

La aventura mexicana de Katherine Dunham

Theodore W. Cohen

Miguel Covarrubias (1904-1957) supo reconocer en Katherine Dunham (1909-2006) a “una gran coreógrafa, con una amplia cultura y con sólidos conocimientos antropológicos, que ha sabido manejar el folklore de su raza con excelente propiedad, imaginación y sentido teatral, y que además cuenta con un numeroso grupo de bailarines dotados de una gran técnica moderna”. Dunham constituyó toda una época y creó una escuela. Covarrubias, desde luego, le hizo uno de sus escenarios. Dunham visitó México junto con su compañía en 1947, y en este episodio se demora Cohen, autor de *Finding Afro-Mexico. Race and Nation after the Revolution* (2020). “No puede decirse que la danza afro-americana de Katherine Dunham haya dejado huellas permanentes en la danza mexicana”, escribió Covarrubias en 1952, “aunque sí mostró a nuestros bailarines y aspirantes a coreógrafos el enorme partido que puede sacarse del folklore cuando se le maneja con inteligencia e integridad artística y siempre que se cuente con buenos bailarines que tengan proyección escénica y un alto sentido profesional”. Tomado de la revista *The Confluence. A Regional Studies Journal*, Lindenwood University Press, otoño-invierno de 2015. Nota y traducción de Antonio Saborit.

EN 1983, EL CENTER FOR AFRO-AMERICAN STUDIES de la Universidad de California, en su plantel en Los Angeles, publicó por primera vez en Estados Unidos *Dances of Haiti* de Katherine Dunham. En el “prefacio”, Dunham explicó que esta investigación, que nació como su tesis de maestría en la Universidad de Chicago, ya había circulado antes en inglés y español en la revista mexicana *Acta Antropológica*.¹ Desde su publicación original en 1947, la carrera de Dunham se había transformado de manera radical. La joven bailarina había alcanzado su plenitud como intelectual del New Negro, como activista política, como profesora y como intérprete de fama

¹ Katherine Dunham, *The Dances of Haiti*, Los Angeles, Center for Afro-American Studies, 1983, p. ix.



Katherine Dunham, foto autografiada a Miguel Covarrubias (sin fecha): “To Miguel, who must always have a special invitation. Katherine Dunham”. Archivo Miguel Covarrubias, Sala del Archivo y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de las Américas, Cholula, Puebla, México.

mundial. Pionera en el estudio etnográfico de la danza en los novecientos treinta, estudió con Robert Redfield, un sociólogo mexicanista de la Universidad de Chicago, y su colega, el principal antropólogo de los pueblos de origen africano en el continente de América, Melville Herskovits de Northwestern University. En 1964, Dunham empezó a trabajar en el área metropolitana de San Louis como artista invitada en la Universidad del Sur de Illinois en Carbondale (SIU). Al mudarse al este de San Luis en 1969, introdujo una dimensión de la diáspora africana entre la población negra empobrecida. Como lo señalara la amiga y biógrafa de Dunham, Joyce Aschenbrenner, trazó paralelismos entre los residentes de la ciudad y las aisladas comunidades negras del Caribe. Al rechazar los legados de la segregación de Jim Crow, Dunham desarrolló iniciativas culturales, primero en el campus de la SIU en Alton y luego en toda el área metropolitana de San Louis, incluida la Maurice Joyce House en el este de San Louis que convirtió en el Katherine Dunham Museum en 1977.²

A lo largo de su vida, instituciones locales, nacionales e internacionales celebraron los logros de Dunham. En 1967 recibió las llaves de la ciudad de Alton. Numerosas universidades, incluida Washington University en San Louis, le confirieron títulos honoríficos en artes y letras. Y en 1989 se le consagró en el Walk of Fame de San Louis. Aun hoy su bella coreografía se exhibe en el Missouri History Museum. En el Continente Americano, los gobiernos de Haití y Brasil le confirieron premios tan prestigiados, si no es que más prestigiados, que los que recibió en Estados Unidos, y en 1993 recibió la ciudadanía haitiana. Con posesiones en el Caribe como Martinica, Francia la nombró miembro de la Orden de Artes y Letras en 1988, el mismo año en que Haití le confiriera a Dunham la misma distinción.³

México ha permanecido al margen de la biografía de Dunham, al que con frecuencia se le reconoce tan sólo en la lista de países en los que ella se presentó. Sin embargo, ocupa un lugar especial en la historia personal de Dunham. País prominentemente indígena, México interpeló su infatigable pesquisa para encontrar, documentar y realizar coreografías de



² Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham: Dancing A Life*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, pp. 173-174, y Vèvè A. Clark, "Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance: Katherine Dunham's Choreography. 1938-87", en *History and Memory in African-American Culture*, editado por Geneviève Fabre y Robert O'Meally, Nueva York, Oxford University Press, 1994, pp. 188-204.

³ Para la biografía de Dunham, véase Aschenbrenner, *Katherine Dunham...*

las danzas originarias de África en América. Llegó por primera vez en el verano de 1947, cuando se programó que su compañía de baile se presentara por toda la Ciudad de México. Poco sabía ella que habría de encontrar una nueva inspiración musical, la música del estado costero de Veracruz, la cual para 1948 se convertiría en parte de su *oeuvre*.

Antes de llegar a México, Katherine Dunham ya era consciente de la presencia de África en América Latina y el Caribe. El 8 de marzo de 1932 le escribió a Melville Herskovits, sin haber realizado antes ninguna investigación etnográfica. El interés de Dunham en la danza era bastante claro, pero su proyecto etnográfico de resucitar culturas de la diáspora africana en América aún estaba verde. Se presentó diciendo que Fay Cooper-Cole, antropóloga de la Universidad de Chicago, la había animado para que le escribiera. Dunham se interesaba en un “estudio comparativo de la danza primitiva”, en particular la de los “indios americanos y los grupos primitivos de los negros en América”.⁴ Tres años después, y con cartas de presentación de Herskovits, Dunham viajó a las islas caribeñas de Jamaica, Martinica y Trinidad para iniciar su investigación etnográfica.

Al escribirle a Herskovits desde Martinica, en septiembre de 1935, Dunham expresaba las frustraciones típicas de los antropólogos novicios movidos por el deseo de engendrar una mejora social. En pleito con las minucias de la observación objetiva de la comunidad, se lamentaba: “Éste es un país muy difícil. Es pequeño y la gente está muy amalgamada. Tal vez me repita, pero aquí hay más que hacer en términos psicológicos que artísticos o antropológicos. El país está en lenta decadencia, y la gente con él”.⁵ Las observaciones en Martinica inspiraron el primer ballet de Dunham, *L'Ag'Ya*, el cual muestra el duelo de dos hombres por una mujer.⁶ Después, en 1936, visitó Haití, embarcándose en la investigación que presentó como “Dances of Haiti” para obtener la maestría en antropología en 1938.

El proyecto etnográfico y artístico de Dunham continuó hasta los novecientos cuarenta. En 1939 hizo la coreografía y estrenó *Bahiana*, inspirada en la música y danzas del pueblo de Bahía, Brasil, una de las regiones más africanas en el

Dunham se interesaba en un “estudio comparativo de la danza primitiva”, en particular la de los “indios americanos y los grupos primitivos de los negros en América”.

⁴ Carta de Katherine Dunham a Melville J. Herskovits, fechada el 9 de marzo de 1932, carpeta 12 (Dunham Katherine 1932-1942), caja 7, en Melville J. Herskovits Papers, Northwestern University Library Archives, Evanston, Illinois (en adelante MJHP-NULA).

⁵ Carta de Katherine Dunham a Melville J. Herskovits, sin fecha, ca. 10 de septiembre de 1935, carpeta 12 (Dunham Katherine 1932-1942), caja 7, MJHP-NULA.

⁶ Aschenbrenner, *Katherine Dunham...*, pp. 63-64.

Su fascinación con la danza de origen africano le siguió remitiendo al Caribe, su fuente más frecuente de inspiración. Dunham quiso entender las danzas originarias de África en el Caribe como una sola entidad cultural.

Hemisferio Occidental. Cinco años después estrenó *Choros*, en la cual empleó la *cuadrille* brasileña, una danza decimonónica por parejas originaria de Europa occidental. Su fascinación con la danza de origen africano le siguió remitiendo al Caribe, su fuente más frecuente de inspiración. Dunham quiso entender las danzas originarias de África en el Caribe como una sola entidad cultural. *Tropical Revue*, iniciada en 1943, le dio vida a esta iniciativa etnográfica. Aunque las obras incluidas en la *revue* cambiaron con el tiempo, ciertas piezas fijas, como *L'Ag'Ya*, casi siempre estaban en la lista.⁷

Para febrero de 1945, Dunham empezaba a buscar nuevas inspiraciones culturales para incorporarlas en su segunda *revue*. El 6 de febrero, Gerald Goode le escribió para decirle: “Muchas veces he dicho que la *Tropical Revue* ya se agotó”.⁸ Para el 24 de febrero ella ya le había hecho caso. En carta dirigida jocosamente a “*Tropical Revue* / Amigos, camaradas y conciudadanos”, Dunham anotó:

Llegó el momento de una breve despedida. No es un adiós sino un “hasta La Vista” como dice el español o “Do Veedonaya” como decimos en Rusia. Que todos ustedes tengan unas alegres y provechosas vacaciones y circunstancias amables a todos los involucrados nos volveremos a ver en las bellas costas occidentales.

Gracias por su amable cooperación.

Afectuosamente, Katherine Dunham⁹

En 1946, Dunham empezó a armar *Bal Nègre* para reemplazar *Tropical Revue*. Esta *revue* incluiría música de Cuba, Haití, Brasil y Martinica.¹⁰

En este contexto, América Latina volvió a entrar en la visión artística de Dunham. En enero de 1946, el mexicano Fernando González le pidió que fuera a México.¹¹ Ya para mayo, Dunham

⁷ Vèvè A. Clark, “Katherine Dunham’s *Tropical Revue*”, *Black American Literature Forum*, vol. 16, núm. 4, 1982, pp. 147-52.

⁸ Carta de Gerald Goode a la Sra. Dunham, fechada el 6 de febrero de 1945, carpeta 5/5: Correspondencia 1945, febrero, caja 5: correspondencia 1944, noviembre 1945, abril, Fondo Katherine Dunham, 1906-2006, Special Collections Research Center, Southern Illinois University Carbondale, Carbondale, Illinois (en adelante KDP-SCRC-SIUC).

⁹ Carta de Katherine Dunham a *Tropical Revue* / Friends, comrades & countrymen, fechada el 24 de febrero de 1945, carpeta 5/5: Correspondencia 1945, febrero, caja 5: correspondencia 1944, noviembre 1945, abril, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁰ “Prospectus for *Bal Nègre*”, carpeta 9/6: correspondencia [ca. 1946], caja 9: correspondencia, 1946, septiembre 1947, marzo, KDP-SCRC-SIUC.

¹¹ Carta de Fernando González M. a la Srita. Katherine Dunham, fechada el 29 de enero de 1946, carpeta 7/4: correspondencia, 1946, enero 21-31, caja 7: correspondencia 1945, diciembre 1946, marzo 15, KDP-SCRC-SIUC.

también consideraba solicitudes para visitar Brasil, a las que respondió el 26 de junio: “Estoy en la mejor disposición de incluir a América del Sur en nuestro itinerario para la siguiente temporada”.¹² Al terminar el verano, México fue atrapando su atención cada vez más. “Trabajo”, le escribió alguien de su equipo en carta fechada el 7 de agosto de 1946, “en una idea muy candente para ir a México”.¹³ Al siguiente verano ella y su compañía llegaron a México. Su percepción del país fue contradictoria. El 6 de mayo exclamó ante la mexicana Uldarica Manas: “Tenías toda la razón sobre México que nos ha recibido de corazón. Ahora estamos pensando seriamente en ir por nuestra cuenta a Guatemala, La Habana y Caracas y tal vez hasta Río si es posible”.¹⁴ Dos días después su actitud hacia México fue notablemente menos positiva en carta a Smith Davis:

La ciudad de México parece el fin del mundo. Desde luego que yo nunca he sido admiradora de esta parte del país, pero aun así pensé que aprendería a encontrarle un poco de gusto...

Hoy es día de fiesta debido al regreso del presidente. Siempre hay días de fiesta nacional por una u otra razón y con lo mucho que detesto ser prejuiciosa estoy empezando a hartarme de las costumbres mexicanas.¹⁵

En la Ciudad de México, Dunham y su compañía bailaron en diversos teatros, incluido el Gran Teatro Esperanza Iris y el Palacio de Bellas Artes, en donde estrenó *Rhumba Trio* y se presentó ante el presidente Miguel Alemán. En el Esperanza Iris interpretó la tercera edición de *Tropical Revue*. Aunque la obra empezaba con música y danza de las Islas del Pacífico Sur de Melanesia y Tongo, hacía destacar al continente de América. El primer acto seguía con “Son” y “Bolero” de Cuba y “Haitian Roadside”, y concluía con “Mexican Scene”. Con música tomada de la sinfonía número 2 de Harl McDonald, esta rumba era un homenaje a la herencia musical mexicana. El segundo acto incluía su célebre *Rites de Passage*, si bien sin ninguna



¹² Katherine Dunham a Organisaçao ARTS Limitada, fechada el 27 de mayo de 1946, carpeta 8/5: correspondencia, 1946, mayo 16-31, caja 8: 1946, marzo 16-agosto, KDP-SCRC-SIUC.

¹³ Carta de Tim [¿Durant?] a Katherine Dunham, fechada el 7 de agosto de 1946, carpeta 8/8: correspondencia, 1946, agosto, caja 8: 1946, marzo 16-agosto, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁴ Carta de Katherine Dunham a la Srita. Uldarica Manas, fechada el 6 de mayo de 1947, carpeta 10/2: correspondencia, 1947, mayo, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁵ Carta de Katherine Dunham al Sr. Smith Davis, 8 de mayo de 1947, carpeta 10/2: correspondencia, 1947, mayo, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.

especificación etnográfica. El tercer acto llevó al público mexicano a Estados Unidos, con su *ragtime* y su *blues*, al tiempo que Dunham volvía a sus raíces en la diáspora africana.¹⁶

Los mexicanos respondieron bien a las interpretaciones de Dunham. Muchos la llamaron afectuosamente “La Katarina”. *México al Día* la sacó en su número del primero de junio de 1947. El artículo, titulado “Ritmos primitivos: Katherine Dunham, artista y mujer de estudio”, la presentó al público mexicano que no estaba versado en la danza de Estados Unidos ni en la cultura afroamericana. “Katherine Dunham, antropóloga y bailarina”, empezaba, “es una de las mujeres más inteligentes y notables que nos han visitado”. Exaltaba su conocimiento etnográfico: “Ha escrito varios libros sobre danza y folklore, en especial su tesis de antropología basada en las costumbres antillanas, así como artículos publicados en la revista *Esquire* y en otras publicaciones periódicas. En estos momentos trabaja en un libro que se publicará en breve sobre las costumbre, la religión, el arte y el folklore en Jamaica”. Sobre sus dotes artísticas señaló: “Su técnica, la famosa técnica Dunham, consiste en incorporar ritmos primitivos en la danza moderna”.¹⁷

En opinión del periodista Jaime Luna, *Bal Nègre* de Dunham merecía una atención especial. Representaba la música y el baile, el jazz en particular, que con frecuencia se habían visto pervertidos en Estados Unidos. La compañía de Dunham “nos conquistó desde el primer momento”, exclamó Luna. *Bal Nègre* “es en efecto algo de lo que no tenemos idea y que en términos artísticos vindica a la raza de color en sus expresiones más genuinas: el Amor, la Pena, la Esperanza, la Fe, el Humor todo con un fondo trágico”. Acompañaba al artículo el dibujo de una bailarina negra, Dunham presumiblemente. Realizada por el caricaturista Ángel Zamarripa Landi, bajo el seudónimo de Fa-Cha, esta imagen, en opinión de Luna, “ha atrapado agudamente la cosa [...] las poses y comportamientos de ‘Bal Nègre’ en acción”.¹⁸

El *New York Times* señaló la popularidad de Dunham el 19 de mayo de 1947. Su breve nota de tres párrafos así empezaba: “Hablando del Teatro [Esperanza] Iris en la Ciudad de México,



¹⁶ Gran Teatro Esperanza Iris, mayo 10-17, carpeta 12: Playbills, Programmes, Flyers, Tickets, 1947, caja 85: Dunham Performance Playbills, Programmes, Flyers, 1929-1952, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁷ “Ritmos primitivos. Katherine Dunham, Artista y mujer de estudio”, *México al Día*, 1 de junio de 1947, carpeta 15: clippings, 1947, caja 86: Dunham Performance Playbills, Programmes, Flyers, 1953-1973, sin fechas, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁸ Jaime Luna, “Bal Nègre”, carpeta 15: clippings, 1947, caja 102: Media reviews and news clippings about Dunham and her company performances, 1934-1949, KDP-SCRC-SIUC.

Katherine Dunham concluyó ayer una temporada de cuatro semanas muy exitosas con su compañía”. Sus interpretaciones, señalaba la nota, fueron vistas por los *glitterati* artísticos de México: “Por cierto que durante su temporada en el Iris, artistas tan importantes como [Diego] Rivera, [José Clemente] Orozco, [Miguel] Covarrubias y [Carlos] Mérida realizaron bocetos en el teatro para un libro que se ha de publicar en México. La Kate- rina parece haber triunfado en grande al sur de la frontera”.¹⁹

Covarrubias ya conocía Dunham. Al igual que ella, Covarrubias pasó sus años formativos en el New Negro Movement. Al tiempo que ella bailaba en Chicago, él dibujaba lo que se veía y oía en Harlem. Sus bocetos de la sociedad afroamericana engalanaron las páginas de *Vanity Fair* e incontables libros como *The New Negro* (1925) de Alain Locke, *The Weary Blues* (1926) de Langston Hughes y *Blues: An Anthology* (1926) de W. C. Handy, el cual incluía la famosa canción de Handy, “St. Louis Blues”. Como era natural, sus caminos se cruzaron cuando Dunham visitó México y cuando Covarrubias viajó a Estados Unidos.²⁰ Documentados por diarios y revistas mexicanos, Dunham y Covarrubias asistieron a las mismas cenas sociales así como a comidas más íntimas en las casas de la élite cultural mexicana. Acaso ilustra mejor la mutua admiración que se tenían, el que Covarrubias le hiciera una caricatura y Dunham le diera una foto dedicada a él.

En mayo de 1947, Dunham ofreció una conferencia en el Palacio de Bellas Artes y Covarrubias fue su traductor. Un artículo en *El Universal*, “El arte negro visto por fiel intérprete”, cubrió el acontecimiento. Dunham habló de sus estudios en Chicago, de su investigación en el Caribe y de sus interpretaciones de danzas originarias de África. “Al preguntársele la razón de por qué no había incorporado aún danzas mexicanas en su programa —aun cuando uno de los números en su espectáculo tenía el título “Mexicana”— contestó que necesitaría permanecer con nosotros por varios años para conocer la psicología del pueblo, ya que no sólo le interesaban los aspectos externos de las danzas que ella ejecutaba”.²¹ México no estaba en sus planes. Nadie, ni siquiera Dunham, podía haber anti-

Acaso ilustra mejor la mutua admiración que se tenían, el que Covarrubias le hiciera una caricatura y Dunham le diera una foto dedicada a él.

¹⁹ *New York Times*, 19 de mayo de 1947, carpeta 15: clippings, 1947, caja 102: Media reviews and news clippings about Dunham and her company performances, 1934-1949, KDP-SCRC-SIUC.

²⁰ Adriana Williams, *Covarrubias*, Doris Ober (ed.), Austin, University of Texas Press, 1994, p. 178.

²¹ “El arte negro visto por fiel intérprete”, *El Universal*, 9 de mayo de 1947, RP-MF 18351, mayo 1947, expedientes, Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, Fondos Especiales, Biblioteca de las Artes-Cenart, Ciudad de México, México.

La música de Veracruz, el huapango en particular acababa de entrar al canon musical de la nación. Desde 1934, el compositor Gerónimo Baqueiro Foster estudió los elementos históricos, culturales y musicológicos del género.

cipado que en cuestión de meses, ella habría de atar la música del estado mexicano de Veracruz al proceso de rejuvenecimiento de la estética de la diáspora africana.

La música de Veracruz, el huapango en particular acababa de entrar al canon musical de la nación. Desde 1934, el compositor Gerónimo Baqueiro Foster estudió los elementos históricos, culturales y musicológicos del género. En la entrada de abril de 1942 de la *Revista Musical Mexicana* ató el huapango a la historia de la esclavitud africana en México. Concluía: “*La Bamba* y *La Palomita*, por ejemplo, eran descendientes de los cantos de los esclavos negros de los conquistadores españoles. No sería difícil reconocer estos ancestros negros en los elementos armónicos, melódicos y rítmicos de *La Bamba*”.²² Asimismo arregló varios huapangos, incluida “*La Bamba*”, para una serie de conciertos en 1940 en el Museum of Modern Art de Manhattan. Su composición de tres minutos, *Huapangos*, fue la primera vez que la música negra del estado fue reconocida e interpretada dentro de la narrativa nacionalista. Covarrubias también abrazó las raíces africanas de la música. *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, su libro de 1946, explicó que la música de los habitantes de la costa de Veracruz “es descendiente directa de la antigua música andaluz transplantada la selva por sus intérpretes mitad indios, mitad negros”.²³

En algún momento, tras la conferencia en el Palacio de Bellas Artes, Dunham decidió aprender más sobre la música de la entidad. Presumiblemente, Covarrubias la habría ayudado a encontrar el camino. El 22 de julio le escribió a su amigo y colaborador artístico, William Archibald, de Trinidad, sobre sus proyectos actuales y futuros, incluido su interés en Veracruz:

Querido Bill,

No creas que paré las negociaciones sobre la Canción del Caribe. Anoche tuve una discusión con otro productor (el primero resultó incapaz de cerrar el trato) y está muy interesado. Se llama Julio Bracho y en este momento trabaja en una película con [Dolores] del Río. Hemos estado discutiendo si se debería realizar en Veracruz, que cuenta con un escenario mexicano-negro, o si se debe hacer en Trinidad. Él sugirió que para ahorrar dinero tratemos en Jamaica.

No ve manera de llevarlo a cabo antes del primero del año y ahora se va llevar las cosas con sus socios. Tal vez tenga más

²² Gerónimo Baqueiro Foster, “El Huapango,” *Revista Musical Mexicana*, núm. 8, abril 21 de 1942, p. 183.

²³ Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1946, pp. 11, 18.

noticias en breve. Me tomé la libertad de decir que tú y Beau querrían estar si se realiza.

Saludos a Beau y a Mary Hunter y a Mary Mollaghan si la ves.
Tuya, Katherine Dunham²⁴

Este “escenario mexicano-negro” le dio a Dunham el pretexto para añadir a México en su visión del mundo de la diáspora africana.

Antes de dejar México, Dunham se enteró de la composición de Baqueiro Foster, de la cual él mismo había hecho un nuevo arreglo y la rebautizó como *Suite Veracruzana Número 1*. El 25 de septiembre de 1947, Dunham adquirió los derechos para usarla. Escrito en una hoja membretada del Hotel Reforma de la Ciudad de México, el contrato establecía:

Contrato entre KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC., y el SR. BAQUEIRO FOSTER.

1. Por la suma de Quinientos Pesos (\$500.00) KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC., reconoce haber recibido dos copias para piano de BAMBA, MORENA y BALAJÚ, composiciones de Baqueiro Foster.

2. Se acuerda también entre ambas partes que por la suma de Mil Quinientos Pesos (\$1,500.00) KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC. recibe los derechos exclusivos sobre las composiciones BAMBA, MORENA y BALAJÚ, sin límite de tiempo, o limitación para interpretarlas, y recibe los arreglos de las tres [composiciones] antes mencionadas para una orquesta de 100 elementos.

3. Con la firma de este contrato BAQUEIRO FOSTER renuncia a más pagos o dividendos por las composiciones BAMBA, MORENA y BALAJÚ, y KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC. recibe todos los derechos sobre las mismas.

Firman Katherine Dunham y G. Baqueiro Foster²⁵

Dunham empleó esta música como la base de su ballet *Veracruzana*. Dorothea Freitag, compositora de Broadway, hizo un arreglo sobre la composición de Baqueiro Foster. Tras un inicio vocal breve, la música comienza con “Danzón Overtura 1”, sigue con “Balajú” y dos danzones más y termina con “La

²⁴ Carta de Katherine Dunham al Sr. William Archibald, 22 de julio de 1947, carpeta 10/4: correspondencia 1947, julio, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.

²⁵ Contrato entre Katherine Dunham y Gerónimo Baqueiro Foster, 25 de septiembre de 1947, Carpeta 10/5: correspondencia, 1947, agosto, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.



Bamba”.²⁶ De todas las canciones de Baqueiro Foster, su versión de “La Bamba” fue la que más vibró con la estética caribeña de Dunham. Ella establecía implícitamente la conexión entre Veracruz y el Caribe en su tesis de maestría, la cual se publicó en *Acta Antropológica* en 1947. En términos etimológicos, “Dances of Haiti” mencionaba el origen africano del término *bamba*. Se trataba de “una danza social o socio-religiosa marginal de Haití, conocida en otras islas y en los estados del sur de Estados Unidos”. También identificaba al danzón como una “danza social popular en el Caribe, similar al bolero”.²⁷

Aclamada por la crítica, Dunham interpretó *Veracruzana* en Estados Unidos y alrededor del mundo a finales de los novecientos cuarenta y durante los novecientos cincuenta. La escenografía la diseñó Covarrubias. La trama se concentró en tres hombres que buscaban la atención de ella. En términos logísticos era difícil de representar, pues la coreografía pedía que se colgara una enorme hamaca en el escenario, lo que impidió que los teatros pequeños pudieran hacerse cargo de la producción. Cuando Dunham regresó a México en 1955 incluyó *Veracruzana* en algunos de sus programas. En su publicidad, el Teatro Lírico de la Ciudad de México destacó *Veracruzana* entre numerosos signos de admiración: “¡Katherine Dunham, sus bailarines, sus músicos y sus cantantes interpretan el ballet *Veracruzana*! ¡Critificada por unos! ¡Aclamada por otros! ¡Y celebrada por todo México! ¡Últimos días! ¡Nos despedimos de México!”²⁸ En una entrevista, fechada el 15 de junio en la Ciudad de México, Dunham discutió sus intereses en el Caribe y América del Sur, rindiendo un homenaje especial al tango argentino de origen africano. Finalmente preguntó el entrevistador: “¿Y México?” Su respuesta hizo referencia a la música de *Veracruzana*: “una fuerte influencia en mí en México fue la visita al estado de Veracruz. Ahí me enamoré del clima tropical y de La Bamba. Tal vez Frances cantará para nosotros algo de La Bamba”.²⁹ “La Bamba”, la perla de la música de Veracruz seguía fascinándola al cabo de ocho años de haber descubierto su herencia africana.



²⁶ Carpetas 1, 2, y 3, caja 113: Sheet Music: *Veracruzana* (Vocal Opening) to Windy City—Where do We Go From Here, KDP-SCRC-SIUC.

²⁷ Katherine Dunham, “The Dances of Haiti...”, pp. 67, 70.

²⁸ Teatro Lírico Newspaper Clipping, carpeta: “Mexico 1955 and misc. clippings,” serie e, caja 8: Press Books Ger. and S. A. 1950s; Gr. Brit and France, Mexico 1955, and Misc., Katherine Dunham Papers, Library and Research Center, Missouri History Society, St. Louis, Missouri.

²⁹ “Notes for Television Programme at 291 Amsterdam, Mexico—15th June, 1955”, carpeta 18/7: correspondencia, 1955, junio 1-20, caja 18: correspondencia, 1955, febrero-junio, KDP-SCRC-SIUC.

Dunham inició su carrera interesada en lo que ella llamó culturas primitivas, sin saber que su interés en la danza y en la revitalización de la cultura de la diáspora africana la llevaría a México o de que eventualmente interpretaría música mexicana en Broadway y alrededor del mundo. Así como ella llegó a amar la música de Veracruz, los mexicanos encontraron elocuentes su ojo etnográfico y sus precisas coreografías. Políticamente, Dunham y los mexicanos que comentaron sus interpretaciones rechazaban las políticas segregacionistas de Estados Unidos que denunciaba la estética negra. Una entrevista con Peter Waddington, publicada en forma de artículo en *Opera and Concert* en junio de 1948, describe mejor el impacto que México tuvo en la condena al racismo estadounidense en Dunham y su más amplia perspectiva artística. Citándola *in extenso*, Waddington escribió:

Dunham inició su carrera interesada en lo que ella llamó culturas primitivas, sin saber que su interés en la danza y en la revitalización de la cultura de la diáspora africana la llevaría a México o de que eventualmente interpretaría música mexicana en Broadway y alrededor del mundo.

No hay duda de que lo que estamos haciendo está creando una mejor comprensión de, y simpatía hacia, el negro de Estado Unidos. Desde un principio tuve objetivos sociológicos y artísticos. Ahora, sin embargo, reconozco que un fuerte objetivo sociológico motiva mi obra y que hay un verdadero impulso en mi objetivo de presentar negros estadounidenses bien parecidos, talentosos, limpios, sanos de mente y cuerpo en un repertorio de gesticulaciones y sketches dancísticos. Lo bien que me va lo ilustran incidentes tanto aquí como en México, en donde, en nuestra última gira, se me invitó, junto con miembros de mi compañía, a visitar al presidente Miguel Alemán, quien fue de lo más amable en sus elogios a nuestra presentación. Quedó particularmente encantado en que le habláramos en español, siendo que esto fue una afrenta a su buen inglés, pero así se rompió el hielo y de inmediato se estableció una atmósfera amistosa. La gente que subestima este tipo de propaganda no ve sus ventajas. En otras palabras, explicó Miss Dunham, “nuestras apariciones en México, por ejemplo, mucho hicieron por contrarrestar los clichés de Hollywood sobre el negro. Los mexicanos descubrieron que el negro puede ser también un artista y no siempre una persona perezosa e ignorante”.³⁰

³⁰ Peter Waddington, “Katherine Dunham Raises Primitive Dance Art to New Heights of Sophistication”, en *Kaiso!: Writings by and about Katherine Dunham*, Vèvè A. Clark y Sara E. Johnson (eds.), Madison, University of Wisconsin Press, 2005, p. 303.