



CyP

Revista Cambios y Permanencias
Publicación multi e interdisciplinar
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol.11, Núm. 1, pp. 1165-1189 - ISSN 2027-5528

Bailando en la Guerra Fría, 1957. Testimonio de Valentina Castro

Dancing in the Cold War, 1957. Valentina Castro's testimony

Graciela de Garay Arellano

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México
orcid.org/0000-0003-1117-2142

**HA
RED**
Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación



Universidad
Industrial de
Santander

Universidad Industrial de Santander / cambiosypermanencias@uis.edu.co

Bailando en la Guerra Fría, 1957. Testimonio de Valentina Castro

Graciela de Garay Arellano
Instituto Mora

Doctora en Historia, Universidad Iberoamericana.
Profesora-investigadora Instituto de Investigaciones
Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México.

Correo electrónico: ggaray@institutomora.edu.m

ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0003-1117-2142>

Resumen

Este trabajo se basa en una entrevista de historia oral con una bailarina mexicana de danza moderna, a propósito de la gira que hizo con su compañía a la Unión Soviética y a China en 1957, cuando viajes de esta naturaleza parecían inconcebibles en el contexto de la guerra fría. Esta simple anécdota despliega una red de prácticas y representaciones sociales que al ser contextualizada, analizada e interpretada permite acercarse a las guerras culturales que se debatieron en un mundo dividido en dos bloques: comunista y capitalista.

El relato oral registrado, aunque constituye un punto de vista individual, ofrece una entrada a la historia social, porque incorpora valores y códigos elaborados y reconocidos dentro de una comunidad en un contexto histórico determinado.

De hecho, una historia individual ayuda a comprender la compleja relación entre los individuos y la sociedad. Las instituciones restringen la libertad de los actores sociales, pero, al mismo tiempo, es interesante descubrir las tácticas y las estrategias que ellos improvisan para probar nuevas alternativas y sobrevivir. Los escenarios presentados en este caso particular de estudio proveen una oportunidad para hacer historia política y explorar la historia de las relaciones internacionales, desde una perspectiva microsocial, tomando en cuenta factores conscientes e inconscientes para la explicación histórica.

Palabras clave: historia oral, guerra fría, historia política, relaciones internacionales, cultura, danza.

Dancing in the Cold War, 1957. Valentina Castro's testimony

Abstract

This work draws on an oral history interview with a Mexican ballerina of modern dance, in relation to the tour she made with her troupe to the Soviet Union and China in 1957, when trips of this nature seemed inconceivable in the context of the Cold War.

This simple anecdote displays a web of social practices and representations that when contextualized, analyzed and interpreted historically, gives us a glimpse of the cultural battles that were fought over in a world divided into two blocks: communism and capitalism.

The oral story recorded, however an individual point of view, gives an entrance to the social history, since it incorporates values and codes that were elaborated and acknowledged within a community.

In addition, a singular story helps to understand the complex relation between individuals and structures. Institutions restrain social actors' freedom to act but at the same time it is interesting to discover the tactics and strategies they improvise to try out new alternatives to survive. The scenarios presented in this particular case of study provide an opportunity to make political history and explore the history of international relations from a microsocial perspective, taking into account unconscious and conscious factors for the historical explanation.

Keywords: Oral history, Cold War, political history, international relations, culture and dance.

I. Introducción

Este trabajo muestra, desde el punto de vista de la narrativa, cómo los testimonios de historia oral nos permiten analizar a partir de una anécdota la relación de lo individual con lo social, lo privado con lo público, lo singular con lo colectivo. Pero lo más importante es advertir que una vida anónima no tiene importancia hasta que se inserta en un contexto social más amplio, entendido como el espacio y el tiempo donde sucede la interacción humana.

Una anécdota más que un recuerdo nostálgico es una posibilidad para encontrar conexiones y reflexionar críticamente sobre lo acontecido. La imaginación narrativa despierta un diálogo entre la persona que cuenta una historia, a partir de su propia historia, sin más sustento que su voz y su memoria, y la que la escucha activamente y la acompaña en su regreso simbólico a ese pasado que ya no existe y del que solo se tienen vestigios o huellas. El intercambio derivado de este encuentro dialógico abre la posibilidad de plantear más preguntas, inferir significados y sentidos que contribuyan a descifrar la experiencia vivida. La confrontación de las lecturas del mundo que proponen las partes involucradas ayuda a construir interpretaciones provisionales sobre el devenir histórico. Una escucha empática y reflexiva es una herramienta útil de sensibilización para la formación de ciudadanos capaces de buscar la verdad y llegar a acuerdos. Los escenarios presentados en este caso particular de estudio proveen una oportunidad para hacer historia política, una historia de las relaciones internacionales desde una perspectiva microsocial, incluso se toman en cuenta factores conscientes e inconscientes que evidencian las múltiples capas de la explicación histórica.

II. De la Guerra Fría política a la guerra fría cultural en América Latina

Al terminar la Segunda Guerra Mundial en 1945, el mundo se encontró dividido en dos grandes bloques: capitalista y comunista, bajo la égida de los Estados Unidos y la Unión Soviética respectivamente. En 1947, el conflicto se definió como Guerra Fría. El hecho es que no todas las naciones aceptaron someterse a alguno de los dos frentes y perder su independencia. Con el tiempo, estas diferencias ideológicas marcaron las fisuras y la fragmentación del mundo bipolar de la Guerra Fría (Kennedy, 1988, pp. 443,483).

Lo importante es que el choque entre Estados Unidos y la Unión Soviética nunca fue frontal porque de lo contrario se hubiera llegado a la guerra del fin del mundo, considerando que ambas naciones contaban con armamentos nucleares. Las superpotencias prefirieron, en cambio, adelantar y defender sus intereses por otros medios en países ubicados en la periferia

de su influencia. Los Estados que quedaron al margen de estas disputas también resintieron en sus procesos políticos internos el choque entre capitalismo y comunismo e izquierda y derecha que dividió al planeta en este y oeste. México no fue la excepción (Meyer, 2004, p. 95).

Durante la Guerra Fría, las superpotencias patrocinaron organizaciones con fines sociales y políticos para avanzar en el mundo sus respectivos proyectos rivales de modernidad. Este fenómeno se definió como la guerra fría cultural. Entre ellas se distingue el Consejo para la Paz Mundial (World Peace Council, WPC) en el caso de la Unión Soviética y el Congreso para la Libertad de la Cultura (Congress for Cultural Freedom, CCF) financiado por la Agencia Central de Inteligencia (Central Intelligence Agency; CIA) de los Estados Unidos. Moscú y Washington tenían plena confianza en que estos organismos ayudarían a conseguir, para sus respectivas causas, el apoyo de artistas e intelectuales locales dispuestos a influir en la opinión pública (Iber, 2015, p. 2).

El Consejo para la Paz Mundial serviría para promover la paz como un auténtico interés de la Unión Soviética contra las posturas beligerantes e imperialistas propias del capitalismo de Occidente, encabezado por los Estados Unidos. Para la Unión Soviética, la causa de la paz era una forma de asumir la autoridad moral del antifascismo en el periodo de la posguerra (Iber, 2015, pp. 2, 56). Aunque tenía sus oficinas en Europa, el Consejo para la Paz Mundial estaba muy bien representado en América Latina por artistas comunistas: el pintor mexicano Diego Rivera, el novelista brasileño Jorge Amado y el poeta chileno Pablo Neruda (Iber, 2015, p. 2).

El anticomunista Congreso para la Libertad de la Cultura, en contraste, se dedicó a mostrar las continuidades ideológicas entre la Alemania nazi y la Unión Soviética, además de insistir en que la cultura solo podía florecer cuando no existía un control del Estado y que una sociedad justa no podía renunciar a la libertad de pensamiento como lo exigían los comunistas. Este planteamiento fue exportado a Latinoamérica por gente de izquierda que había sido perseguida por comunistas ortodoxos durante la guerra civil española de 1936-1939. El Congreso para la Libertad de la Cultura se estableció en Europa en 1950 y a Latinoamérica llegó en 1954. Poco tiempo después fue desmantelado al revelarse en 1967 que había sido subsidiado por la Central Intelligence Agency (CIA) (Iber, 2015, p. 2-3).

Ahora bien, ¿hubo una Guerra Fría cultural en América Latina semejante a la desplegada en Europa occidental? De entrada, los expertos aseguran que sí, considerando que aquí también operaron el Congreso para la Libertad de la Cultura y el Consejo para la Paz Mundial (Tristán, 2012, p. 53). Lo importante, además de conocer los esfuerzos de Estados Unidos para exportar el *American way of life* y así neutralizar el antiamericanismo, es indagar el verdadero impacto y las reacciones de los receptores a estas políticas de propaganda e intervención.

III. Bailando en la Guerra Fría, 1957

Valentina Castro¹, una bailarina sobresaliente de la época de oro de la danza moderna nacionalista mexicana,² recuerda que Miguel Álvarez Acosta, dramaturgo, narrador, poeta y director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)³, rechazó, de entrada, las solicitudes de apoyo y autorización que el Ballet Mexicano y el Ballet Nacional de México le presentaron para participar en el VI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes que tendría lugar en Moscú en 1957⁴.

¹ Actualmente maestra de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Nació en Amecameca, Estado de México en 1935. Es bailarina, maestra, coreógrafa, directora, promotora, investigadora de danza escénica y ha experimentado en la danza moderna, contemporánea y posmoderna.

Ha bailado en más de 90 coreografías presentadas en muchas ciudades de la República Mexicana, además en países como Rusia, China, Rumania, Italia, Estados Unidos, Cuba, Honduras, Guatemala, El Salvador, Austria y Japón. Se le conoce como una de las representantes de la Época de Oro de la Danza Moderna Nacionalista Mexicana ya que participó como bailarina y ejecutante de importantes coreógrafos mexicanos y extranjeros, entre los que destacan: José Limón, Doris Humphrey, Anna Sokolow.

Durante diez años se destacó como bailarina excepcional del Ballet Nacional de México dirigido por Guillermina Bravo. En 1968 fue miembro fundador de la compañía Ballet Independiente; en 1973 junto con cinco solistas creó Expansión Siete, un grupo de dirección colectiva que se destacó por investigar la música, el movimiento y el teatro. Tiempo después junto con un grupo de improvisación musical llamada Qanta, propuso obras colectivas de vanguardia en materia de danza, luz y sonido. En 1978 se disolvió Expansión Siete, pero la artista continuó con su búsqueda creativa y formó el grupo Valentina Castro Danza Teatro Mexicano. Este se presentó en una gran variedad de espacios como preparatorias, universidades, centros gubernamentales de trabajo, espacios alternativos con la idea de acercar la danza al público, en un momento en que este arte escénico estaba en crisis. Más tarde, la maestra se interesó en la danza Butoh y bailó con Ko Murobushi, uno de los grandes intérpretes de este género.

Además, hay que agregar que Valentina formó parte del Ballet Folklórico de México, compañía dirigida por la famosa maestra Amalia Hernández, un referente cultural importante que enriqueció el panorama artístico mexicano porque conjugó la danza con la música de grandes compositores contemporáneos como Manuel Enríquez, Héctor Quintana, Julián Carrillo, Alicia Urreta, Mario Lavista, entre otros.

² La danza moderna nacionalista está enraizada en la cultura y los problemas sociales mexicanos, pero tiene una proyección universal y abarca las décadas de 1940 y 1950.

³ Miguel Álvarez Acosta fue director del INBA de 1954 a 1958.

⁴ Primera entrevista a Valentina Castro realizada por De Garay, G., Lacarrieu, M., y Ramírez, R. para el proyecto *Historia oral de la danza en México (1950-2018)*, Ciudad de México, 22 de noviembre de 2017. Instituto Mora PHO 24/1(1). Segunda entrevista a Valentina Castro realizada por De Garay, G., Bastien, K., y Ramírez, R.,

En efecto, el funcionario respondió alarmado: “Yo no puedo darles permiso, porque ustedes están con un sueldo y si ustedes no trabajan aquí, pues no se les puede pagar” (Primera entrevista a Valentina Castro). Además, ¿cómo podría la autoridad oficial permitir a empleados de una institución gubernamental asistir a un evento político de franca tendencia izquierdista?

El Festival era copatrocinado, desde 1947, por la Federación Mundial de la Juventud Democrática (FMJD) y la Unión Internacional de Estudiantes. Los invitados eran, en su mayoría, militantes de organizaciones juveniles de partidos comunistas y grupos afines que se declaraban antimperialistas y a favor de la paz. Se podría decir que era un evento internacional de propaganda comunista semejante a las reuniones organizadas por el Consejo para la Paz Mundial. En consecuencia, aceptar este vínculo podría provocar la ira de la derecha local y pronorteamericana.

Por otra parte, conviene advertir que los bailarines entraron en contacto con el comité organizador del Festival gracias a Adriana Alfaro Arenal, bailarina e hija del pintor y comunista mexicano David Alfaro Siqueiros, cuya obra había tenido gran éxito en la URSS. Además, el Ballet Nacional que dirigía Guillermina Bravo⁵ contaba con el subsidio del Sindicato de Electricistas y del Partido Obrero Campesino (POC) ambos identificados con la izquierda (Segunda entrevista a Valentina Castro).

Ahora bien, la renuencia de Álvarez Acosta a apoyar a los bailarines era meramente formal, porque en realidad había cierto margen de acción, como lo explicó Valentina cuando comentó en entrevista: “Pero amablemente las cosas en México así son: no se puede, pero sí se puede” (Primera entrevista a Valentina Castro). Ocurre que el director les dijo extraoficialmente: “Ustedes váyanse y yo no sé nada” (Primera entrevista a Valentina

para el proyecto *Historia oral de la danza en México (1950-2018)*, Ciudad de México, 11 de abril de 2018. Instituto Mora PHO 24/1(2).

⁵ Guillermina Bravo (n. 1920 – m. 2013) fue una bailarina y coreógrafa mexicana que fundó el Ballet Nacional de México, la compañía que encabezó el Movimiento Mexicano de la Danza Moderna, el cual buscó proyectar primordialmente la creación de un lenguaje de la danza que fuera universal, con base en las danzas mexicanas: un proyecto con una fuerte base nacionalista, apegado a los sectores populares de la población (indígenas, campesinos y, en menor medida, obreros). Además, se opuso a las formas meramente ilustrativas y superficiales de la danza clásica y asumió que la expresión artística (la obra) debía cuestionar políticamente la realidad social. La etapa realista-socialista de Guillermina Bravo como coreógrafa tuvo su culmen entre 1957 y 1959 con la gira a la Unión Soviética, China y Europa. Ver Dallal, A. (1994). p. 86.

Castro). Pero hasta vestuario les prestó y, al respecto, les sugirió: “Como que ustedes se lo robaron” (Primera entrevista a Valentina Castro).

Incluso, el director dijo a los artistas: “Deben cambiar su nombre [oficial] de Ballet Mexicano, porque, si no, [parece] que yo los estoy patrocinando y les estoy dando permiso. Así que cámbiense de nombre” (Segunda entrevista a Valentina Castro). Cosa que hicieron. Como el grupo estaba conformado por el Ballet Mexicano y el Ballet Nacional de México, los artistas decidieron llamarse Ballet Nacional Contemporáneo de México y quedaron como directoras Guillermina Bravo y Elena Noriega (Segunda entrevista a Valentina Castro).

Dejar en claro la negativa de la autoridad tenía mucho sentido, si se toma en cuenta que, en el contexto de la Guerra Fría, México procuraba una relación equilibrada entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. El hecho es que, a pesar de los obstáculos, los bailarines se fueron a Moscú con sus propios recursos. Sin embargo, hubo otros que no lo hicieron por temor a que se les prohibiera la entrada a Estados Unidos, dada la persecución a los comunistas que en ese país había orquestado el macartismo (Primera entrevista a Valentina Castro). De la partida furtiva de la compañía no se tiene rastro alguno, pero contra Álvarez Acosta llovieron los reclamos y las acusaciones. Efectivamente, en el diario *Excélsior* se publicó lo siguiente:

El Partido Nacionalista de México pidió ayer el cese inmediato del licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, por haber sufragado los gastos de cien estudiantes que irán al Festival Mundial de la Juventud, en Moscú.

Parece increíble –decía el Partido Nacionalista Mexicano (PNM)– que la Secretaría de Educación haya olvidado tan rápidamente los graves problemas que plantearon en el Instituto Politécnico Nacional, los agentes del Kremlin, para que mande a Rusia, con dinero del pueblo, a un centenar de estudiantes que habrán de regresar convertidos en agitadores profesionales.

Estima el Nacionalista que resulta pueril el cese del anterior director del INBA, Andrés Iduarte⁶, si se compara con la oficiosa labor que realiza en favor del comunismo el actual director, licenciado Álvarez Acosta, quien ha convertido la dependencia a su cargo, en un foco de irradiación comunista en México.

Además de solicitar el cese del mencionado funcionario, el PNM pide, también, que se cancelen las becas que se dieron a los estudiantes para trasladarse a Moscú, o bien que diga la Secretaría de Educación que está conforme con las actividades prosoviéticas del licenciado Álvarez Acosta (El PNM demanda el cese del director del INBA, 1957).

⁶ En 1955, el escritor Andrés Iduarte fue destituido como director del Instituto Nacional de Bellas Artes por haber permitido la colocación de la bandera soviética sobre el féretro de la pintora Frida Kahlo.

Conviene apuntar que el Partido Nacionalista Mexicano se creó en 1952 por iniciativa de antiguos miembros de la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos y otras agrupaciones católicas, entre las cuales se incluían militantes del Partido Acción Nacional (PAN) y de la fascista Unión Nacional Sinarquista. Como respuesta a los cargos, Álvarez Acosta señaló lo siguiente:

El Instituto Nacional de Bellas Artes no ha enviado grupo alguno de bailarines a Moscú. El Instituto Nacional de Bellas Artes no paga, ni ha pagado, ni pagará pasajes, ni viáticos, ni gastos para concurrir al Festival de la Juventud. El Instituto Nacional de Bellas Artes no ha dado, ni da, ni dará becas a los cien jóvenes que se afirma concurrirán a Moscú; el Instituto Nacional de Bellas Artes no ha enviado, ni enviará, ni con gastos, ni sin gastos, a grupo alguno con destino a Moscú, o con destino a cualquier otro país (No ha mandado el INBA grupo artístico a Rusia, 1957).

Con esta declaración tan contundente, el director dio carpetazo al asunto (Bellas Artes no envía bailarines a visitar Moscú, 1957). Pero nada parecía apagar los temores y las críticas de la derecha, sobre todo porque el Vaticano condenaba el VI Festival Mundial de la Juventud por comunista.

La radio del Vaticano afirmó hoy que el Festival Mundial de la Juventud que se ha inaugurado en Moscú, a pesar de las afirmaciones de la convocatoria según las cuales podían participar los jóvenes de todas las tendencias políticas, y de no importa qué raza, nacionalidad o religión, ‘no ha reunido más que organizaciones comunistas’. Y no podría ser de otro modo –declara el periódico hablado del Vaticano-. [...] Las tentativas obstinadas de hacer prevalecer bajo todos los medios la ideología comunista, son hechos que el mundo libre no puede ignorar. Ninguna afirmación contraria de parte de los comunistas puede hacer pensar que un acontecimiento que se produce en la Unión Soviética no tenga: como único fin la propagación de la ideología marxista (Condena el Vaticano el Festival Internacional de la Juventud, 1957).

Las cosas se complicaron todavía más cuando en el periódico *Excelsior* se leyó una nota sobre la inauguración del Festival de la Juventud en la que Klement Voroshilov, presidente de la Unión Soviética, advirtió en su discurso de bienvenida a los delegados que: “[...] el triunfo del socialismo es inevitable” (Inevitable el triunfo del socialismo, 1957).

Voroshilov dio la bienvenida a más de cien delegados de varios países, en su condición de presidente de la Unión Soviética.

Cosa de dos millones de rusos abarrotaron las calles de la ciudad, en la parte central de Moscú, para presenciar el desfile de delegados, que tenía más de once kilómetros de largo.

Entre los jefes rojos que asistieron al estadio donde se realiza el festival se encontraba Nikita Salomon Krushev primer secretario del Partido Comunista ruso”. (Inevitable el triunfo del socialismo, 1957).

El avance del comunismo parecía posible si se considera que 30,000 visitantes habían acudido al evento (Baroni, 1957, p. 6-A). Pero no todos coincidieron en que el Festival fue un éxito. William L. Ryan, un corresponsal norteamericano, escribió que el Kremlin debía darse cuenta de que con el evento había perdido más de lo que ganó, al no poder controlar a decenas de jóvenes rusos inquietos por saber qué pasaba en Occidente.

La juventud moscovita se salió de sus casillas. La exuberante y normal curiosidad de los jóvenes rusos se desmandó con frecuencia. En una ocasión cien miembros de la milicia tuvieron que arrestar a más de una docena de jóvenes que se aglomeraron alrededor de los visitantes extranjeros para hacerles preguntas y se negaron a obedecer las órdenes de que se dispersaran.

[...] lo más notable del incidente fue que los jóvenes rusos tendieron a aprovecharse del ambiente festivo para colmar sus ansias de saber cómo vive el mundo exterior. Para ello desafiaron a la autoridad. Al parecer han dejado de tener miedo de la maquinaria soviética de policía, la que en tiempos de Stalin hacía batir con violencia a los corazones de los rusos.

La prueba de que desaparece esta clase de miedo entre la juventud rusa, es peligrosa para el gobierno del Kremlin. No se trata del peligro de una revuelta armada, sino de una especie de resistencia pasiva que después de varios años parece estar encaminada a obtener algunas reformas renuentes del Gobierno.

Estos festivales no son ninguna novedad como medios de propaganda. Se iniciaron en 1947. Sin embargo, el actual fue gigantesco en comparación con los demás. Fue un experimento atrevido. La idea de una jovial reunión de la juventud enlazada por la amistad fue cuidadosamente fomentada por la campaña de propaganda del Kremlin como tregua a la guerra fría, conforme a sus propios términos (Ryan, 1957, p. 15-A).

De hecho, el discurso de Voroshilov a la juventud mundial fue muy claro en cuanto a la búsqueda de la paz.

El mariscal Kliment Voroshilov se dirigió a toda la juventud del mundo para afirmar que ‘la URSS quiere vivir en paz con todos los pueblos. El mundo tendrá oportunidad de comprobar que el pueblo ruso no desea la guerra sino una paz duradera con todos los países’.

El presidente de la URSS, hablando ante el micrófono de Radio Moscú, que asegura la difusión de la ceremonia de la apertura del VI Festival de la Juventud, añadió: ‘Nosotros creemos que cada pueblo tiene el derecho a vivir según sus deseos. Nunca hemos intentado imponer nuestras ideas a nadie. Sin embargo, estamos firmemente persuadidos de que la victoria final del socialismo es inevitable’ (Voroshilov se dirige a la juventud mundial, 1957).

Efectivamente: en 1953, a la muerte de Stalin, su sucesor, Nikita Krushev, acuñó el término “coexistencia pacífica” para definir las relaciones entre la Unión Soviética y los Estados Unidos (1955-1962) en el marco de la Guerra Fría. Era un momento en que la URSS

se sentía segura, porque además de tener la bomba atómica pasaba por una fase de crecimiento económico. Por su parte, el presidente norteamericano Dwight Eisenhower en vez de adoptar represalias masivas contra el avance rojo prefirió una política de contención.

Ahora bien, ¿cómo les fue a los bailarines mexicanos en Moscú? Parece que no tuvieron una buena recepción, porque su propuesta vanguardista y de crítica social chocó a la contraparte soviética. Sucede que Ballet Nacional Contemporáneo de México relataba historias que nada tenían que ver con el repertorio políticamente neutral del ballet clásico y, para rematar, los vestuarios contrastaban con la elegancia que los rusos pensaban debía acompañar a ese arte escénico.

Para Guillermina Bravo, una de las directoras de la compañía, el proyecto socialista debería representar la felicidad del pueblo, pero, en su opinión, esto no era patente en la URSS. Al parecer Guillermina Bravo y Emilio Carballido, un escritor que acompañaba al grupo, tuvieron una discusión terrible con Galina Ulánova, la *prima ballerina* de Rusia. El desencuentro fue terrible porque los mexicanos se enfrentaron con una de las defensoras más acérrimas del legado cultural del pasado zarista. Situación que explica su negativa a admitir atrevimientos modernistas que pudieran considerarse burgueses, pero sobre todo que profanaran el canon del ballet clásico.

Vale la pena recordar, que esta estrella del Teatro Bolshoi definió la forma de interpretar el ballet *Romeo y Julieta* con su ejecución excepcional, como artista principal de la obra. La música fue escrita por el innovador Prokofiev, especialmente para Galina, quien se quejó de las armonías abigarradas y de los ritmos enredados de la composición. A decir verdad, se trataba de una música a la que la diva confesaba no estar acostumbrada y además le asustaba. Incluso, llegó a afirmar que, al ensayar el Adagio del Acto I, por ejemplo, ella y sus compañeros sintieron que seguían su propio patrón melódico, algo más próximo a su concepción de cómo debía expresarse el amor de Romeo y Julieta, más que seguir la extraña sonoridad de la música de Prokofiev. Galina se quejaba de que nadie oía ese amor en la música de Prokofiev. Las lamentaciones de Ulánova reflejaban tanto la opinión oficial como la suya, no había distinción entre las dos. Prokofiev no tuvo más remedio que resignarse. Terminó por ignorar los reclamos de la bailarina que calificó de histerias, así como tomó a la ligera tanto las ideas del director Isay Sherman como del coreógrafo Leonid Lavrovsky, quien se atrevió a revisar y arreglar la notación musical para, según él, hacerla más trágica y más

soviética. A pesar de los descontentos de ambas partes, Ulánova logró que *Romeo y Julieta* fuera todo un éxito en su premier en Leningrado, en los tristes días de la guerra entre la Unión Soviética y Finlandia. Ella colmó de sentimiento las amargas cuerdas y metales de Prokofiev además de imprimir vida al acartonado didactismo que hacía de la obra un *dramballet*, es decir una mezcla entre teatro y ballet. Ella era una *prima ballerina*, una actriz inspirada en el cine mudo. Los críticos veían en su danza una fuerza política, decían que ella estaba ahí por el estado socialista y sus logros, pero también estaba en contra de sus slogans vacíos, decepciones y mentiras (Morrison, 2016, pp. 297-298).

Ulánova fue lo suficientemente apreciada por el régimen como para ser transferida de Leningrado a Moscú, trasladada del teatro de los zares al teatro de los Soviets, que ya era mucho más importante que el otro. Sucede que ahora Moscú era el asiento del poder político, entonces el Bolshoi podía reclamar para sí el dominio cultural en casa y en el exterior. Stalin vio a Ulánova bailar en el escenario más de una vez, y ella recibió el premio Stalin en 1947, por su espléndida interpretación del papel principal en *Romeo y Julieta*. El trato especial para Ulánova continuó aun después de la muerte de Stalin. Ella, incluso, promovió su candidatura al premio Lenin en 1957, mediante un discurso dirigido al comité de nominaciones. El director de la división cultural del Comité Central, Dimitri Polikarpov, disgustado, afirmó el 9 de febrero de 1957, que la presea debería ser concedida a nuevos trabajos, más que a servicios pasados, pero, de todas maneras, ella recibió el galardón, lo que prueba los alcances de sus influencias dentro y fuera de la Unión Soviética (Morrison, 2016, pp. 298-299).

De hecho, Bravo contaba que cuando le preguntó a Ulánova por qué seguían representando el *Lago de los cisnes* en un país obrero, ella le respondió que se trataba de una tradición que había que conservar. Que ellos bailaban con un aliento socialista. La mexicana dice que al oír ese comentario se rio y pensó: “¡Qué aliento socialista ni qué nada!”. En realidad, según Bravo, fue un pleito tremendo y refirió además que los soviéticos casi les impidieron trabajar (Delgado, 1994, p. 40).

A juicio de Emilio Carballido, las bailarinas mexicanas le dieron lecciones de marxismo y sentido común a Galina Ulánova. De hecho, el intelectual afirmó lo siguiente: “En fin hubo cuestionamientos muy serios y todas las bailarinas mexicanas demostraron – para orgullo mío- un sentido de responsabilidad [...] No de bailar por bailar, no de hacer

búsquedas formales, como curiosamente estaban haciendo en la URSS” (Delgado, 1994, p.

40). Con respecto al encuentro con Ulánova, Valentina Castro ofreció esta versión:

En Rusia no fuimos valorados y le voy a decir por qué: ahí tienen el ballet como el máximo arte, pero cuando veían nuestras danzas, por ejemplo, *El demagogo*, veían a los obreros mal vestidos, no lo entendían. [La obra] trata de un líder obrero que se pone de acuerdo con el capitalista, rompe la huelga y el capitalista no les paga [a los trabajadores].

Y luego había otro ballet [...] *Braceros*, que era sobre el mexicano que va a trabajar a los Estados Unidos y añora a su familia. [En esta coreografía] había una danza [en la que el trabajador] sueña a su mujer y a su hija, pero como son del campo, su hija está con el vestido roto y la mujer con un rebocito. Entonces los rusos decían: ‘¿Por qué esto, si el ballet son los tules y los encajes?’ No entendieron lo que pasaba a pesar de que ellos tuvieron una revolución [que produjo] un cambio social. Entonces nos explicaron que el ballet era lo que se llevaba a toda Rusia. Lo que ellos querían era el ballet de los zares, querían repartirlo a todos los demás. Me acuerdo que estuvimos en una reunión con Galina Ulánova, la gran y maravillosa primera bailarina de Rusia, [y le dijimos] que nosotros pensábamos que su danza debería de estar enraizada en la realidad rusa [...] y no en el ballet, pues se enojaron. Galina Ulánova nos despidió muy amablemente: ‘Nos da mucho gusto que estén aquí, pero su práctica y su propuesta artística no va con nosotros’. Pero desde ahí se vio la diferencia con la propuesta mexicana (Primera entrevista a Valentina Castro).

Ocurre que la época de oro de la danza moderna mexicana se inspiraba en la realidad nacional. Tomaba como referencia los problemas sociales. Escritores, músicos, pintores y bailarines trabajaban conjuntamente para elaborar obras de crítica social. Ellos pensaban que el lenguaje del ballet clásico, ya fueran *Las sílfides*, *Giselle* o *El lago de los cisnes*, no decían nada a una población que había pasado por una revolución y vivía en la pobreza (Primera y Segunda entrevista a Valentina Castro).

Pero ¿por qué los rusos defendían el ballet clásico y no aceptaban nada que se apartara del canon? ¿Acaso el ballet no era un arte burgués, de las elites, propio de la clase opresora? ¿Por qué preservar algo que simbolizaba al viejo régimen? ¿Acaso la Revolución rusa no buscó un cambio social y con este una revolución cultural?

Para responder esta pregunta conviene citar, aunque sea de manera extensa, las palabras de Isaac Deutscher, un historiador comunista, de origen polaco, experto en la Revolución rusa y sus protagonistas. En su reflexión, el estudioso explica que una revolución cultural no es destrucción, se trata más bien de preservar un legado:

Pero, ¿cómo se puede hacer una revolución cultural en un solo acto? [...] Es posible, por supuesto, matar, o reducir al silencio, o recluir en campos de concentración a toda

una generación de intelectuales, y en esa forma privar a la sociedad de un cierto caudal de conocimientos, hábitos y habilidades civilizadas que se han acumulado a lo largo de varias generaciones, pero eso no convertirá a los destructores de la vieja intelectualidad en poseedores de los conocimientos, las habilidades y las artes que han aniquilado.

Lenin, por consiguiente, no habló de la ‘revolución cultural’, sino del legado cultural que el Partido Bolchevique y el gobierno revolucionario estaban obligados a preservar y desarrollar. No ‘revolución cultural’, sino la posesión del legado cultural; ésta fue la idea orientadora en los tiempos de Lenin.

Los bolcheviques, desde luego, no sólo se atenían al legado cultural de la burguesía y de las clases feudales; se esforzaban al máximo por llevar la educación a las masas de obreros y campesinos rusos. Sólo así podía hacerse accesible el legado cultural a las clases sociales en ascenso; y Lenin y Trotsky y sus seguidores aceptaron el legado cultural con una actitud crítica, con discriminación marxista, absorbiendo lo que era vital en ese legado y superando sus elementos obsoletos (Deutscher, 1971, pp. 86-87).

Esto explica el interés soviético por preservar su legado cultural. De hecho, Stalin había ordenado a Andrei Zhdanov instrumentar un programa cultural que celebrara el nacionalismo ruso y evitara cualquier arte formalista experimental. Además, Stalin y Zhdanov habían lanzado una campaña contra el cosmopolitismo, porque implicaba la posible contaminación de los valores burgueses de otros países y principalmente norteamericanos (Iber, 2015, p. 56). A la muerte del líder soviético en 1953, este programa artístico se relajó, pero no desapareció el realismo socialista que proclamaba como única inspiración los valores nacionales rusos como el ballet.

La realidad es que la recepción en la Unión Soviética del ballet mexicano fue variada. La mayoría de las opiniones en la prensa los tacharon de formalistas. Carballido explica que esto se debió a la rigidez de la concepción de la danza oficial. No obstante, hubo quienes les dieron su apoyo, e incluso entre los críticos oficiales, algunos reconocieron ciertos aspectos de sus presentaciones. Sea de esto lo que fuere, la experiencia soviética fue muy decepcionante para los mexicanos.

Para Emilio Carballido, el realismo mexicano en la danza acabó en ese viaje: “Aparte de la cuestión dancística hubo una gran desilusión política para la gente honrada. Guillermina no volvió a hacer realismo socialista. Las compañías comenzaron una búsqueda más profunda que provocó algunos años de confusión” (Delgado, 1994, p. 42).

Ahora bien, aunque los rusos no valoraron a los mexicanos, Valentina advierte que los chinos sí lo hicieron cuando los vieron bailar en Moscú. Su entusiasmo fue tal que los

invitaron a Pekín. ¿Cómo explicar esta aceptación? De acuerdo con la entrevistada, esto fue posible porque ambos pueblos compartían un pasado común de pobreza y lucha campesina contra la opresión social. Además, los chinos se habían rebelado contra el dominio japonés. El caso es que los artistas mexicanos estuvieron de gira aproximadamente dos meses en China, país que Valentina Castro dice llevar en su corazón (Primera y Segunda entrevista a Valentina Castro).

En China, Ballet Nacional Contemporáneo realizó 19 funciones, siempre en grandes escenarios muy concurridos (entre 1200 y 1300 asientos más gente de a pie) y un gran recibimiento del público. Se les ofreció prolongar la temporada. En fin, todo un éxito (Delgado, 1994, pp. 42-43).

Pero ¿cómo explicar reacciones tan diferentes? Primero, hay que reflexionar sobre las tensas relaciones que prevalecían entre China y la Unión Soviética tras la muerte de Stalin. Efectivamente, Pekín estaba molesto porque Moscú no lo había apoyado en su proyecto de hacerse de una bomba atómica ni se había puesto de su lado cuando tuvo problemas con la India en cuanto a límites fronterizos. Además, Mao no estaba de acuerdo con las políticas e ideologías de Nikita Krushev, sucesor de Stalin.

Otra razón para entender el interés de Pekín en las propuestas coreográficas mexicanas se puede atribuir a la temprana occidentalización de China. Efectivamente, la danza contemporánea china surgió de manera embrionaria durante el “movimiento cultural” con frecuencia referido como el Renacimiento chino de 1920 a 1930. Fue en ese periodo cuando este milenario país abrió sus puertas, por largo tiempo cerradas, a las influencias artísticas procedentes de Occidente en áreas culturales como el cine, el teatro y la escultura. Representaciones de danzas modernas europeas fueron escenificadas en las grandes ciudades chinas (Dafeng, 2015).

Wu Xiaobang, bailarín formado en Japón, y Madame Dai Ailian, educada en Inglaterra, fueron los pioneros de la modernidad china que llevaron a su pueblo la vanguardia en la danza y el ballet. De la década de 1950, en adelante, la danza moderna empezó a desarrollarse rápidamente. En ese periodo la estética de la danza moderna occidental empezó a ser comprendida y los tres principales tipos de danza moderna china –clásica, folklórica y ballet – tomaron nuevos bríos.

La danza clásica se originó en la ópera tradicional china, principalmente de la ópera de Pekín. Se inspiraba en mitos y leyendas populares. Las propuestas innovadoras de la danza folklórica tomaron, en cambio, aspectos de la vida cotidiana para celebrar la vida y el espíritu del pueblo chino de la manera más brillante y optimista posible. Esta fórmula reflejaba el idealismo que prevalecía en la sociedad de ese tiempo. El ballet chino comenzó a florecer en los años de 1950. Profesores de ballet y coreógrafos soviéticos formaron a la primera hornada de bailarines que salieron de la recién establecida Escuela de Danza de Beijing, a la fecha famosa.

El hecho es que, a pesar de las reservas soviéticas, los bailarines mexicanos tuvieron mucho éxito en Moscú donde, según cuenta Valentina, les llovieron contratos para actuar en otros países. De allí viajaron a China y luego a Rumania e Italia. Valentina dice que no pudieron bailar en Francia porque no se habían programado las funciones con tiempo. Sin embargo, por documentación de archivo se demuestra lo contrario cuando se dice que los bailarines solicitaron a Moscú reexpedir a París su vestuario porque lo necesitaban para actuar en esa ciudad (Archivo Histórico Genaro Estrada [AHGE], 1958). En Italia también dieron varias funciones gracias a la mediación de personalidades artísticas como Cesare Zavattini y Gutuzzo (Delgado, 1994, p. 43). El hecho es que a Álvarez Acosta le urgía que el grupo se presentara en Europa para que no pareciera que solo habían actuado en países socialistas.

Entre tantas idas y venidas, la gira se prolongó por seis meses, pero cada escala significó el pago del flete de pesados bultos que contenían los vestuarios de los artistas. ¿Cómo y con qué dinero se cubrieron esos gastos tan onerosos? Al examinar la correspondencia cruzada entre las embajadas de México en Moscú y París, se ubicaron comunicaciones muy reveladoras que prueban, sin lugar a dudas, el apoyo económico que el INBA brindó a los artistas, mismo que Álvarez Acosta siempre negó.

Del cúmulo de telegramas, cartas y oficios sobre el asunto, solo se transcribe, por falta de espacio, un fragmento de un mensaje que acusa de manera evidente el apoyo del INBA a los bailarines para viajar al Festival Mundial de la Juventud en Moscú.

París, 2 de noviembre de 1957

Excmo. Sr. Lic. Alfonso de Rosenzweig Díaz
Embajador de México

Moscú, URSS

[...] Como queda dicho, el vestuario contenido en los equipajes lo necesitan los artistas mexicanos para su representación en París, a mediados de este mes. Esto obliga a hacer el envío por la vía aérea, sea como equipaje, sea como carga aérea, la tarifa que resulte menos onerosa. Si fuera posible efectuar el envío “flete por cobrar” sería deseable así. En caso contrario, rogamos a usted anticipar el importe del flete, que los interesados reembolsarán a usted a su regreso a París, disponen de fondos, pues el INBA les ha ayudado con una sustanciosa remesa, ahora depositada en la Banque Nationale de Commerce Extérieur, de esta capital.

J. M. González de Mendoza

Consejero

Embajada de México, París, Francia. (AHGE, 1958).

La lectura de este comunicado prueba de manera fehaciente el apoyo económico que brindó el INBA a la compañía de danza para participar en el Festival Mundial de la Juventud en Moscú. También muestra cómo México se movía entre dos aguas en su relación con la Unión Soviética y con los Estados Unidos.

Ahora bien, ¿cómo logró México quedar inscrito en el bloque norteamericano, pero conservando un grado de independencia? El historiador Lorenzo Meyer responde a esta pregunta de la siguiente manera:

Lo relevante del caso mexicano es que a pesar de que su régimen no correspondía más que formalmente a los valores políticos democráticos de la potencia en cuyo campo se encontraba inscrito –el de Estados Unidos–, esa potencia encontró muy conveniente dar al sistema autoritario mexicano el certificado de democracia *bona fide* y, además para apuntalarlo internamente, tolerarle un grado de independencia mayor que al resto de los países latinoamericanos. Por su parte, los líderes mexicanos supieron aprovechar muy bien esa relación con los Estados Unidos, para legitimarse, afianzar su dominio interno, y darle a Washington lo que más buscaba en México: estabilidad política (Meyer, 2004, pp. 96-97).

Este acuerdo de velada alineación con los Estados Unidos y aparente independencia permitió a México también aprovechar para su beneficio sus débiles vínculos con la URSS. ¿Cómo entonces fue la relación de México con Moscú? En ese caso también se logró un acuerdo entre las partes para preservar la estabilidad. Lorenzo Meyer lo explica a continuación:

El apoyo norteamericano a la estabilidad política mexicana [...] requirió, paradójicamente, que el régimen mexicano, que para la segunda mitad del decenio de 1940 ya no tenía tendencias hacia la izquierda ni, tampoco, tenía ninguna relación económica, cultural o política sustantiva con la Unión Soviética, lograra que Moscú desarrollara también un cierto interés en ayudar a preservar su estabilidad. La política

mexicana se encaminó a crear una situación tal que, con el paso del tiempo, la URSS considerara inconveniente apoyar o alentar en la izquierda mexicana a enfrentarse al *statu quo* por la vía violenta. De ahí que un México anticomunista, que siempre actuó contra el Partido Comunista Mexicano (PCM), y la URSS, mantuvieron las relaciones diplomáticas reanudadas a raíz de la Segunda Guerra Mundial y sin que la potencia del norte de México lo objetara (Meyer, 2004, p. 99).

En aras de mantener la estabilidad sin perder su independencia, México se podía dar el lujo de conceder discretos apoyos ya fuera a los grupos de izquierda o de derecha. Por eso no sorprende que, en 1956, un año antes de respaldar la gira de los bailarines a Moscú, el INBA auspiciara la Conferencia Interamericana del Congreso por la Libertad de la Cultura, patrocinada por la Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura, que, como ya se explicó en otro segmento de este trabajo, era una organización de propaganda antisoviética financiada por la CIA.

El evento internacional tuvo lugar en la Ciudad de México del 18 al 26 de septiembre de 1956. El Gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines ofreció como sede emblemática para el acontecimiento el Palacio de Bellas Artes. Un gesto equivalente nunca se tuvo para las actividades del Consejo para la Paz Mundial que favorecían la propaganda prosoviética en nuestro país. También, se consiguió el respaldo de eminentes escritores, como el mexicano Alfonso Reyes y el venezolano Rómulo Gallegos (Iber, 2015, p. 103).

El punto es que, en el contexto de la Guerra Fría, México jugó hábilmente sus cartas para mantenerse a una prudente distancia de los Estados Unidos y de la Unión Soviética. Para sobrevivir en este lábil equilibrio, el Gobierno mexicano adoptó una política neutral. En los foros multilaterales, México pregonó como defensa jurídica y política la autodeterminación de los pueblos y la solución pacífica de las controversias. Esta práctica le resultó muy útil en el marco de la Organización de Estados Americanos (OEA), donde dominaban Washington y el anticomunismo militante. Curiosamente, la posición mexicana benefició a Cuba, una nación afiliada a la Unión Soviética y siempre sujeta a la presión norteamericana, y tiempo después a la Nicaragua sandinista, otro partidario de Cuba y de la URSS (Meyer, 2004, pp. 99-100).

IV. Conclusiones

Académicos y científicos sociales han visto las historias de vida con recelo y desconfianza. Muchos sociólogos y politólogos incluso desechan los análisis que se centran

en acciones individuales porque a su juicio el investigador cae en interpretaciones voluntaristas de la agencia humana. Para los positivistas, las historias de vida son meras anécdotas que añaden color y un interés personal a las historias, pero no constituyen evidencia confiable para elaborar generalizaciones (Maynes, 2008, p. 5).

Este trabajo nos muestra cómo el recuerdo de pequeños incidentes o anécdotas abren la puerta a la imaginación narrativa, pero también ofrecen pistas para relacionar lo privado con lo público, lo personal con lo político, lo individual con lo social.

Se debe tener presente que las historias que la gente cuenta no son historias individuales, sino que son historias contadas en un tiempo y un escenario específicos que retoman las reglas sociales, los modelos y los valores en circulación que rigen la manera en que las historias deben y pueden ser contadas. Las historias de vida reflejan relaciones sociales y estructuras, y son expresadas de modos culturalmente específicos.

En cuanto a considerar este trabajo como un ejercicio de historia política, conviene advertir que esta rama de la historia se ha renovado incluyendo nuevos elementos y procedimientos de análisis. Ahora se pueden adoptar enfoques que estudien procesos y acontecimientos desde una perspectiva microsocial y que tomen en cuenta las motivaciones personales, en el entendido que estas se hallan mediadas por las estructuras sociales (Stone, 1986, pp. 95-129). Sucede que las actitudes y los valores individuales han sido elaborados y reconocidos dentro de una colectividad. En este caso, se observa el peso de la ideología de izquierda y los valores culturales que marcaron las elecciones de los bailarines dispuestos a ir a la Unión Soviética, incluso a China, en el contexto de la guerra fría. Los artistas mexicanos anhelaban apreciar de primera mano el ballet ruso y las actuaciones de sus grandes estrellas. Sucede que, para este grupo, confrontar sus creencias con el modelo socialista que sostenía su proyecto de hacer una danza orientada a la concientización social, parecía la vía más ortodoxa. Se trataba de aprender “con los maestros” y no de aprender “sobre los maestros”. Aprender “con los maestros” implica un proceso transformativo de los alumnos (Ingold, 2015, pp. 218-230). Esta experiencia tan personal hace a la gente ver las cosas diferentes, solo que, en esta oportunidad, los alumnos chocaron con el dogmatismo que prevalecía en el pensamiento soviético. La experiencia obligó a los seguidores a reflexionar y criticar el paradigma canonizado como verdad única. A su regreso de la gira, los bailarines no solo abandonaron sus conceptos coreográficos, sino que probaron nuevas fórmulas de

expresión dancística, más próximas a un lenguaje abstracto que, por cierto, fue muy criticado porque resultaba incomprensible tanto para el público en general, como para los especialistas que descalificaron las propuestas como “no danza”. Era el momento de probar paradigmas rivales para abrir la puerta a la innovación artística. También, debe tomarse en cuenta que, en la década de los años 1950, México ya se encontraba en el periodo del milagro económico, iniciado en 1940, que se distinguió por un crecimiento sostenido que conducía al país a su modernización e industrialización, hasta que las fracturas del modelo desarrollista se hicieron evidentes en la década de 1970.

En 1948, en el marco de la Guerra Fría, el predominio estadounidense en Latinoamérica fue evidente. Ocurre que la influencia soviética en la región tuvo, inicialmente, pocos frutos. Su propaganda antiimperialista y su campaña por la paz constituyeron esfuerzos muy limitados. La aplanadora norteamericana avanzó en este continente con el apoyo de la Iglesia católica, además los gobiernos y los empresarios estaban resueltos a destruir a los sectores prosocialistas.

El comunismo en México no era muy popular y el temor a perder la propiedad privada generó mucho miedo en la población. “Al identificarse la demanda de la justicia social con el comunismo, la Guerra Fría se extiende al sector cultural. Se niegan visas a Estados Unidos [...] Abjuran de su pasado izquierdista artistas y escritores [...] (Monsiváis, 2010, p. 227). En ese contexto, como recordó Valentina Castro, no todos los bailarines se animaron a ir a la URSS y perder su oportunidad de entrar a los Estados Unidos.

Además, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial los gobiernos norteamericanos (Roosevelt, Truman) exigieron la colaboración de México en la lucha contra sus enemigos, el Eje. A partir de entonces se proclamó, en el marco local, la Unidad Nacional. Se trataba de evitar la desunión para resistir la amenaza nazifascista y al concluir el conflicto bélico detener el avance comunista. “La Unidad Nacional y la búsqueda del Progreso determinan la política cultural del Estado, que incorpora muy diversas tendencias intelectuales y artísticas en las que, así impliquen una disidencia irreconciliable (de izquierda o de derecha), participan personalidades y obras excepcionales” (Monsiváis, 2010, p. 228).

El nacionalismo se agotó ante la evidente propaganda norteamericana que se desplegaba en México y, en general, en el mundo. Las clases medias ya no se identificaban con el folclore de la revolución mexicana. A lo largo de dos décadas (1950-1970) se fue

modificando la idea de lo nuestro, dominante hasta entonces, para permitir su renovación y la entrada de influencias internacionales. Se puede decir que el *soft power* o poder suave estadounidense había triunfado sobre los avances soviéticos en esta esquina del mundo.

Pero ¿qué es el *soft power*? Se trata de una teoría política, propuesta en 1990, por el norteamericano, profesor de Harvard, Joseph Nye. El experto recomienda, en las relaciones internacionales, como estrategia para obtener lo que uno quiere, valerse de la atracción en lugar de la coerción. El poder suave es entonces un arma ideológica, localizada en el atractivo que representan recursos como la cultura de un país, sus ideales políticos y políticas. Cuando las políticas de un país son juzgadas como legítimas por otros, su poder suave crece. Cuando uno quiere que otros admiren sus ideales y quieran lo mismo que uno quiere, uno no tiene que usar palos y zanahorias para redirigir al otro en la dirección que uno quiere. La seducción es mucho más efectiva que la coerción. De hecho, valores como la democracia, los derechos humanos, y las oportunidades individuales son profundamente seductores. Pero la atracción se puede convertir en repulsión si se actúa de una manera arrogante que afecte el verdadero significado de los valores. Ganar la paz es más difícil que ganar la guerra, y el poder suave es esencial para ganar la paz. Finalmente, el poder es la habilidad de influir en las conductas de otros para conseguir lo que uno quiere. Pero hay muchas maneras de incidir en la conducta de otros, estas no se limitan al dominio y a la coerción. El poder depende del contexto en el que la relación se da. El poder suave se encuentra en la habilidad de influir en las preferencias de los otros. El poder suave se vale para sus objetivos de otro tipo de moneda (ni la fuerza, ni el dinero) para lograr la cooperación – aplica una fórmula atractiva que invite al otro a compartir valores y salvaguardarlos. El punto central del poder suave implica no pensar en cuántos enemigos se matan en la guerra sino en cuántos aliados se conquistan. Una métrica importante que deben comprender los que confían exclusivamente en el poder militar. Sucede que el poder viene en diversas formas. El poder suave no es una forma de debilidad. Es una forma de poder, y el error de no incorporarlo a la estrategia política de un país constituye una falta seria (Nye, 2004).

Durante la Guerra Fría, el gran competidor de los Estados Unidos en el campo de recursos de poder suave fue la Unión Soviética. Esta impulsó una gran campaña para convencer al mundo de los atractivos del sistema comunista. Después de 1945, la Unión Soviética atrajo a muchas naciones europeas que se opusieron a las ambiciones fascistas, así

como a países colonizados de Asia y África que se rebelaban contra el imperialismo europeo. La promesa de la utopía comunista convenció a mucha gente de diferentes partes del planeta. Además, la Unión Soviética invirtió cuantiosas sumas en un activo programa diplomático que incluía una promoción importante de su alta cultura. También alentó campañas de desinformación sobre Occidente y patrocinó protestas antinucleares, movimientos por la paz y organizaciones juveniles. Las tasas de crecimiento económico en el periodo temprano de la segunda posguerra parecieron confirmar las declaraciones soviéticas en cuanto a sus posibilidades de derrumbar el poder de Occidente. Cuando Nikita Khrushchev visitó los Estados Unidos en 1959, mucha gente se tomó muy en serio su advertencia de que algún día la Unión Soviética enterraría a los Estados Unidos. En 1957, el lanzamiento del *Sputnik*, el primer satélite espacial, hizo creer a muchos europeos que la URSS iba adelante de los Estados Unidos en la carrera espacial, y que la ciencia tenía un lugar más importante en la cultura soviética que en la norteamericana. El poder suave de Moscú le sirvió para convencer a muchos de que el comunismo era un socialismo científico (Nye, 2004).

Además, la URSS realizó importantes esfuerzos para demostrar la superioridad de sus sistemas educativos y culturales, gastando enormes recursos en las artes. Las compañías de los ballets Bolshoi y Kirov, así como la orquesta sinfónica soviética obtuvieron la aclamación mundial, aunque el realismo socialista no. Los soviéticos también invirtieron en deportes y, a lo largo de las décadas, obtuvieron medallas de oro en los juegos olímpicos superando a los Estados Unidos. Sin embargo, su poder suave en materia de cultura popular no tuvo éxito. La naturaleza cerrada del sistema soviético y su tenaz lucha por contener la influencia de la cultura burguesa significaron que la Unión Soviética perdiera de antemano la batalla en la cultura de masas, ya que nunca compitió contra la influencia global de la cultura norteamericana en cine, televisión o música popular. Como se sabe la música y el cine estadounidense se filtraron en la Unión Soviética con profundas repercusiones, mientras los productos locales soviéticos nunca encontraron un mercado en el extranjero. Ellos jamás tuvieron un Elvis socialista ni su revista *Soviet Life* encontró eco en el mundo. La realidad es que la cultura soviética no generó poder suave suficiente para absorber grandes colonias de consumidores. En fin, en ciencia y tecnología, música clásica, ballet y deportes, la cultura soviética resultó muy atractiva, pero la ausencia de una cultura popular para exportación limitó el impacto del poder suave de Moscú. Por si fuera poco, la propaganda soviética era

inconsistente con sus políticas. De hecho, el prestigio de Moscú se debilitó cuando en 1956 emergieron aterradoras revelaciones de crímenes ocurridos en la época de Stalin. Además, en política internacional, las credenciales soviéticas como líder de las fuerzas antiimperialistas fueron cuestionadas después de las invasiones a Hungría en 1956 y Checoslovaquia en 1968. Un sistema cerrado, la falta de una atractiva cultura popular y una mano pesada en el manejo de su política exterior hicieron que la Unión Soviética nunca representara un verdadero competidor de los Estados Unidos en el uso y aprovechamiento del poder suave en la Guerra Fría. Aunque claro, Washington no se limitó al uso del poder suave en su relación con América Latina, también recurrió al poder duro, pues nunca dejó de intervenir militarmente en la región (Nye, 2004).

En el caso que nos ocupa, se puede observar cómo los Estados Unidos obtuvieron grandes dividendos con su política de enviar bailarines a México para que enseñaran ballet y danza moderna. Era una forma de ejercer su poder suave para conseguir aliados. Las novedades fascinaron a los locales quienes muy pronto las adoptaron e incluso viajaron a Nueva York para aprender o reafirmar técnicas dancísticas. La Unión Soviética, en cambio, no aprovechó su poder suave para garantizar seguidores a su causa. Su dogmatismo en materia de danza no admitía la intrusión de interpretaciones diferentes del canon clásico, como serían las coreografías mexicanas en materia de crítica social. Ciertamente es que el receptor del poder suave no es un agente pasivo, por el contrario, este elige lo que le conviene e incluso puede mantener sus posturas críticas, como, por ejemplo, el recelo de México frente al imperialismo norteamericano. En este sentido, conviene recordar que el gobierno de la República aprendió a navegar entre dos aguas. Por un lado, supo aprovechar los beneficios de su relación con Washington y, por otro, se garantizó un grado de autonomía al mantener su vínculo con Moscú. Esta estrategia dio a la política exterior de México capacidades y prestigio para impulsar los intereses políticos, económicos y sociales del país, defender la soberanía nacional, proclamar el principio de no intervención y autodeterminación de los pueblos, además de promover sus aspiraciones de paz en el escenario mundial.

Bibliografía

- Dafeng, Z. (2015). *A short history of chinese dance*. EE.UU: Amazon Digital Services.
- Dallal, A. (1994) *La danza en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Delgado, C. (1994) *Guillermina Bravo. Historia oral*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.
- Deutscher, I. (1971). Sobre la revolución cultural china. Entrevista realizada por Ernest Tate por encargo de la revista italiana *La Sinistra*. En Deutscher, I. *El maoísmo y la revolución cultural china*. (Trad. J. L. González). México: Ediciones Era.
- Iber, P. (2015). *Neither peace nor freedom: the cultural cold war in Latin America*. Cambridge, Massachusetts, EE. UU.: Harvard University Press.
- Kennedy, P. (1988). *Auge y caída de las grandes potencias*. (Trad. J. Ferrer Aleu). Barcelona, España: Plaza & Janés Editores.
- Maynes, M. J., Pierce, J. L., Laslett, B. (2008). *Telling Stories. The use of personal narratives in the social sciences and history*. New York, EE. UU.: Cornell University Press.
- Meyer, L. (2004). La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto. En D. Spenser. (coord.), *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe* (pp. 95-117). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Secretaría de Relaciones Exteriores/Miguel Ángel Porrúa.
- Monsiváis, C. (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

Morrison, S. (2016). *Bolshoi confidential. Secrets of the Russian ballet from the rule of the tsars to today*. Nueva York, EE. UU.: W. W. Norton & Company.

Nye, J. S. (2004). *Soft Power. The means to success in world politics*. New York, EE. UU.: Public Affairs.

Stone, L. (1986). El resurgimiento de la narrativa. Reflexiones acerca de una nueva y vieja historia. En L. Stone. *El pasado y el presente*. (Trad. L. Aldrete Bernal). México: Fondo de Cultura Económica.

Tristán, E. R. (2012). Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural. En B. Calandra., y M. Franco. (Eds.), *Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Hemerografía

Baroni, A. (1957). La Danza de las horas. *Excélsior*.

El Nacional (27 de julio de 1957). No ha mandado el INBA grupo artístico a Rusia. *El Nacional*.

Excélsior (26 de julio de 1957). El PNM demanda el cese del director del INBA. *Excélsior*.

Excélsior (27 de julio de 1957). Bellas Artes no envía bailarines a visitar Moscú. *Excélsior*.

Excélsior (29 de julio de 1957). Condena el Vaticano el Festival Internacional de la Juventud. *Excélsior*.

Excélsior (29 de julio de 1957). Inevitable el triunfo del socialismo. *Excélsior*.

Excélsior (30 de julio de 1957). Voroshilov se dirige a la juventud mundial. *Excélsior*.

Ingold, T. (2015). Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. *Etnografía contemporánea.*, 2(2), 218-230.

Ryan, W. L. (6 de agosto de 1957). El Festival Soviético de la Juventud contraproducente. *Excélsior*.

Material de archivo

Archivo Histórico Genaro Estrada [AHGE]. (1958). Grupos mexicanos en gira por Europa, (Ballet Nacional Contemporáneo de México). Archivo Histórico Genaro Estrada, AHGE. México: Secretaría de Relaciones Exteriores. Archivo de la Embajada de México en la URSS, Legajo 10, Expediente 5, 51 fs.

Entrevistas

Primera entrevista a Castro, V. Realizada por De Garay, G., Lacarrieu, M., y Ramírez, R. (22 de noviembre de 2017). *Proyecto Historia oral de la danza en México (1950-2018)*, Ciudad de México, México: Instituto Mora PHO 24/1(1).

Segunda entrevista a Castro, V. Realizada por De Garay, G., Bastien, K., y Ramírez, R. (11 de abril de 2018). *Proyecto Historia oral de la danza en México (1950-2018)*, Ciudad de México, México: Instituto Mora PHO 24/1(2).