco a poco, de manera similar a lo que sucedía en el contexto de la Modern Dance estadounidense, coreógrafos e intérpretes hacían un frente común para defender valores universales contra la guerra, el fascismo y la censura (Prickett, 1994: 21).

En marzo de 1939, un mes antes de que en España terminara oficialmente el conflicto bélico, Anna Sokolow recibió la visita del pintor nicaragüense radicado en México, Carlos Mérida, quien gestionó una invitación del Gobierno de Lázaro Cárdenas para que la coreógrafa actuara con su grupo en el Palacio de Bellas Artes de la capital. Tras su aceptación, el grupo de bailarinas viajó hasta allí acompañado de Alex North, el cantante Max decai Baumann y el gerente de la compañía Allen Wayne. La sugerencia de Mérida tuvo un sorprendente efecto, de manera que el director del Departamento de Bellas Artes, Celso Gorostiza, y el jefe de la Sección de Teatro, Armando de María y Campos, concretaron las actuaciones de Sokolow y su Cuerpo de Ballet en abril y mayo de 1939 en el mismo Palacio de Bellas Artes. El breve paso por México evidenció la ruptura de Sokolow y North, este último volvió con las bailarinas a Estados Unidos, mientras la coreógrafa iniciaba una estancia más prolongada, acompañada efímeramente por Francisco Iturbi y, poco después, por el artista Ignacio Aguirre, convertido en su compañero en los años siguientes. Fue el secretario de Educación Pública, Gonzalo Vázquez Vela, quien invitó a Sokolow a enseñar y trabajar en México durante ocho meses de cara a la fundación de una compañía de danza moderna mexicana respaldada por el Gobierno (Warren, 1991: 88). Provisionalmente, esta agrupación tomó el nombre de Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, cuya sede se estableció en el Centro de Actividades de la Casa del Artista.

En ese contexto Sokolow frecuentó el Taller de Gráfica Popular, a través del cual conoció a algunos destacados exiliados españoles, que habían sido acogidos por el Gobierno

³ Estos apoyos explícitos a la España democrática en guerra fueron comunes a otros coreógrafos estadounidenses, como ha estudiado Delfín Colomé (2010). Destacaremos ejemplos como *Immediate Tragedy* y *Deep Song* de Martha Graham, ambas de 1937, cuyo análisis profundizado realiza Ellen Graff (1994: 8).

de Lázaro Cárdenas. Se inició así un periodo en la trayectoria de Sokolow de profundas búsquedas interdisciplinarias entrelazadas en esa red que conformaron creadores de Espectáculos, México y España. En palabras de Perucho: “Las representaciones dadas por el grupo de Ana Sokolow fueron una revelación; además, demostraron que era posible la existencia en México, de un ballet profesional” (1947: 182). Fue entonces cuando Sokolow se sintió artista por primera vez:

Quando fui a México en 1939 aprendí lo que significa ser una artista, tener un papel especial en la sociedad. Conocí a Orozco y Diego Rivera; ellos vinieron a mis representaciones y yo les observé pintar. Y por primera vez aprendí que el arte era importante para la sociedad. Desarrollé una forma de movimiento con el que su tipo de cuerpo y estructura iba muy bien con ellos. Ellos eran muy dramáticos, muy emocionales y no estaban asustados. Y yo tampoco, de manera que fue fácil para mí. (Morris, Morris y Sokolow, 1969: 98, traducción de la autora).

El contacto de Sokolow con los refugiados españoles

La misión encomendada a Sokolow de fundar en México un grupo de danza de dependencia estatal en la línea de la disciplina moderna encontró un panorama muy favorable con la disposición de los refugiados españoles, que traían consigo todo un legado de la brillante cultura española de las décadas anteriores que estaban dispuestos a dar a conocer. Era necesario hacerse un nombre en el nuevo país para poder seguir trabajando, una circunstancia que además venía impulsada por la necesidad de potenciar la propaganda política antifranquista, en un momento en el que todavía parecía imposible que el dictador Franco permaneciese en el poder una vez vencidos Hitler y Mussolini. Para ello, el 17 de mayo de 1939 un grupo de republicanos españoles encabezados por el literato José Bergamín había llegado a México como avanzadilla en el barco *Veendam* con el encargo de organizar toda una serie de actividades culturales que preparasen el terreno para la llegada masiva de otros refugiados. Tal encargo iba acompañado de una financiación de parte de los fondos de la Junta de Cultura Española —fundada en París el 13 de mayo—, de la que Bergamín era el máximo responsable. Así, junto a los primeros proyectos para la organización de exposiciones, la fundación de publicaciones periódicas y otra serie de actuaciones, la ocasión fue propicia para que se estableciese la colaboración entre Sokolow, Bergamín y un tercer agente: el compositor Rodolfo Halffter, con quien el literato tenía pendiente el estreno de un ballet que llevaba ya demasiado tiempo en el tintero: *Don Lindo de Almería*.⁴

Las primeras ideas para la materialización de este ballet databan de 1926, cuando Bergamín comenzó a concebir el libreto, al que siguió la composición musical de Rodolfo Halffter, finalizada en 1935.⁵ Aunque hubo proyectos de llevar el ballet a los teatros en

⁴ Para profundizar en el contexto cultural en el que se insertó la danza en el exilio republicano, véase Arias de Castro y Murga Castro, 2015.

⁵ El libreto de *Don Lindo de Almería* ha sido bien estudiado por Nigel Dennis (2011a: 865-876; Dennis, 2011b: 11-67), mientras que Consuelo Carredano ha sido pionera desde el punto de vista de su partitura. Para un análisis

distintas ocasiones, no fue hasta las circunstancias del exilio cuando surgió la posibilidad de presentar esta pieza ante el público, lo que se logró el 9 de enero de 1940 con el apoyo del actor español Antonio Palacios, quien permitió que *Don Lindo* actuara en el fin de fiesta de la zarzuela *La del manojo de rosas*, que entonces se estaba representando en el Teatro Fábregas. Para su puesta en escena, se contó con la colaboración del pintor cenógrafo mexicano Antonio Ruiz *El Corcito*, mientras que la coreografía, evidentemente influenciada por la seguidora de la técnica de Sokolow en la línea de la Modern Dance estadounidense, se mezcló con los personajes procedentes del imaginario español.

El ballet recibió un incomparable apoyo por parte, no sólo del colectivo de bailarines españoles, sino de la cultura y la política mexicana. Asistieron al estreno Diego Rivera, Carlos Chávez, Manuel Rodríguez Lozano, Silvestre Revueltas... Le dedicaron poemas y las plumas de Juan Rejano, Adolfo Salazar, Armando de María y Campos, José Martí y Gay... Este aplauso unánime permitió que se disimularan algunas cuestiones que, en la precipitación con la que este ballet se llevó a escena, debieron de ser notorias entre los críticos más especializados. Así, por ejemplo, uno de los calificativos que se desprendieron del conjunto de críticas sobre la coreografía de Sokolow fue el de "trunca", pues el cuerpo del baile requería de una preparación mucho mayor para asimilar tantas novedades y para interpretar esta pieza completa (Murga Castro, 2014: 262). Entre todas las opiniones destacaremos un fragmento de la que escribió Bal y Gay desde *El Universal*:

La aparición de esta bailarina con su tropa norteamericana nos la reveló como una artista discreta y dueña de su oficio. Nada más. Pero en cambio, su estancia en México como maestra de un grupo de muchachos mexicanos puede tener una cierta trascendencia y, desde luego, dio ya algunos frutos estimables. El ballet *Don Lindo de almería*, estrenado hace unas noches en el Teatro Fábregas, prueba plenamente lo que ella puede lograr en este campo virgen. Los resultados rebasaron indudablemente la categoría de ensayo. Si los bailarines no tienen todavía una gran técnica —la culpa es del poco tiempo que han podido trabajar— el conjunto logra ya la armonía de movimientos, la gracia plástica indispensables en este arte. (Bal y Gay, 1940: 13).

En cualquier caso, el estreno de *Don Lindo de Almería* demostró, por una parte, que a pesar de la dureza de las circunstancias del exilio español, el bagaje que traían consigo los creadores republicanos podría tener continuidad en las nuevas tierras de acogida gracias a la colaboración con otros artistas. Por otro lado, constató las ganas que existían en México de promover la creación de una verdadera danza moderna mexicana, pero que fuese permeable y compatible con las influencias llegadas de fuera: la coreografía de Modern Dance que ofreció Anna Sokolow, la partitura de Halffter y el libreto de Bergamín se sumaron a la pintura realista utilizada entonces en el muralismo mexicano, aplicado aquí con ciertas licencias por los pinceles de El Corcito. Se trataba, en definitiva, del exitoso ensayo para la oficialización de la que sería la primera compañía de danza moderna mexicana: La Paloma Azul, que se presentaría en el verano de aquel convulso, pero motivador 1940.

Para un análisis más detallado del ballet en el contexto del exilio republicano, véase Murga Castro, 2014: 259-263.

Paloma Azul: sinergias modernas

Después de un medio año de preparativos, La Paloma Azul se presentaba al público de Ciudad de México el 8 de agosto de 1940 en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, un espacio donde pasaron los más importantes artistas refugiados españoles. Con el lema "las artes que hicimos mágicas volando", un verso de Lope de Vega, el grupo dejaba claro su compromiso con la cultura española, pero también sus vínculos con lo mexicano, al tomar como base de una canción popular mexicana y de una conocida pulquería de la capital. La primera financiación llegó gracias a la asociación de mecenas privados, entre los que se encontraba el secretario de Lázaro Cárdenas Agustín Leñero —una manera velada de obtener el respaldo del Gobierno mexicano a la compañía— y el matrimonio formado por María Formosa, antigua directora del Ateneo Mexicano de Mujeres, y el arquitecto Carlos Obregón Santacilia. En su repertorio, además de obras españolas, mexicanas y estadounidenses, y parte de sus programas se incluyeron obras con la interpretación de una serie de piezas coreografiadas por Antonio Triana, antiguo miembro de la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López *La Armonía*, en cuyo legado también se apoyaban algunas de las piezas de La Paloma Azul. Entre las obras de procedencia española incluyeron la reposición de *Don Lindo de Almería*, *La drugada del panadero*, *Rincones de Cádiz*, *Balcón de España*, *Enterrar y callar* o *Lluvia*, y clásicos de Albéniz, Granados, Tárrega y Sarasate, además de una nueva versión de *El amor brujo* de Falla. Aquellas piezas de intervención mexicana comprendieron *Siete años*, *El renacuajo paseador*, *Entre sombras anda el fuego*, *Sinfonía de Antígona* y *Pies de plomo*. Por último, se incluyeron tres de los solos más exitosos de Sokolow, ahora con un nuevo sentido: *Balada de estilo popular*, *Matanza de los inocentes* y *Caso nº X*.

Entre los responsables de este conjunto se encontraba lo más granado de las artes republicanas españolas, mexicanas y estadounidenses: partituras de Halffter, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Blas Galindo; escenografías de Carlos Obregón Santacilia, Carlos Méndez, Ramón Gaya, El Corcito, Antonio Rodríguez Luna, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Obregón Santacilia; libretos y poemas de Bergamín, María Lejárraga y García Lorca; coreografías de Sokolow y Triana. El elenco de aquel otoño de 1940 lo conformaban las siguientes bailarines: Raquel, Isabel y Carmen Gutiérrez Lejarza, Ana María Mérida, Alicia Ceballos, Delia Ruiz, Josefina Luna, Alicia y Rosa Reyna, Alba Estela Garfias, Martha Bracho, Emma Ruiz, Aurora Aristi, Delia González, Antonio Córdova, Alejandro Martínez, Cario Camberos, Ramón Rivero, Augusto Fernández y Gustavo Salas.⁷ Ellos eran la gran esperanza de aquellos que apostaban por crear una escuela mexicana:

Esta ha sido la mira del grupo "La Paloma Azul" que con gran desinterés y con la elevada idea de hacer cultura y arte, ha organizado esta temporada de otoño, habiendo traído especialmente de Nueva York a Anna Sokolow, una de las maestras jóvenes de danza, más bien dotadas y más completas que, además de su magnífica escuela y de sus dotes creadoras, tiene la ventaja de conocer nuestro medio y de haber iniciado el año pasado a un grupo de jóvenes mexicanos, al cual en los últimos cuatro meses

⁷ *Don Lindo de Almería* había sido una de las piezas cuyo estreno se planteó en el seno de la Compañía de Bailes Españoles de *La Argentinita* en la fallida temporada de 1934-1935.

⁸ Véanse los programas de mano conservados en el Archivo Vertical – Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" (CENIDI Danza)/INBA, México.

ha perfeccionado con la disciplina de largos ensayos diarios hasta haber logrado un grupo homogéneo de baile que es el que con ella presenta "La Paloma Azul". ("Anna Sokolow triunfa en su temporada de ballet", 1940: 8).

El conjunto exhibía así un rico caleidoscopio de aportaciones, influencias que tenían en común una serie de características. En primer lugar, las piezas fuertemente sustentadas en la suma de lo popular y la vanguardia, presentando propios del folklore hispano o mexicano y de temáticas ligadas a la vida cotidiana de la sociedad americana, pero pasados por el filtro de las tendencias más punteras en escena y vocabulario coreográfico, un recurso muy potente ante público y crítica (Franko, 2002:11). En alguna de ellas encontramos un contenido más político, como *Balcón de España*, una pieza basada en los grabados y el imaginario goyesco sobre la recuperación que del pintor aragonés había hecho el bando republicano como símbolo antifascista y precedente del creador exiliado. Un clásico como *Antígona* también ofrece una lectura del drama de los enfrentamientos bélicos, el exilio y las dictaduras de la contemporaneidad. Además, piezas como los mencionados solos de Sokolow hacen referencias explícitas a las consecuencias de la guerra. En todo caso, se repite una constante: la aspiración de la universalidad a través de todos los respectivos estilos: nacionalistas. Bien fuese sustentado en el imaginario español, el flamenco, el vanguardismo moderno, la mexicanidad, los temas referidos a los conflictos del siglo XX o la herencia grecolatina, todo el repertorio aglutinado bajo las alas de La Paloma Azul se refiere a los mismos valores de respeto a la cultura del otro, lucha contra los totalitarismos y justicia social.

Paradójicamente fue esta misma defensa de la universalidad lo que condenó a la compañía a una vida demasiado efímera. Paralelamente a la labor que Sokolow realizó en el seno de La Paloma Azul, otra bailarina estadounidense, Walden, presentaba sus aportaciones que, al contrario que su compatriota, subrayaban el mexicanismo, en la línea de lo que estaba sucediendo en el ámbito del muralismo, la música o la literatura (Castro, 2015). Estrenos como *La Coronela* probaban que lo que la danza mexicana moderna buscaba era la misma fórmula que, por ejemplo, mostraban los trabajos de Rivera en la Secretaría de Educación Pública: una iconografía basada en la cultura prehispánica, la Revolución y el indigenismo; un contenido político acorde con el México revolucionario y las directrices comunistas; y una estética seguidora del realismo social. Lejos de una vertiente surrealizante que, a pesar de todo, gozaba de muchos adeptos gracias a hitos como la Exposición Internacional de Surrealismo de enero de 1940.

Conclusiones

La falta de mayores apoyos económicos y de respaldo de la prensa volatilizó las esperanzas de continuidad de La Paloma Azul, un brillante proyecto que, al menos, había puesto las bases de la danza moderna mexicana. Pese a todo, su huella sería indeleble en los siguientes años y, aunque venció una mayor mexicanización de contenidos y estéticas, la semilla sembrada por Anna Sokolow germinó en las bailarinas que se formaron con ella, así como en los escenógrafos, literatos y músicos que habían colaborado en 1940 y a los que la experiencia les sirvió como el mejor precedente para desarrollar sus carreras con

escenógrafos. Tras la desaparición de la compañía, Sokolow retornó a Estados Unidos, pero hasta el final de su vida continuó realizando visitas a México y coreografiando piezas para sus antiguas bailarinas. En Nueva York se representaron versiones de sus piezas del periodo mexicano, como *Visión fantástica* o *Caprichosas* (*Lluvia de canciones for Children* (*Canciones de niños*) y *The Wandering Tadpole* (*El renacuajo paseando*), que su recepción entre el público y la crítica estadounidenses distaron mucho de la acogida que había tenido en el Palacio de Bellas Artes. Posteriores piezas, como *El mexicano* (1949) y, treinta años más tarde, *Así es la vida en México* (1979) son la prueba de una fascinación y un cariño constantes. Entre aquellos lazos establecidos desde Sokolow y México, cabe mencionar el homenaje que la coreógrafa dedicó a los años ochenta en el particular espacio del Polyforum que el artista concibió como ideales se identificó *Nueva Democracia* (Dallal, 1985).

Asimismo, el contacto con la cultura y el imaginario español a través de las circunstancias del exilio dejó un poso del que son deudoras algunas de las piezas realizadas en los años siguientes. Entre ellas, podemos citar *Lament for the Death of a Bullfighter*, un homenaje del *Homage to García Lorca* —estrenado en Nueva York en 1941—, sobre partituras de las sevillanas que en 1957 se adaptó a la filmación del corto de Shirley Clarke *Bullfight*, o la grabación de Sokolow protagonizando un solo que se conserva en la actualidad. Cabe mencionar la versión de la *Carmen* de Bizet que, con escenografía y figuración de Ignacio Aguirre y Carlos Mérida, se llevó al Night Club Sans Souci de la capital mexicana a principios de 1944.

Como ha constatado Hannah Kosstrin (2013: 6), el éxito de Sokolow residió principalmente en su capacidad para dirigir sus obras a un público híbrido, formado tanto por una audiencia refinada que apreciaba sus innovaciones desde el punto de vista coreográfico y técnico, como por otra popular, que empatizaba rápidamente con las temáticas de justicia social y política. Su fortaleza se basó en su capacidad de representar por igual a trabajadores y élites, judíos y blancos, comunistas y corrientes hegemónicas" (2013: 11). Podríamos ampliar el impacto de la obra de Sokolow también a su periodo mexicano para valorar así cómo sus colaboraciones con refugiados españoles, creadores mexicanos y figuras estadounidenses lograron configurar una amalgama rica y diversa que, efectivamente, pudo llegar a un público amplio y variado que supo apreciar todos esos matices.

Las circunstancias biográficas y familiares de Sokolow y su empatía y solidaridad con aquellos que sufrieron persecuciones y represión, con emigrantes y exiliados, con individuos ahogados por las consecuencias de la Gran Depresión, se reflejaron de manera constante en su obra. De hecho, varias piezas derivan de manera directa de aquel contacto en México con las circunstancias del exilio republicano español. Es evidente, por tanto, la profunda marca que aquella experiencia compartida en el filo de la historia dejó en la coreógrafa estadounidense. Una marca que a su vez quedó por siempre grabada en el devenir de la historia de la danza mexicana.

Referencias bibliográficas

"Anna Sokolow triunfa en su temporada de ballet". (1940), *El Universal*, México, 16 septiembre, 8.

- Arias de Cossío, Ana María; Murga Castro, Idoia. (2015). *Escenografía del exilio republicano de 1939. Teatro y danza* (con A. M. Arias de Cossío). Renacimiento.
- Bal y Gay, Jesús. (1940). "Crónicas musicales. Un ballet creado en México", *Universal*, México, 14 abril, 9, 13.
- Carredano, Consuelo. (2008). "Hasta los verdes maizales de México", en Halffter y *Don Lindo de Almería*, *Anales del Instituto de Investigaciones*, vol. 93, México, 69-101.
- Colomé, Delfín. (2010). *La Guerra Civil española en la Modern Dance (1939)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- Dallal, Alberto. (1985). "Retrato de Anna Sokolow", *La danza en México*, México, Gernika, 22-28.
- Dennis, Nigel. (2011a). "El baile en el exilio: La Paloma Azul (México, 1940)", en M. Aznar Soler y J. R. López García, *El exilio republicano de 1939 y la nueva generación*, Sevilla, Renacimiento, 2011, 865-876.
- Dennis, Nigel. (2011b). "Las bailarinas del exilio republicano: Bergamín, Horta y «La Paloma Azul» (México, 1940)", *El Maquinista de la Generación*, vol. 1, Málaga, 52-67.
- Franco, Mark. (1995). *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Franco, Mark. (2002). *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Graff, Ellen. (1994). «Dancing Red: Art and Politics», *Of, By and For the People: Dancing on the Left in the 1930s* (ed. Lynn Garafola), *Studies in Dance History*, vol. 1, primavera, 1-13.
- Kosstrin, Hannah. (2013). "Inevitable Designs: Embodied Ideology in Anna Sokolow's Proletarian Dances", *Dance Research Journal*, 45/2, agosto, 5-23.
- Morris, Kelly; Morris, Leslie; y Sokolow, Anna. (1969). "An Interview with Anna Sokolow", *The Drama Review: TDR*, vol. 14, nº 1, otoño, 98-102.
- Murga Castro, Idoia. (2014). "La recepción del ballet *Don Lindo de Almería*, implicaciones de las colaboraciones en la danza del exilio", en J. P. Heras y J. Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento, 259-301.
- Murga Castro, Idoia. (2015). "Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano", en P. Barreiro y F. Martínez, (eds.), *Modernidad y vanguardia: el arte de intercambio entre España y Latinoamérica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 49-58.
- Perucho, Arturo. (1947). "Ballet moderno en México", *Nuestra Música*, México, nº 8, octubre, 177-191.
- Prickett, Stacey. (1994). "«The People»: Issues of Identity within the Revolutionary Dance", *Of, By and For the People: Dancing on the Left in the 1930s* (ed. Lynn Garafola), *Studies in Dance History*, vol. 5, 1, primavera, 14-22.
- Warren, Larry. (1991). *Anna Sokolow. The Rebelious Spirit*, Princeton: Dance Horizons.

La danza latinoamericana en búsqueda de un lugar de enunciación: reflexiones sobre una praxis pertinente

Comunicación de:

ANDREA

KARINA

GARCÍA

Docente e Investigadora
Universidad Pedagógica
Nacional, Colombia

karinayladanza@hotmail.com
investigaciondanzafolklorica@gmail.com

En la danza folklórica latinoamericana los procesos de creación coreográfica, muchas veces subordinan las construcciones y reflexiones conceptuales/contextuales que se desarticulan y desmotivan. De esta manera la práctica se desarticula de la teoría, generando condiciones dislocadas e imaginarios en el pensamiento que constituye la danza. En relación a esto, se asume el cuerpo como una herramienta ejecutora, extraña a las relaciones político-teóricas propias de su contexto danzante.

Reconociendo la problemática, se procura dar cuenta de algunos imaginarios en la práctica, comprensiones de cuerpo y asociaciones político-teóricas, que podrían inicialmente aportar a una reconstrucción epistemológica de la danza.

La investigación busca impulsar inquietudes entorno a varias paradojas entre teoría, contexto y creación que la praxeología de la danza latinoamericana suscita. Es así que la presente investigación promueve un acercamiento reflexivo al discurso que transita y contribuye a la fijación de ideales, riesgos y motivaciones en esa práctica.

Palabras clave: danza folklórica latinoamericana, epistemología, cuerpo, praxis, contexto.

In Latin American folk dance, choreographic creation processes often believe that it is more important the structure and shape of the dance that the context and its conceptualization.

In this paper, we want to talk about imaginary and disarticulation. Reviving the practice of folk dance in Latin America and the need for new thoughts.

The research seeks to boost concerns around several paradoxes between theory, context and the praxeology creation of Latin American dance raises. Thus, this research promotes a reflective approach to the discourse that moves and contributes to setting ideals, risks and motivations in this practice.

Key words: Latin American folk dance, epistemology, body, praxis, context.