

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Gabriel Fernández Ledesma:
scenography and interdiscipline as
political production in Waldeen's*

La Coronela

■ **Gabriel Fernández
Ledesma: escenografía
e interdisciplina como
producción política en
La Coronela de Waldeen**

RECIBIDO • 9 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

INDA SÁENZ / PINTORA Y DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO
inda.saenz@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Gabriel Fernández Ledesma ■
escenografía ■
La Coronela de Waldeen ■
interdisciplina ■
posrevolución, cardenismo ■

Fernández Ledesma fue un artista multifacético con una importante obra, poco estudiada, como escenógrafo. Aunque en su época no se usara el término de creador interdisciplinario, existía la colaboración entre amigos, con proyectos conjuntos y el espíritu social de la posrevolución que compartían numerosos artistas en el México de las décadas de 1920 a 1950. Aprovechó sus amplios conocimientos y experiencia en varios campos para ir de uno a otro y alimentar las formas plásticas que trabajó como pintor, grabador, escenógrafo y promotor cultural. En este artículo ponemos en relieve el trabajo y los bocetos realizados para la coreografía *La Coronela*, en el contexto político y cultural cardenista.

ABSTRACT

KEYWORDS

Gabriel Fernández Ledesma ■
set design ■
Waldeen's La Coronela ■
interdisciplinary ■
post-revolution, cardenismo ■

*Fernández Ledesma was a multifaceted artist with an important work as a little-studied set designer. Although the term interdisciplinary artist was not used at the time, there was collaboration between friends, joint projects and the social spirit of the post-revolution that was shared by a great number of artists in Mexico from the decades of 1920 to 1950. He took advantage his extensive knowledge and experience in various fields to go from one to another, feeding the plastic forms that he worked as a painter, engraver, set designer and cultural promoter. In this article we highlight the work and sketches he made for the choreography *La Coronela*, in the Cardenista political and cultural context.*

Gabriel Fernández Ledesma nació en 1900 en la ciudad de Aguascalientes. En 1917 se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero al poco tiempo fue expulsado de la institución por su inconformidad con los métodos de enseñanza. Trabajó como profesor de dibujo para la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional. Bajo su iniciativa y dirección se publicó la revista *Forma*, entre 1926 y 1928, una de las primeras publicaciones periódicas de reflexión crítica y difusión del arte mexicano.¹ El artista se interesó en el arte popular y editó libros sobre el tema; también ilustró diversas publicaciones. Participó en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en el Exconvento de la Merced. Cuando se crearon los Centros Populares de Pintura, en 1927, fue nombrado director del Centro de San Antonio Abad. Fue uno de los fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)² y del movimiento ¡30-30! Laura González Matute destaca la postura antiacadémica y vanguardista que este último grupo manifiesta en la revista ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, en la que se incluyeron obras y artículos de interés sobre fotografía, artes escénicas populares —como la carpa y el circo—, diseño de muebles y arquitectura.³

Por nuestro tema, resulta relevante mencionar que Fernández Ledesma conoció de cerca el trabajo cinematográfico del cineasta ruso Serguei Eisenstein durante la filmación de *¡Que viva México!*, en 1931, al acompañar durante el rodaje a Isabel Villaseñor, actriz protagonista, quien ya era su pareja.⁴ En 1929

¹ *Forma. Revista de artes plásticas* editada por la Secretaría de Educación Pública apareció de forma irregular durante los dos últimos años de la presidencia de Plutarco Elías Calles. Con gran calidad dedicó sus páginas a reseñar y promover las artes plásticas: grabado, escultura, arquitectura, pintura, artes populares y diseño gráfico moderno. Colaboraron en ella los más importantes exponentes del arte nacional. Véase Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro, *Una crónica del arte en el México callista: la revista Forma (1926-1928)*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 1995.

² Elizabeth Fuentes Rojas realizó una muy documentada investigación sobre la LEAR en su trabajo doctoral *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, UNAM, 1995. Algunos de los datos biográficos del artista son de: “Gabriel Fernández Ledesma, renovador de la plástica nacional,” *Artes visuales*, Boletín núm. 338, 29 de mayo de 2021, <https://inba.gob.mx/prensa/15275/gabriel-fernandez-ledesma-renovador-de-la-plastica-nacional> Consulta: 17 de junio, 2023 y “Gabriel Fernández Ledesma, 1900-1983”, *Colección Andrés Blaisten*, <https://museoblaisten.com/Artista/167/Gabriel-Fernandez-Ledesma> Consulta: 17 de junio, 2023.

³ Investigación fundamental sobre las Escuelas y Centros Populares: *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Cenidiap, 1987 y *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, México, INBAL/UNAM, 2011; así como también sobre la formación y el desarrollo del movimiento de pintores ¡30-30! en 1928 y la revista ¡30-30! *Órgano de los pintores de México* dirigida por los pintores Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas y el escritor Martí Casanovas. Véase Laura González Matute, “¡30-30!, *Órgano de los pintores de México*, 1928”, *Reflexiones marginales*, dossier núm. 41, Hojear el siglo XX, 2017, <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/> Consulta: 10 de noviembre, 2023.

⁴ Leticia Torres Hernández y Carmen Gómez del Campo, “Isabel Villaseñor y Gabriel Fernández Ledesma: en el torbellino de la creación”, en Dina Comisarenko Mirkin (coord.), *Codo a codo: pa-*

presentó el trabajo de los estudiantes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el Centro de Arte Popular en el Pabellón de México en Sevilla, y en 1940, junto con Miguel Covarrubias, preparó la exposición *20 Centuries of Mexican Art*, que se mostró con gran éxito en Nueva York.

En la producción multidisciplinaria de Fernández Ledesma encontramos que el trabajo plástico y el escénico tenían una relación de influencia mutua, de manera que la expresión y los hallazgos se transportaban de una experiencia a la otra. Además, es interesante constatar que el pintor reflexionó sobre ambas actividades a partir de su amplio conocimiento, tanto del hecho teatral como de las vanguardias artísticas de la época; vale recordar que estuvo en contacto y compartió ideales estéticos y políticos con los protagonistas de diversos movimientos, como los muralistas y estridentistas, pero también conoció y valoró tanto las vanguardias europeas como el constructivismo y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, así como las que surgían en Sudamérica en los años veinte del siglo pasado.⁵ En sus diseños escenográficos, pinturas, dibujos e ilustración de libros y diseño para carteles se puede ver la asimilación de estas vanguardias.

En su texto “Teatro mexicano”, de 1928, el artista propone restituir el “sentido de misterio” (propuesto por el simbolista francés Paul Fort frente al naturalismo de moda) mediante una declaración —que ahora reconoceríamos como “interdisciplinaria”— de lo que para él constituiría el “nuevo teatro”:

rejas de artistas en México, México, Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 173-196.

⁵ Con respecto a las vanguardias mexicanas, Karen Cordero Reiman propuso ampliar el abanico de las vanguardias en la pos-revolución, al lado del muralismo, incluyendo a las Escuelas de Pintura al Aire libre, el Método Best-Maugard y el estridentismo. Véase de la autora: “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991, pp. 53-66. Sobre el contacto de Fernández Ledesma con los movimientos sudamericanos modernos, Judith Alanís menciona que el pintor viajó a Río de Janeiro, en 1922, como ayudante de Roberto Montenegro para decorar el pabellón de México con motivo del Centenario de la independencia de Brasil, justo cuando se gestaban cambios en la plástica de aquel país; en ese mismo año, Gabriel hizo ilustraciones y viñetas del libro *Ánfora sedienta*, del poeta Rafael Huidobro Valle. Véase Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM, 1985, p. 25.

[...] la creación de un teatro mexicano se presenta como motivo de interés artístico e imperiosa necesidad colectiva. La explotación de este asunto es virgen. Es necesaria la colaboración para llegar al resultado de la verdad escénica, y pocas veces se ha colaborado. Un esfuerzo estimable, casi heroico, lo constituye el Teatro Mexicano del Murciélagos.

Puede nacer el nuevo teatro sin esfuerzos alambicados como la nueva pintura de la revolución, que habrá de ser su espejo. [...] Podrá pensarse en la coreografía de juegos infantiles, en los aspectos plásticos del circo, en la existencia de las pastorelas y las pantomimas populares, en los títeres, en la música de orfeones, en el concepto escenográfico de las cajas de Olinalá, en la geometría arquitectónica de las pulquerías y en la arquitectura de la maquinaria fabril.

Mas todo esto deberá transformarse al salir de la fuente original, convirtiéndose en un nuevo elemento simbólico, organizado dentro del orden coreográfico, guardando siempre relación estricta con el juego total de los factores emotivos.⁶

Luis Mario Schneider, pionero en el estudio sobre el estridentismo, también valoró el Teatro del Murciélagos como uno de los antecedentes importantes del teatro de vanguardia en México, precisamente, por su estética que recuperaba lo “nacional”:

De cualquier manera y aunque de efímera vida, el Teatro Mexicano del Murciélagos fue la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década del 20 al 30. Valiosa porque, aunque ahora está muy visto, en aquel tiempo cualquier tipo de teatro, aun el folklórico —tan común hoy— que tuviese algo de nacional, rompía con los cánones establecidos y era revolucionario.⁷

En su investigación sobre el pintor, Judith Alanís menciona las tres propuestas pioneras, antecedentes en el desarrollo de un teatro nacionalista:

⁶ Gabriel Fernández Ledesma, “Teatro mexicano”, *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, núm. 3, México, 1928, pp. 14 y 15, citado en Laura González Matute (coord.), *¡30-30! Contra la Academia de Pintura, 1928*, México, Cenidiap, INBA, 1993.

⁷ Citado en Tania Barberán Soler, *El Teatro Mexicano del Murciélagos: un espectáculo de vanguardia*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 101.

[...] los esfuerzos indigenistas de don Manuel Gamio y de Rafael M. Saavedra a fines de 1921 en el Teatro al Aire Libre de Teotihuacán; del Teatro Municipal fundado en 1923 cuyo primordial objeto era apoyar la representación de piezas exclusivamente mexicanas, y el Teatro Mexicano del Murciélago (1924), que inspirado en la teoría del teatro sintético ruso aspiraba a amalgamar el drama, la música, la danza y la plástica marcada por el colorido del arte popular mexicano.⁸

La creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura tuvieron como propósito incorporar a las y los niños y jóvenes de las clases marginadas, tanto del campo como de las colonias urbanas populares obreras, a los proyectos de educación y cultura. Las primeras puestas en escena de Fernández Ledesma tuvieron lugar, precisamente, en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, donde, como se dijo, era director. Junto con otros artistas como Isabel Villaseñor (también conocida como Chabela, quien sería su esposa), a la par de su labor de enseñanza democratizadora dirigida a infancias, jóvenes y obreros, desarrolló su propia producción de grabado, pintura y dibujo. Alrededor de 1929, el artista realizó sus primeros experimentos teatrales. Para ello, habilitó como foro una pequeña carpa que le solicitó al doctor Pruneda, entonces director del Departamento de Bellas Artes. En el pequeño y conmovedor libro que Fernández Ledesma dedica al pintor popular Fernando Castillo relata que invitó a colaborar a varios amigos que acudieron con interés, como Graciela Amador (de aptitudes polifacéticas y militante comunista, conocida también como *Gachita*), el distinguido músico José Pomar, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia y los periodistas Guillermo Castillo (Júbilo) y Jorge Piñón Sandoval.⁹ El grupo de amigos compartía la idea de que mediante el trabajo artístico era posible reivindicar al obrero y a las clases marginadas urbanas, así como revalorar el trabajo de las y los artesanos como alternativa al arte burgués y académico. Cabe destacar que en esta apuesta estética y política convergían en aquellos años los intelectuales y la política cultural de la época;

dicha convergencia, en este caso, tenía concreción en la enseñanza de pintura y grabado dirigida a los niños de las colonias proletarias, en las obras de teatro para los habitantes de los barrios pobres de la ciudad y en la incorporación a la escuela de personajes como el mencionado Fernando Castillo.¹⁰ Con este espíritu, se montaron obras basadas en corridos populares como *El Sargento Flores*, *El Borchincho*, *Corazones contra dólares* y *Elena la traicionera*.

Desde la perspectiva de la dramaturgia femenina y el papel de Isabel Villaseñor en el grupo, pero también destacando el trabajo interdisciplinario, la investigadora Olga Martha Peña Doria menciona que la primera presentación del corrido *Elena la traicionera* se realizó en 1931 en el Centro Popular de San Antonio Abad, lugar donde Chabela estudiaba arte:

En esa representación, la autora cantó las estrofas y mostró sus grabados relacionados con el corrido mexicano, y tres jóvenes estudiantes del instituto hicieron la pantomímica que pide el texto. La segunda puesta realizada por Xavier Rojas, por el TEA (Teatro Estudiantil Autónomo) en 1947, con la escenografía realizada por Gabriel Fernández Ledesma, esposo de Chabela, siguiendo la idea del montaje de 1931 y la música del afamado compositor Blas Galindo, hoy desafortunadamente perdida.¹¹

Elena la traicionera es una canción popular que narra una tragedia del siglo XIX: trata del engaño de Elena a su marido Don Benito, quien la mata por sus amores con el oficial francés Don Fernando. Cuando Fernán-

¹⁰ Un ejemplo de inclusión es Fernando Castillo. Cuando ingresó al Centro era un adulto que nunca había asistido a la escuela, cojo, apoyado en una muleta habiendo perdido una pierna y afecto al alcohol. De niño ayudó a su padre en las canteras, fue arriero, cargador, bombero, minero, carga muertos, soldado y bolero (ocupación a la que se dedicaba cuando llegó a la escuela de San Antonio Abad y fue aceptado por Fernández Ledesma). Finalmente, fue reconocido como pintor popular. Véase Gabriel Fernández Ledesma, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, op. cit., p. 7. La obra de Castillo forma parte de colecciones públicas y privadas. Véase "Fernando Castillo, 1895-1940, Colección Blaisten", <https://museoblaisten.com/Artista/97/Fernando-Castillo> Consulta: 23 de junio, 2023.

¹¹ Olga Martha Peña Doria, "Mujeres que engañan, mujeres que esperan... el corrido mexicano teatralizado", en *La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado*, p. 5, http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/el_corrido.pdf Consulta: 17 de junio, 2023.

⁸ Judith Alanís, op. cit., p. 55.

⁹ Gabriel Fernández Ledesma, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, México, UNAM, 1984, p. 15.

dez Ledesma describe la escenografía podemos imaginar no solamente los aspectos técnicos que requirió el montaje, sino también el humor con el cual está pensada la obra: “era una larga decoración que se enrollaba y se desenrollaba en carretes laterales y en sentido inverso al desplazamiento de una *banda sin fin* que se deslizaba en el piso del escenario sobre la cual aparentaba caminar Don Benito desde su casa hasta el panteón, y viceversa”.¹² A pesar del entusiasmo, esta escenografía no llegó a funcionar muy bien por la falta de los elementos técnicos necesarios. En comparación con esta obra, el artista dice que resultó más satisfactoria la representación de *Corazones contra dólares*, obra protagonizada por dos maniqués (se utilizaron también máscaras), según el gracioso libreto de Jorge Piñó Sandoval y la música del maestro Pomar; la elaboración de los maniqués y las máscaras estuvieron a cargo del pintor popular Fernando Castillo. Fernández Ledesma reflexiona sobre sus experimentos teatrales con estas palabras:

Se trabajó con entusiasmo durante la temporada de vacaciones y hubo veces que se prolongaron los “ensayos” más allá de la media noche.

Nuestro propósito era regenerar el teatro en México, limpiándolo de chabacanerías, lugares comunes y basura acumulada por el teatro español de los Muñoz Seca y los Álvarez Quintero. Fue solamente un impulso utópico, ya que se carecía de todo: autores y actores, local con escenario conveniente, dirección y, en fin, la dedicación de toda una vida para acometer una empresa semejante.

En esta aventura, quizás subconscientemente, yo había absorbido la experiencia de Nikita Balief, el “Chauve Souris”, que ví en Nueva York en 1922.¹³

El artista no solamente produjo teatro experimental, también suscribió y probablemente fue el redactor de documentos como el “Manifiesto de la Unión de Trabajadores de Teatro de la Secretaría de Educación Pública” (UTTSEP). Entre las demandas, estaban la creación de un teatro al servicio de las clases trabajadoras como

un arma de la lucha de clases; elevar el nivel de la educación artística del pueblo; preparar a escritores, músicos, pedagogos, etcétera, a una renovación del espectáculo teatral; orientar y ayudar a los pequeños teatros populares y “carpas” ya existentes con contacto directo con el pueblo, y finalmente, la Unión pedía al Estado que considerara “al teatro como un órgano de cultura y tribuna de propaganda de las ideas revolucionarias, y lo ayude e impulse materialmente en forma amplia y desinteresada, para asegurar su existencia en condiciones más de acuerdo con nuestra realidad”.¹⁴

Como hemos mencionado, el pintor era un gran conocedor de la estética teatral, cuya visión vanguardista integraba lo plástico, lo musical, lo poético y lo coreográfico. En su afán por renovar el teatro en nuestro país formó parte de la UTISEP en 1936 y, de acuerdo con Judith Alanís, en el manifiesto de la agrupación queda implícito:

[...] el amplio conocimiento de las corrientes teatrales, como la propuesta por Piscator, que fundamentaba la validez social del quehacer teatral al ubicarlo en la dimensión de lo político, proponiendo además la técnica de la actuación objetiva, que culminaría posteriormente en la creación de las *Volksbühne*, el teatro documento y el sistema teatral de Bertold Brecht.¹⁵

A su regreso de un viaje por Europa entre 1938 y 1939, Fernández Ledesma se sumó como fundador del Teatro de las Artes, agrupación auspiciada por el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) y la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, que abarcaba todas las artes escénicas: teatro, danza, música, títeres y cine, con el fin de “elevar el nivel cultural mexicano y crear un teatro del pueblo y para el pueblo”.¹⁶

Para Alanís, en la dialéctica del pensamiento de Fernández Ledesma sorprende su capacidad sintetizadora de las vanguardias teatrales, como la de

¹⁴ Según documenta y reproduce Judith Alanís, el Manifiesto se encuentra como mecanoscrito en el archivo personal de Gabriel Fernández Ledesma (Cenidiap/INBAL), con fecha de diciembre de 1936 (durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río, 1934-1940). Firman el Manifiesto Graciela Amador, Roberto Lago, Julio Castellanos, Germán y Armando List Arzubide, Agustín Lazo, Angelina Beloff, Luis Sandi, Jorge Piñó Sandoval y el propio Fernández Ledesma, entre otros (Judith Alanís, *op. cit.*, nota 19, pp. 188 y 189).

¹⁵ Judith Alanís, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹² Gabriel Fernández Ledesma, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, *op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 15.

Adolphe Apia, al conferir a la escenografía mayor participación que un “decorado”, o los postulados de Gordon Craig sobre la escenografía absoluta. Al recurrir a múltiples fuentes tales como el naturalismo, el constructivismo, el teatro de la supermarioneta, el circo, los juegos infantiles, las cajas de Olinalá, la arquitectura y la pintura de las pulquerías y las estructuras fabriles, Fernández Ledesma “organiza una síntesis estética que propone encarnar la vida en un sentido histórico”.¹⁷ Y, sin duda, su experiencia posterior de colaboración con el director de teatro japonés Seki Sano (quien llegó a México en abril de 1939)¹⁸ contribuyó a ampliar su conocimiento y asimilación de las propuestas de vanguardia de la época, como exponemos más adelante.

Posiblemente se inspiró también en el teatro político de Erwin Piscator, tanto en su propuesta de izquierda como en sus aportaciones técnicas, tales como la utilización de la banda sin fin en la escena, el disco giratorio, la introducción del cine, las proyecciones fotográficas y la grabación. El artista incorporó estos recursos en sus experimentos teatrales, pero con la clara idea de realizar un teatro nacional que incorporaba los elementos de la cultura y tradición populares. A propósito de esto último, la crítica de arte Raquel Tibol señaló, de manera atinada, que los trabajos escenográficos de Fernández Ledesma, al colaborar y formar parte del despegue para el movimiento de danza moderna en México junto con Waldeen, Guillermina Bravo, Elena Noriega y otros coreógrafos, “tuvo toda la eficacia de su profundo conocimiento de costumbres y conductas de los mexicanos”.¹⁹

Fernández Ledesma formó parte del nutrido grupo de artistas que dieron forma al México posrevolucionario; no fueron, como se suele afirmar, artistas “oficialistas” adscritos al nacionalismo que seguían consignas de forma mecánica. En este sentido, concuerdo con John Lear, quien afirma:

En la década que siguió al movimiento revolucionario, los artistas gozaron de una posición privilegiada como protagonistas culturales, políticos y a veces sociales. De hecho, en 1923, Daniel Cosío Villegas identificó a los pintores como el grupo más importante de intelectuales en el país. Las imágenes que crearon inevitablemente desempeñaron un papel fundamental en la creación de una narrativa deliberada y consciente de la revolución como un proceso histórico y continuo.²⁰

Para comprender el contexto cultural de entonces debemos mencionar que el teatro, la danza, la música y el guiñol tenían una gran acogida y repercusión entre los grupos sindicales, escuelas y colonias populares. Al abordar este periodo posrevolucionario, Francisco Reyes Palma propone que se produjo entonces un “experimento cultural” que respondió a la modernidad con originalidad desde un país periférico:

Por su carácter híbrido, el artista mexicano podía sentirse heredero de los encuentros culturales de la vanguardia metropolitana. A su vez, la guerra civil que inicia en 1910 y que inaugura el ciclo revolucionario del siglo abrirá las compuertas en 1921 a la experimentación del cambio cultural; de manera tal que su propia carga de pasados y tradiciones pudiera fundirse en un fenómeno de afirmación nacionalista frente a la “centralidad” de la cultura hegemónica europea y a la civilización estadounidense que empezaba a despuntar como relevo.²¹

Por su parte, el historiador de teatro Alejandro Ortiz Bullé-Goyri afirma que la Revolución trajo consigo “una nueva conciencia de ser mexicano, y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸ Michiko Tanaka, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”, *Latin American Theatre Review*, 1994, pp. 53-69.

¹⁹ Raquel Tibol, “Gabriel Fernández Ledesma, promotor cultural”, *Proceso*, México, 3 de mayo de 1980, <http://www.proceso.com.mx/128534/gabriel-fernandez-ledesma-promotor-cultural> Consulta: 1 de junio, 2019.

²⁰ John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, *Signos Históricos*, vol. 9, núm. 18, México, julio-diciembre de 2007, p. 110, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202007000200108&lng=es&tlng=es Consulta: 14 de junio, 2023.

²¹ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, catálogo, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 1, <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-7-arte-funcional-y-vanguardia.pdf> Consulta: 29 de noviembre, 2023.

de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas".²² Esta valoración apunta a la correspondencia que existió entre la experimentación en las artes en el periodo entre guerras en Europa (1917-1939) y lo que ocurría en México; sin embargo, el autor afirma que la vanguardia artística del país no fue una moda que siguiera el modelo de la metrópoli europea desde la periferia: "Había algo más, había una necesidad de recuperar y reconocer las raíces étnicas y culturales, al mismo tiempo que de encontrar expresiones que desvelaran el rostro y la identidad del ser mexicano."²³

De acuerdo con Mario de Micheli, el siglo XIX europeo experimentó una tendencia asociada con las revoluciones de 1848, en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, político y literario, la producción artística y la acción de los intelectuales.²⁴ Sin embargo, según Ortiz Bullé-Goyri, aquí sucedió otra cosa: "en México podemos encontrar ejemplos donde precisamente el sentido de vanguardia estaba vinculado con una necesidad de ir hacia la gran masa popular y de darle un sentido social al fenómeno escénico, ya fuese desde una perspectiva educativa, como medio de propaganda tanto de la ideología de la revolución mexicana, como de la izquierda radical".²⁵

Es precisamente esta noción de la vanguardia mexicana la que me interesa destacar en el presente trabajo: las formas nuevas y experimentales que adquieren sentido, no como exploraciones individuales, por valiosas que resulten, sino como parte de un movimiento colectivo y dinámico; un ejemplo paradigmático de tal vanguardia es la obra dancística *La Coronela*.

²² Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, España, Universidad de Alicante, 2007, p. 23 (Cuadernos de América sin nombre, 20).

²³ *Ibidem*, p. 24.

²⁴ Las vanguardias artísticas que surgieron en el proceso produjeron la destrucción de los cánones establecidos hasta entonces y la creación de nuevas formas y lenguajes como el expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, suprematismo y constructivismo. Este autor recoge documentos y manifiestos fundamentales al respecto. Véase Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 2014.

²⁵ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *op. cit.*, p. 26.

La Coronela de Waldeen

El ballet *La Coronela* de la coreógrafa y bailarina Waldeen von Falkenstein Brooke (Dallas, Texas, 1913-Cuernavaca, Morelos, 1993)²⁶ constituye un parteaguas que inaugura la danza moderna mexicana dando inicio a su "época de oro" en 1940. Podemos considerar esta obra como uno de los mejores ejemplos de un arte escénico interdisciplinario y político, que abona a la descolonización cultural.²⁷

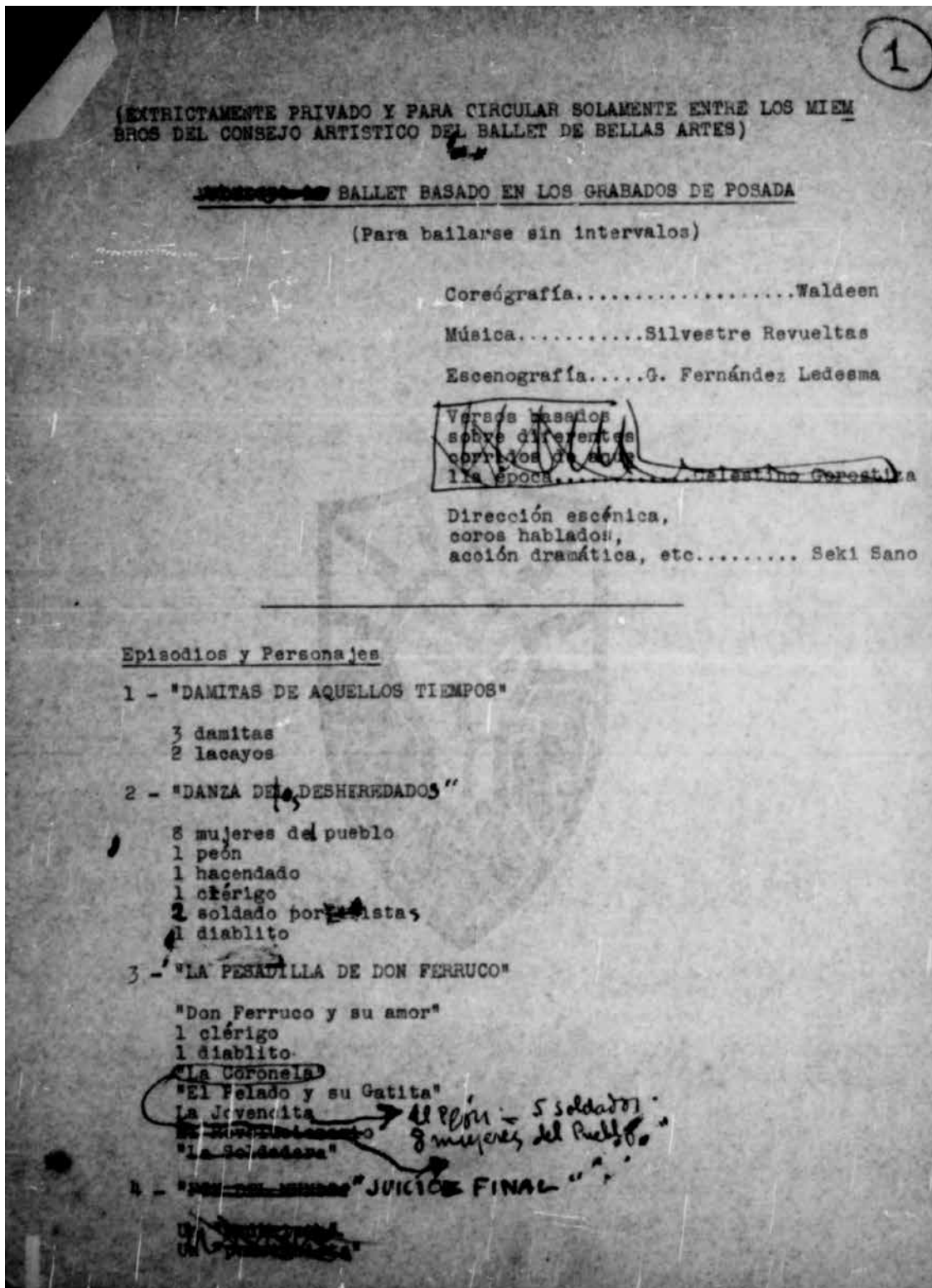
Para introducirnos en el hecho escénico complejo que implica la danza y la participación de los artistas plásticos, vale la pena referir aquí las palabras de la investigadora Margarita Tortajada Quiroz en una entrevista:

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. Éste 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.

[...] 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

²⁶ Waldeen vino a México por primera vez en 1934 con el bailarín japonés Michio Ito. Después de bailar en Estados Unidos y Japón, regresó en 1939 para dar funciones como solista, pero la invitan a dirigir el primer ballet oficial de Bellas Artes y se queda en el país. Es posible encontrar en distintas fuentes los datos biográficos de Waldeen, principalmente me basé en César Delgado Martínez, *Waldeen. La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenología A.C., 2000.

²⁷ En otro artículo, argumento sobre el papel y la importancia de los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural (décadas antes del desarrollo de los estudios académicos decoloniales en América Latina y el Caribe con intelectuales como Aimé Césaire, Rubén Bonifaz Nuño, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Aníbal Quijano y Ramón Grosfoguel), postura que subyace en el trabajo de muchos artistas en la posrevolución, es el caso de Fernández Ledesma. Véase Inda Sáenz Romero, "Los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural", *Patrimonio: Economía Cultural y Educación para la Paz*, vol. 2, núm. 22, México, 2022, <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedu-paz/article/view/77885> Consulta: 18 de junio, 2023.



Primera página del argumento de *La Coronela-Ballet*, basado en los grabados de José Guadalupe Posada. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

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.²⁸

Al contrario de la tendencia revisionista surgida durante la guerra fría cultural en la década de los años cincuenta del siglo XX, que descalifica o disminuye el valor de las obras con un contenido nacionalista, hay otras aproximaciones que ponen en relieve a los muralistas mexicanos y otros artistas de la Escuela Mexicana como ideólogos de la descolonización cultural.²⁹ En sus artículos y entrevistas, Tortajada Quiroz y la bailarina, coreógrafa e investigadora Josefina Lavalle constatan el sentido de compromiso político de los artistas en el sexenio cardenista, que coincide y concreta el ideario que inspiró la Revolución mexicana.

Durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), los artistas de izquierda asumieron como propias y dignas de defensa las políticas de nacionalización del petróleo, la reforma agraria, el apoyo a la República española y la lucha ideológica contra el fascismo. Solo para mencionar un ejemplo, la LEAR organizó misiones culturales en América y en Europa para dar a conocer los logros de la expropiación petrolera realizada por el presidente Cárdenas en 1938. Es interesante constatar que, en ese año, Fernández Ledesma presentó en la Maison de la Culture de París la exposición *El arte en la vida política mexicana*, con 128 documentos y fotografías de la pintura mural, litografías de crítica social del siglo XIX y grabados originales de producción reciente proporcionados por la LEAR. La muestra era un panorama de la historia, la economía y las principales reformas del gobierno cardenista, incluyendo la expropiación petrolera, para lo cual el artista se documentó con libros y publicaciones de

actualidad.³⁰ Es decir, Fernández Ledesma consideró que presentar en el extranjero una exposición de artes plásticas en aquel momento requería ser acompañada por información básica del desarrollo político y económico del país.

La Coronela se estrenó el 23 noviembre de 1940, al final del sexenio cardenista. El ballet representa una alegoría de la Revolución mexicana y se inspira en los grabados de las calaveras de José Guadalupe Posada. La coreografía fue creación de la bailarina y coreógrafa Waldeen. En el libreto colaboraron la misma Waldeen, Fernández Ledesma³¹ y el director Seki Sano,³² el texto del coro fue de Efraín Huerta,³³ la música de Silvestre Revueltas, la escenografía y el vestuario de Fernández Ledesma, las máscaras de Germán Cueto y la dirección escénica de Seki Sano.³⁴ Un equipo impresionante de personalidades del medio artístico e intelectual. Para mencionar uno solo de los aspectos vanguardistas de la obra, Sano colocó la tramoya dentro del escenario, cosa insólita en los años cuarenta del siglo XX. Waldeen se relacionó con artistas que llevaban a cabo una intensa actividad de discusión y creación artística: los hermanos Silvestre y José Revueltas, los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos y Xavier Guerrero, y el poeta Efraín Huerta. Según Josefina Lavalle, este grupo de artistas llevó a Waldeen por toda la República mostrándole el arte popular y “el México profundo” que refiere Bonfil Batalla.³⁵ Sobre el ballet y los artistas que participaron en el mismo, Lavalle apunta:

³⁰ Judith Alanís, *op. cit.*, p. 53.

³¹ En el archivo Gabriel Fernández Ledesma (Cenidiap/INBAL) se encuentra el mecanoscrito del libreto.

³² Hay un mecanoscrito de Fernández Ledesma titulado “Seki Sano permanece en el teatro mexicano” junto a una carta de Haruhiko Okamura (fecha el 30 de abril de 1983), en la cual éste agradece al artista la información que le brindó sobre Sano para escribir un artículo que, suponemos, se refiere el mecanoscrito mencionado. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

³³ Ni en el libreto ni en el programa de mano se menciona que Efraín Huerta es el autor del texto del coro escénico “Nosotras somos las mujeres”, aunque sin duda es de la autoría del poeta, como señala Alejandro Bullé-Goyri, “Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, México, enero-junio de 2019, pp. 171-186.

³⁴ Jorge Gómez Treviño, *op. cit.*, pp. 240-249.

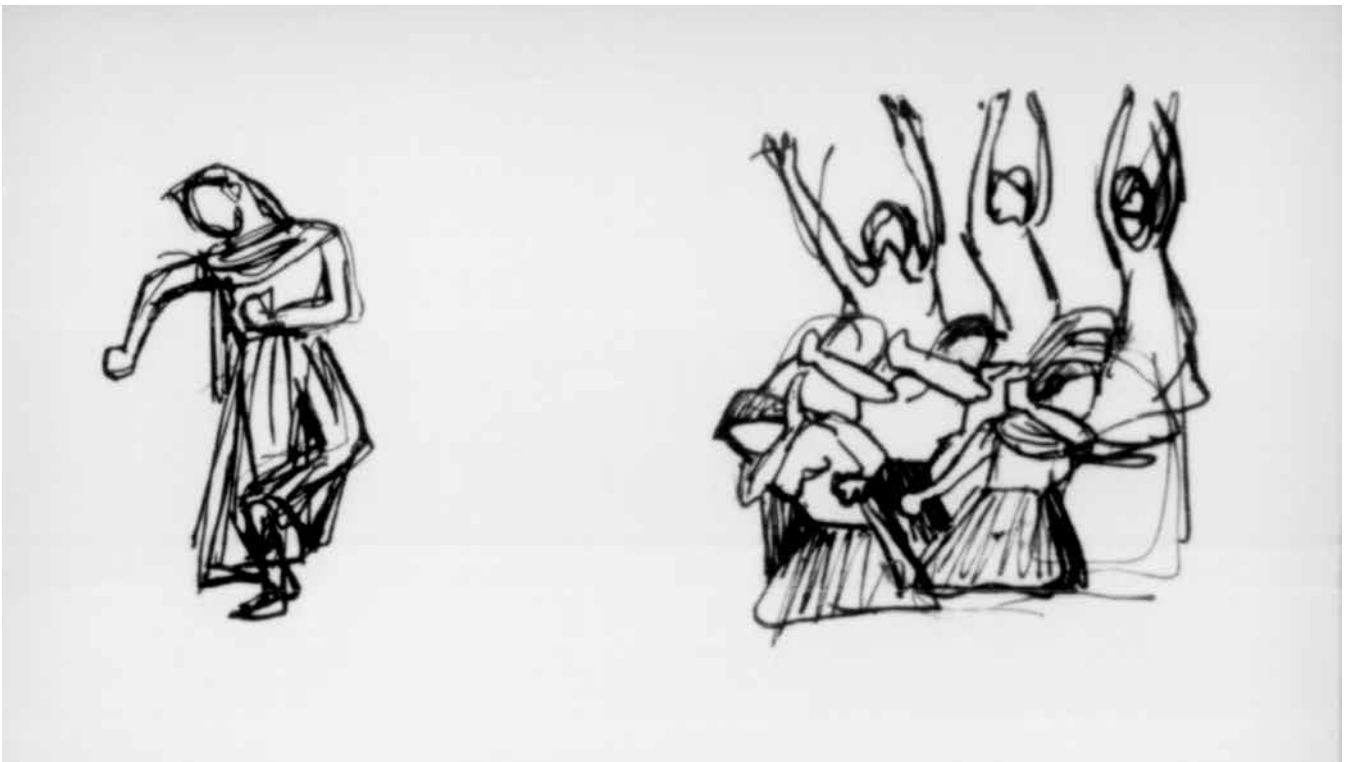
³⁵ Arturo García Hernández, “*La Coronela* generó un lenguaje moderno con esencia nacionalista”, entrevista con la bailarina Josefina Lavalle, *La Jornada*, México, 8 de mayo de 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/18/04an1cul.html> Consulta: 29 de enero, 2017.

²⁸ Jorge Gómez Treviño, “La danza escénica de la Revolución mexicana. Entrevista con Margarita Tortajada”, *Estudios Sociales*, núm. 8, México, 2011, p. 246.

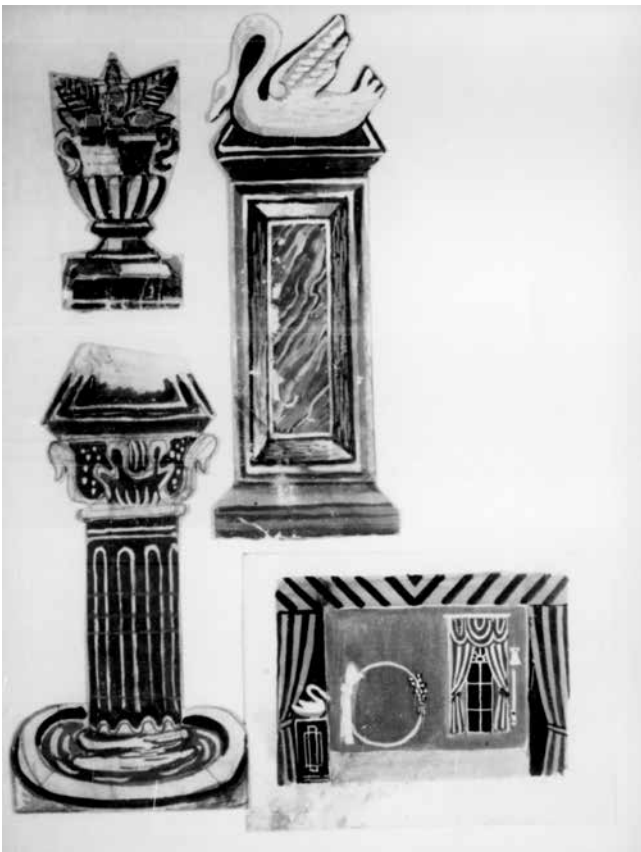
²⁹ Inda Sáenz Romero, “Los muralistas mexicanos como ideólogos...”, *op. cit.*



Gabriel Fernández Ledesma, diseños para el ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto escenográfico del coro, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, bocetos de decorados, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

La Coronela se erige no solamente en una concepción que caracteriza a una etapa de nuestra historia, sino en una aportación dancística a la cultura de la época [...]. Todos ellos participaron en la obra profundamente convencidos de que un arte verdadero debía servir a la construcción de una conciencia nacional, utilizando como medio la transmisión de mensajes históricos o políticos, tal como lo había hecho la Escuela Mexicana de Pintura.³⁶

La obra está dividida en cuatro danzas: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de Don Ferruco* y *Juicio final*. Casi dos meses después del fallecimiento de Silvestre Revueltas se estrenó *La Coronela* con el Ballet de Bellas Artes, junto con otras coreografías de Waldeen. Para una mejor comprensión de los diseños escenográficos de Fernández Ledesma reproducimos una sinopsis de los cuatro actos:

³⁶ Margarita Tortajada Quiroz, “*La Coronela* de Waldeen: una danza revolucionaria”, *Casa del Tiempo*, México, 2008, p. 58.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de puesta en escena, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

Damitas de aquellos tiempos, refiere las tertulias de la élite en 1900, en las que la frivolidad y cursilería eran el escenario donde se devoraban los platillos de la crítica salpicados con comentarios envidiosos, cotidiano alimento de aquella sociedad femenina.

Danza de los desheredados, segunda escena, muestra la otra cara de la moneda: la realidad de los explotados, teñida de dolor, impotencia y sumisión de los que nada tenían. Aquí aparecen los impulsos de rebelión contra los que durante varios siglos los han sumido en la más atroz servidumbre e ignorancia. La parte tres, *La pesadilla de Don Ferruco*, “retrata” el estremecimiento de los ferrucos ante la alegría del pueblo en proceso de liberación. En el cuarto acto, *El juicio final*, se condena al fuego eterno a todos aquellos que lo merecen, sin importar amistades, influencias y compadrazgos. La coronela es la expresión de la victoria de un pueblo que luchó por su libertad.³⁷

³⁷ César Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 102.

Después de las funciones de estreno, la obra se volvió a bailar íntegra hasta 1976. En aquella ocasión, el boletín informativo de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana decía:

En *La Coronela*, más allá de la anécdota, subyace el permanente conflicto de los individuos en un medio en que la lucha aparece como única opción. Esta obra, representada hace más de treinta años, mantiene su vigencia, y la mantiene precisamente porque el proceso revolucionario de 1910 todavía no alcanza su culminación. Aunque, en apariencia, *La Coronela* se centra en un tema exclusivamente mexicano, su temática es reflejo de una situación universal. En sus cuatro partes, propone un proceso dinámico: la contraposición de grupos humanos en un mundo opresivo e injusto: los sueños, que, en los trazos de Posada, parecieran ahogar toda expectativa de liberación y que, no obstante, son máscaras que encubren grotescamente toda esperanza, y, finalmente, el símbolo de *La Coronela*, inicio de la liberación. En ese juego de sueño y realidad, es la realidad la que, en definitiva, se impondrá después de la lucha. Y se impondrá porque ella es el resultado de una práctica y de una acción.³⁸

La obra se repuso en 1983 y se grabó para un programa de la Unidad de Televisión Educativa. La música de Silvestre Revueltas corrió otra suerte, pues tras su inesperada muerte, dos meses antes del estreno, la partitura de *La Coronela* había quedado inconclusa. El compositor Blas Galindo completó la parte faltante y se le encargó la orquestación a Candelario Huízar. Como estaba previsto, la primera función se llevó a cabo bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada. Esta partitura completa se perdió, y posteriormente tuvo que ser reconstruida por el director José Limantour con la orquestación completada por Hernández Moncada. Para la reconstrucción, Limantour utilizó las bandas

³⁸ El boletín informativo refiere las presentaciones de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana los días 18 y 25 de noviembre (1976) en el Palacio de Bellas Artes, con el estreno de *Tres danzas para un mundo nuevo* y *Otoño de búsqueda* de las coreógrafas Waldeen y Rosa Reyna, y la reposición de *La Coronela*, de Waldeen y *Los Gallos*, de Fernesio de Bernal (Boletín informativo s/f, Academia de la Danza Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes (SEP), Compañía contemporánea de Danza Mexicana (Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL, p. 3).



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de monstruo del infierno, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de El general, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de peón, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de Don Ferruco, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de mujeres del pueblo, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de dama, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

sonoras que compuso Revueltas para las películas *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y *Los de abajo* (1939). Esta última versión se ejecutó completa por la Orquesta Sinfónica Nacional, en 1962, dirigida por el propio Limantour en el Palacio de Bellas Artes. Se grabó por primera vez hasta el año 2010, por la English Chamber Orchestra y la Santa Bárbara Symphony, bajo la conducción de Gisèle Ben-Dor.³⁹ Para conmemorar el centenario de la Constitución de 1917, la Orquesta Sinfónica Nacional programó la música escrita por Silvestre Revueltas, ejecución que se acompañó con una proyección de grabados de José Guadalupe Posada, pero lamentablemente no se repuso la obra dancística.⁴⁰

Para el momento de la puesta en escena de esta obra emblemática, Fernández Ledesma se encontraba en plena madurez y tenía experiencia en la creación y montaje de obras escénicas; no era de ninguna manera un improvisado y había reflexionado profunda y ampliamente sobre el teatro. Los bocetos para la escenografía de Fernández Ledesma que aquí presentamos forman parte del Archivo Gabriel Fernández Ledesma que resguarda el Cenidiap/INBAL. En este material se aprecia la manera en la cual el artista tomó como punto de partida los grabados de José Guadalupe Posada y los recreó con libertad para la escenografía y el vestuario. La síntesis gráfica y la expresividad, al mismo tiempo que conserva el espíritu jocoso y satírico, son una muestra de las capacidades interpretativas y creativas del artista. Por otra parte, es interesante ver sus dibujos con borraduras y anotaciones, pero también las ideas plásticas claras en el desarrollo de los caracteres mediante el vestuario, así como el diseño de los objetos que formaron parte de la ambientación escenográfica.

Como parte de la guerra fría cultural, durante décadas algunos historiadores, críticos de arte y artistas de la llamada “generación de la ruptura” tildaron a los muralistas de “panfletarios”, “oficialistas”, “nacionalistas trasnochados”, etcétera; adjetivos que descalificaban a sus obras y personas. Sin embargo, los y las muralistas, así como muchos otros artistas de la Es-

cuela Mexicana,⁴¹ al mismo tiempo que investigaban y difundían la historia y cultura propia estaban abiertos a las corrientes artísticas de vanguardia europeas y sudamericanas, así como a la colaboración con otros y otras artistas que llegaron a México, exiliados o por otras razones, es decir, eran profundamente internacionales, como es el caso de Fernández Ledesma. Así que la repetida historia de la “cortina de nopal”, como metáfora de una cultura nacionalista cerrada al exterior, resulta completamente falsa.⁴²

La guerra fría cultural tuvo también impacto en otras disciplinas artísticas como la danza, la música, el teatro y el cine.⁴³ Que *La Coronela* haya sido ejecutada completa en contadas ocasiones y no forme parte del repertorio permanente de las compañías de danza mexicanas se debe, muy probablemente, a su descalificación como obra “nacionalista”, “oficialista” o “demagógica.” En este sentido, resulta desconcertante el juicio que Alanís emite sobre la obra, siendo la mayor estudiosa de Fernández Ledesma y habiendo recogido una gran cantidad de documentación inédita muy valiosa e interesante termina demeritando el trabajo extraordinario de los artistas que crearon *La Coronela* al expresar: “Independientemente del valor de los participantes en este espectáculo, y de las aportaciones y aciertos de Fernández Ledesma, se percibe que *La Coronela* es la culminación de todo un aparato demagógico

⁴¹ Leonor Morales define la corriente conocida como Escuela Mexicana (que generalmente se refiere a la pintura), y que comprende el muralismo y la gráfica surgida a partir de 1921, como la escuela que exaltó el nacionalismo fundado en la lucha revolucionaria y se apoyó en las raíces prehispánicas y populares, destacando al mismo tiempo el socialismo de ideología política. Véase Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 9.

⁴² Como afirmo en otro artículo, José Gómez Sicre, como agente de la guerra fría “contribuyó a sustituir el ‘internacionalismo proletario’ como postura ideológica y política asumida por muralistas como Rivera, Siqueiros, O’Gorman, Guerrero y muchos otros artistas del TGP y del Frente Nacional de Artes Plásticas, por la noción resemantizada de lo que consideraba ‘internacional’ para el arte latinoamericano”. Véase Inda Sáenz, “Muralismo mexicano y resemantización neocolonial”, *Discurso Visual*, núm. 50, México, julio-diciembre de 2022, http://www.discursovisual.net/dvweb50/TC_50-05.html Consulta: junio, 2023.

⁴³ Vale la pena recordar la censura que sufrió la bailarina y actriz Rosaura Revueltas (Lerdo, Durango, 1910-Cuernavaca, 1996) hasta el día de su muerte, cerrándole todas las puertas después de haber tenido gran éxito internacional y protagonizado la película *La sal de la tierra* dirigida por Herbert J. Biberman en 1954. Véase Rosaura Revueltas, *Los Revueltas*, México, Grijalbo, 1979.

³⁹ Ken Smith, nota en el cuadernillo del disco compacto *Silvestre Revueltas. La Coronela, Itinerarios, Colorines*, English Chamber Orchestra, Santa Bárbara Symphony, conducción de Gisèle Ben-Dor, Naxos, 2010.

⁴⁰ Verónica Díaz, “Con música nacionalista festejan a la Constitución”, entrevista a Carlos Miguel Prieto, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, *Milenio*, México, 1 de febrero de 2017, p. 34.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de soldados, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de El hacendado, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de esqueleto con monóculo, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de La Coronela, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Puesta en escena de *La Coronela*, de Waldeen, con escenografía de Gabriel Fernández Ledesma.

estatal que ha engañado a todos, incluso a los artistas, proponiendo un cambio que nunca llegó.⁴⁴

Si bien la obra se produjo bajo el auspicio estatal del Ballet de Bellas Artes, al situar a los artistas como “engañados”, en vez de creadores de una gran obra satírica y alegórica, la autora repite el lugar común de la devaluación descalificadora que instaló el crítico de arte cubano José Gómez Sicre, por medio de sus propios escritos y como *ghost writer* de José Luis Cuevas.⁴⁵

⁴⁴ Judith Alanís, *op.cit.*, p. 62.

⁴⁵ Edgar Alejandro Hernández escribió que más de cien textos que publicó José Luis Cuevas contra la Escuela Mexicana y los mura-

listas fueron escritos por José Gómez Sicre; señala que, sin lugar a duda, Cuevas se prestó para esta maniobra y obtuvo beneficios personales para su carrera, al tiempo que Gómez Sicre, como funcionario de la Organización de los Estados Americanos, con sede en Washington, lograba un objetivo diseñado fuera del país para intervenir en los derroteros de la producción cultural en México. Véase Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excelsior*, México, 6 de julio de 2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> Consulta: 9 de diciembre, 2023.

listas fueron escritos por José Gómez Sicre; señala que, sin lugar a duda, Cuevas se prestó para esta maniobra y obtuvo beneficios personales para su carrera, al tiempo que Gómez Sicre, como funcionario de la Organización de los Estados Americanos, con sede en Washington, lograba un objetivo diseñado fuera del país para intervenir en los derroteros de la producción cultural en México. Véase Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excelsior*, México, 6 de julio de 2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> Consulta: 9 de diciembre, 2023.

como esencialmente descolonizador.⁴⁶ El invento de “la cortina de nopal” ha dejado de ser funcional. Sin embargo, la guerra fría cultural alcanzó no solo a los muralistas más reconocidos y comprometidos políticamente como Rivera, Siqueiros, sus discípulos y colaboradores como Rina Lazo, Arturo García Bustos, Aurora Reyes, los artistas del Taller de Gráfica Popular y muchos otros, sino también a los creadores extranjeros como Seki Sano. Michiko Tanaka menciona que Sano afrontó serias dificultades económicas a principios de 1943. Por alguna razón, perdió el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, aunque el Teatro de las Artes continuó funcionando con un nuevo director. Es posible que la intervención del FBI contra los refugiados de izquierda tuviera algún efecto en su marginación.⁴⁷

En los años siguientes al estreno de *La Coronela*, y hasta su fallecimiento en 1983, el trabajo creativo de Fernández Ledesma declinó. Desafortunadamente, como señala Raquel Tibol:

No es casual que el repliegue de Fernández Ledesma (coincidente con el de otros colegas) ocurra al tiempo del cambio de signo en los proyectos gubernamentales. Este entusiasta militante de las Escuelas al Aire Libre, del Grupo Revolucionario de Pintores ¡30-30!, del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, no encontró estímulos adecuados en el largo, lento y deformante proceso de elitización y mercantilización del arte iniciado durante el gobierno del presidente Miguel Alemán.⁴⁸

Resignificar y revalorar los logros de los artistas en la pos-revolución y sus obras, no solamente de los muralistas sino de muchos otros que, como Fernández Ledesma y el grupo interdisciplinario extraordinario de artistas mexicanos y de otras nacionalidades que produjeron *La Coronela*, enriquecería nuestra visión de la historia del arte en México y de nosotros mismos. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- ALANÍS, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BARBERÁN SOLER, Tania, *El Teatro Mexicano del Murciélagos: un espectáculo de vanguardia*, tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

⁴⁶ En otro artículo traté el tema. Véase Inda Sáenz Romero, “Los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural”, *op. cit.*

⁴⁷ Tanaka anota que después de la declaración de guerra, los inmigrantes japoneses se concentraron en la Ciudad de México y Guadalajara bajo una vigilancia suave. Excepto un pequeño grupo, la mayoría de ellos eran seguidores conservadores del gobierno imperial. Como refugiado político, Sano no tenía restricciones a sus movimientos y solo mantuvo relaciones con la minoría antimilitarista. A pesar de ello, para el FBI Sano era doblemente sospechoso por ser izquierdista y japonés. Siguió sus actividades a través de un agente local y de la interceptación de correspondencia personal entre 1939 y 1945. Un documento del FBI sugiere que adoptó medidas contra L. Renn, acusándolo de quintacolumnista nazi. Hubo una acusación similar por parte del FBI contra Sano (Archivos Sano, Seki. Archivos Nacionales). Véase Michiko Tanaka, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”, nota 32, *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, primavera de 1994, pp. 53-69, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1018> Consulta: junio, 2023.

- Boletín informativo s/f. Academia de la Danza Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes (SEP), Compañía contemporánea de Danza Mexicana (Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL).
- CORDERO REIMAN, Karen, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, catálogo, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- DELGADO MARTÍNEZ, César, *Waldeen. La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenología A.C, 2000.
- DÍAZ, Verónica, “Con música nacionalista festejan a la Constitución”, entrevista a Carlos Miguel Prieto, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, *Milenio*, México, 1 de febrero de 2017, p. 34.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- _____, “Seki Sano permanece en el teatro mexicano”, mecanoscrito. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

⁴⁸ Raquel Tibol, *op. cit.*

- _____, “La Coronela” ballet basado en los grabados de Posada, mecanoescrito. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 1995.
- “Gabriel Fernández Ledesma, renovador de la plástica nacional” *Artes Visuales*, Boletín N. 338, 29 de mayo de 2021, <https://inba.gob.mx/prensa/15275/gabriel-fernandez-ledesma-renovador-de-la-plastica-nacional> Consulta: 17 de junio, 2023.
- “Gabriel Fernández Ledesma, 1900-1983”, *Colección Blaisten*, <https://museoblaisten.com/Artista/167/Gabriel-Fernandez-Ledesma> Consulta: 17 de junio, 2023.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo, “La Coronela generó un lenguaje moderno con esencia nacionalista”, entrevista con la bailarina Josefina Lavalle, *La Jornada*, México, 8 de mayo de 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/18/04an1cul.html> Consulta: 29 de enero, 2017.
- GÓMEZ TREVIÑO, Jorge, “La danza escénica de la revolución mexicana: entrevista con Margarita Tortajada”, *Estudios Sociales*, núm. 8, México, 2011.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Cenidiap, INBA, 1987.
- _____, Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres Carmona, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura, 1928*, México, Cenidiap, INBA, 1993.
- _____ y Renata Blaisten González, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, México, INBA, UNAM, 2011.
- _____, “¡30-30!, Órgano de los pintores de México, 1928”, *Reflexiones Marginales*, dossier núm. 41, *Hojea el siglo XX*, 30 de septiembre de 2017, <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/> Consulta: 10 de noviembre, 2023.
- HERNÁNDEZ, Edgar Alejandro, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excelsior*, México, 6 de julio de 2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> Consulta: 9 de diciembre, 2023.
- LEAR, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, *Signos Históricos*, vol. 9, núm. 18, México, julio-diciembre de 2007, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202007000200108&lng=es&tlng=es Consulta: 14 de junio, 2023.
- MAGÁN PRIETO, Alba de los Ángeles, *Pioneros de la escenografía contemporánea. A. Appia y E. G. Craig*, España, Universidad Politécnica de Madrid, 2022, https://oa.upm.es/70772/1/TFG_Junio22_Magan_Prieto_Alba.pdf Consulta 17 de junio, 2023.
- ORTIZ BULLÉ GOYRÍ, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005 (Serie humanidades).
- _____, *Cultura y política en el drama mexicano pos-revolucionario (1920-1940)*, España, Universidad de Alicante, 2007 (Cuadernos de América sin nombre, 20).
- _____, “Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, México, enero-junio de 2019.
- PEÑA DORIA, Olga Martha, *Mujeres que engañan, mujeres que esperan... la dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado*, http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/el_corrido.pdf Consulta: 17 de junio, 2023.
- REVUELTAS, Rosaura, *Los Revueltas*, México, Grijalbo, 1979.
- REYES PALMA, Francisco, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994, <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-7-arte-funcional-y-vanguardia.pdf> Consulta: 29 de noviembre, 2023.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel Alejandra, *Una crónica del arte en el México callista: la revista Forma (1926-1928)*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- SAENZ, Ina, “Los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural”, *Patrimonio: Economía Cultural y Educación para la Paz*, vol. 2, núm. 22, México, 2022, <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/77885> Consulta: 18 de junio, 2023.
- _____, “Muralismo mexicano y resemantización neocolonial”, *Discurso Visual*, núm. 50, México, julio-

diciembre de 2022, http://www.discursovisual.net/dvweb50/TC_50-05.html Consulta: 7 de diciembre, 2023.

- SMITH, Ken, nota en el cuadernillo del disco compacto *Silvestre Revueltas. La Coronela, Itinerarios, Colorines*, English Chamber Orchestra, Santa Barbara Symphony, conducción de Gisèle Ben-Dor, Naxos, 2010.
- SÁNCHEZ SOLER, Monserrat, Laura González Matute y Renata Blaisten González, *Las escuelas de pintura al aire libre: Tlalpan*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBAL, 2011.
- TANAKA, Michiko, "Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America", *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, primavera de 1994, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1018> Consulta: 3 de diciembre, 2023.
- TIBOL, Raquel, "Gabriel Fernández Ledesma, promotor cultural", *Proceso*, México, 3 de mayo de 1980, <http://www.proceso.com.mx/128534/gabriel-fernandez-ledesma-promotor-cultural> Consulta: 1 de junio, 2019.
- TORRES HERNÁNDEZ, Leticia y Carmen Gómez del Campo, "Isabel Villaseñor y Gabriel Fernández Ledesma: en el torbellino de la creación", en Dina Comisarenco Mirkin (coord.), *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2013.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita, "Bailar la patria y la Revolución", *Casa del Tiempo*, México, 2004, <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html> Consulta: 1 de junio, 2023.
- _____, "La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria", *Casa del Tiempo*, México, 2008.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

INDA SÁENZ • Pintora. Profesora en la Facultad de Psicología de la UNAM. Doctora en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la misma institución. Ha realizado 18 exposiciones individuales y ha participado en más de 40 colectivas. Entre sus publicaciones destacan los ensayos: "Rina Lazo y Arturo García Bustos: la vigencia de la Escuela Mexicana" y "Resistencia, testimonio y memoria. Rina Lazo, Arturo García Bustos y la gráfica de la Escuela Mexicana en 1968".