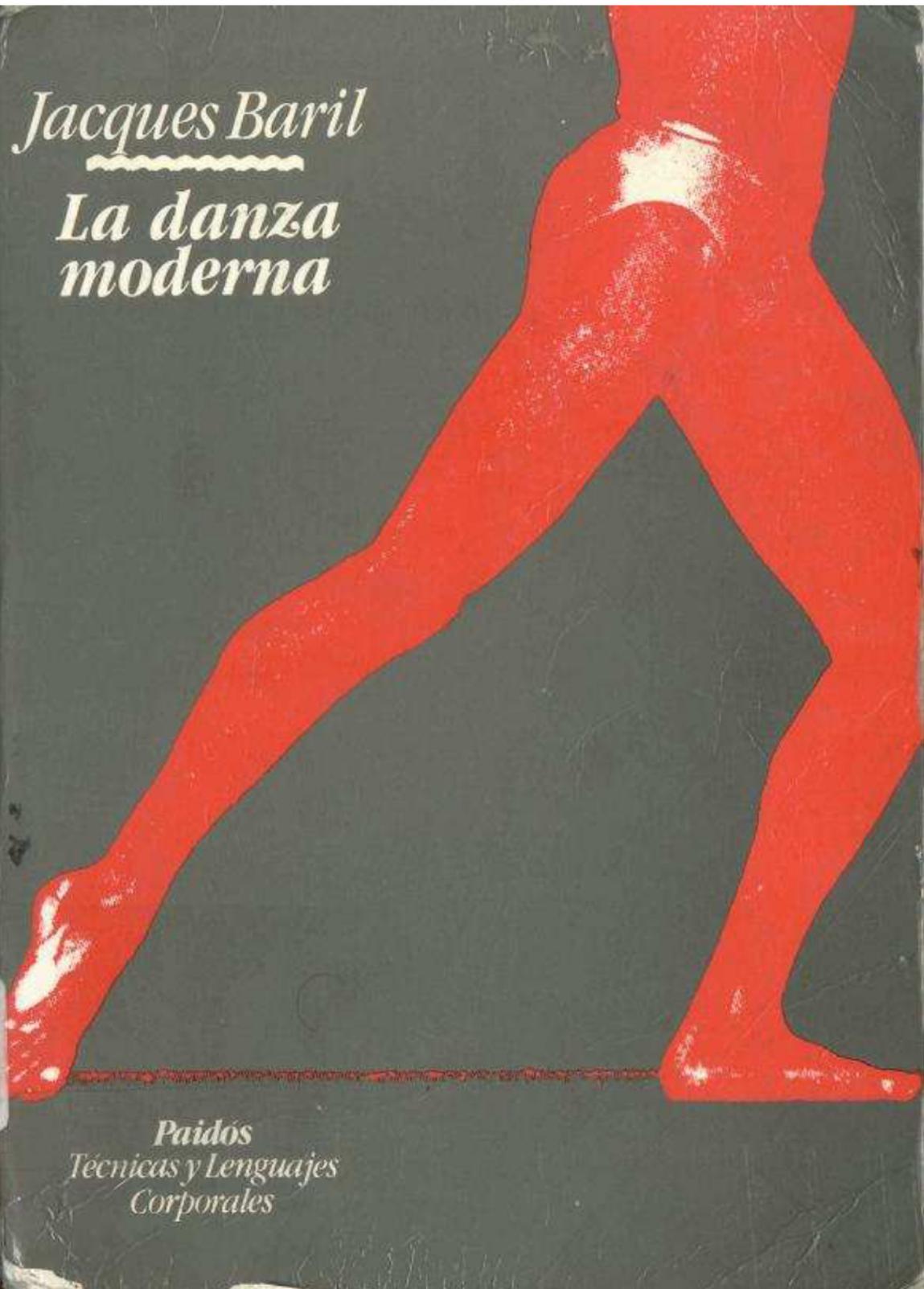


*Jacques Baril*

*La danza  
moderna*



*Paidós*  
*Técnicas y Lenguajes*  
*Corporales*

La danza moderna es una forma de expresión corporal que nace de la transposición por el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. Esta danza moderna se convierte en una forma de ser para el hombre que quiere *hablar con su cuerpo* bailando descalzo. De ahí la necesidad permanente para el bailarín de danza moderna de encontrar en sí mismo los principios de una técnica que, lo mismo que en la danza clásica, esté sujeta a determinadas reglas. Pero las normas son distintas tanto en el aspecto técnico como en lo que atañe al origen de la motivación del movimiento. Un bailarín moderno debe inventar y reinventar una y otra vez, permanentemente, una fraseología del movimiento para que éste conserve siempre el carácter de inédito y traduzca la interioridad de quien lo ejecuta. La danza moderna es un producto del siglo XX y sigue siendo un fenómeno específicamente americano. Pero desde la década de los años sesenta presenciamos una expansión hacia el mundo entero. El descubrimiento de la danza moderna despierta un interés cada vez mayor en numerosos jóvenes, que experimentan la necesidad de encontrar en sí mismos un nuevo modo de expresión corporal.

**Paidos**  
**Técnicas y Lenguajes Corporales**

Jacques Baril

# La danza moderna



Ediciones Paidós  
Barcelona - Buenos Aires - México

Título original: La danse moderne. D'Isadora Duncan a Tuyla Tharp Publicado en francés por Editions Vigot, París

Traducción de M.a Teresa Cirugeda Supervisión de Pilar Llorens

Cubierta de Víctor Viano Primera edición, 1987

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede mecánicos, ópticos o químicos, incluidas las fotocopias, sin permiso del propietario de los derechos.

© 1977 by Editions Vigot, París

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Paidós SAICF;

Defensa, 599; Buenos Aires. © de esta edición,

Ediciones Paidós Ibérica, S. A.;

Mariano Cubí, 92; 0802 1 Barcelona

ISBN: 84-7509-456-2 Depósito legal: B-40.008/1987

Impreso en Diagràfic, S.A.;

c/. Constitució, 19 - 08014 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

*a Jean-Pierre Violin*

## Índice

Introducción .....	9
--------------------	---

### Primera parte

Los pioneros americanos. Primera generacion.....	15
Isadora Duncan.....	16
Loie Fuller .....	27
Maud Allan .....	32
Ruth St. Denis.....	34
Ted Shawn.....	43
El Denishawn.....	50

### Segunda parte

Los fundadores de la «modern dance» en los Estados Unidos. Segunda generación.....	54
A. Generación histórica procedente del Denishawn.....	54
Louis Horst .....	55
Martha Gram. ....	56
Su vida, su obra	
Principales coreografías	
La estirpe Graham. Sus colaboradores	
Doris Humphrey.....	102
Su vida, su obra	
Principales coreografías	
Charles Weidman .....	115
B. Los demás creadores de sistemas.....	121
José Limón.....	121
Su vida, su obra Principales coreografías Su descendencia	
Helen Tamiris .....	134
Hanya Holm .....	138
Lester Horton .....	143
Su técnica y estilo	
Sus discípulos	
Erick Hawkins .....	150
Anna Sokolow.....	153
C. Coreógrafos independientes.....	156
Jane Dudley, Sophie Maslow, William Bales, Metle Marsicano, Sybil Sheater, Midi Garth, Katherine Litz, Jean Erdman, Esther Junger, Valerie Bettis	

### **Tercera parte**

La tercera generación.....	176
Merce Cunningham.....	177
Su vida, su obra	
Principales coreografías	
Sus bailarines-colaboradores	
Su influencia	
La nueva danza .....	200
Paul Taylor.....	216
Su vida, su obra	
Principales coreografías	
Sus bailarines	
Alwin Nikolais.....	228
Su vida, su obra	
Principales coreografías	
El linaje Alwin Nikolais	
Los coreógrafos independientes de la tercera generación.....	254

### **Cuarta parte**

La danza moderna en Europa. Los precursores.....	283
Francois Delsarte.....	284
Emile Jaques-Dalcroze.....	297
Los fundadores de sistemas. Primera generación.....	307
Rudolf Laban.....	307
Mary Wigman.....	316
Kurt Jooss.....	323
Rosalía Chladek.....	330
Los continuadores. Segunda generación.....	332
Los marginales.....	337

### **Quinta parte**

La implantación de la danza moderna en diferentes países.....	340
Bibliografía	
Índice de nombres.....	345

Fotos

USIS - Jack Mitchell - James Klosty - Babette Mangotte - Milton Oleaga - Kenn Duncan

Abreviaturas

**M:** Música

**V:** Vestuario

**D:** Decorado

**I:** Iluminación

**ESC:** Escenografía

**CR:** Creación

**INT:** Intérpretes

**PR INT:** Principales intérpretes

## INTRODUCCIÓN.

La danza moderna es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento.

Esta danza moderna se convierte así en un modo de ser para el hombre que quiere hablar con su cuerpo bailando descalzo. Esto implica, para el bailarín de danza moderna, la necesidad permanente de encontrar en sí mismo los principios de una técnica que, como en el caso de la danza clásica, está sujeta a unas reglas. Pero las normas son diferentes. Dicha diferencia reside tanto en la técnica como en el origen de la motivación del movimiento.

Un bailarín de danza moderna debe, pues, inventar y reinventar una y otra vez una fraseología del movimiento a fin de que éste conserve siempre su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante.

La danza moderna es un producto del siglo XX. No es fruto del azar sino de una necesidad, la necesidad que se impone naturalmente a ciertos artistas convencidos de que en lo sucesivo les será imposible crear al margen de las preocupaciones estéticas de su época. A principios del siglo XX, asistimos a un período de tanteo, de búsqueda, durante el cual los experimentos se prestan a veces a confusión. En efecto, las pioneras de la danza moderna, dos mujeres americanas: Isadora Duncan y Ruth St.Denis no son aceptadas, en un principio, como bailarinas de danza moderna. Para estas artistas, la danza es el reflejo de lo que sienten, de lo que quieren expresar intensamente con su cuerpo, sin preocuparse de consideraciones de orden técnico o estético. Son bailarinas libres.

Durante algún tiempo, el calificativo de «libre» se da a todo tipo de formas de danza distintas a la danza teatral conocida hasta aquel entonces, lo cual se fundamenta sobre unas bases elaboradas y después codificadas a partir del siglo XVII. Los pasos, los gestos y las posturas de esta danza teatral se inscriben siempre en el férreo marco de los principios inmutables de la técnica clásica.

El hecho de que Isadora Duncan y Ruth St.Denis no se sometían a las leyes de la danza clásica no implica necesariamente que establezcan un nuevo sistema de baile basado en otros principios igualmente inmutables.

Como pioneras de la danza moderna, constituyen el primer grupo de bailarines modernos, al cual hay también que incorporar al bailarín americano Ted Shawn.

Si estos bailarines rechazan las reglas del sistema clásico, lo hacen a sabiendas, con el fin de dar libre curso a su inspiración y expresar con su danza un talante que les es propio, sin otra preocupación que la de vivir su danza.

A estos tres artistas notables hay que añadir también a Lóie Fuller. No obstante, su papel se acerca más al del director de escena que al del bailarín. En efecto, las evoluciones de Lóie Fuller son sobre todo atracciones de music-hall, para las cuales utiliza de manera magistral los efectos de luz, procedimientos que más tarde fueron recuperados y explotados por los coreógrafos venideros, quienes no vacilarán en afirmarse sustituyendo los efectos del decorado por los de la iluminación.

Isadora Duncan es una precursora de la danza del siglo XX, que será denominada modern dance. Para ella, la danza es un acto de rebeldía, una protesta contra la forma convencional de la danza de su tiempo. Isadora se expresa de manera distinta a las otras bailarinas de su época; sin embargo, no consigue realmente dotar a su danza de una nueva técnica ni elaborar principios rigurosos. Bailarina profesional, su danza es la expresión de su vida, su inspiración bebe en las fuentes mismas de la naturaleza, a la cual es muy sensible.

Contrariamente a la proyección de Isadora Duncan, que se manifiesta sobre todo en Europa, la de Ruth St.Denis se desarrolla principalmente en los Estados Unidos de América.

Lo mismo que Isadora, Ruth St.Denis expresa con su danza la sensibilidad de su temperamento; sin embargo, una atracción más pronunciada por el teatro la conduce a interesarse especialmente por un cierto exotismo oriental.

Al contrario que Isadora Duncan, que sigue una carrera de solista, Ruth St.Denis, después de conocer a Ted Shawn, se asocia con él, y juntos crean el Denishawn, institución que se convertirá en la verdadera cantera de bailarines-coreógrafos de los años 1920-1930. En el seno de la escuela y del grupo, los bailarines se inician en la técnica de danza elaborada por Ted Shawn, la cual está muy influida por los nuevos principios del francés Francois Delsarte. No obstante, es mucho decir que las teorías de Delsarte enseñadas en aquel momento en el Denishawn hayan tenido un efecto determinante sobre las diversas técnicas que surgieron después, aun cuando los principios de este precursor (que consisten principalmente en el análisis científico del gesto y de la expresión corporal) se revelen casi siempre en cada una de ellas.

Después de este primer grupo de pioneros, otros bailarines, también mujeres, toman el relevo, y cada una de ellas elabora su propio sistema de movimientos, adecuado a las necesidades de la expresión de su personalidad. Esta segunda generación de bailarines constituye la generación de la modern dance, a la que pertenecen Doris Humphrey y Martha Graham, que junto a Charles Weidman, los tres antiguos alumnos del Denishawn, constituyen lo que se ha venido a llamar la generación histórica procedente del Denishawn.

Especialistas de la técnica, Doris Humphrey y Martha Graham dirigen sus investigaciones hacia las leyes naturales del movimiento. Como mujeres, testimonios de

su tiempo, traducen en términos de danza las emociones que experimentan, tanto a nivel sensitivo como psicológico.

Doris Humphrey y Martha Graham establecen sus principios y sus técnicas personales, crean su propio lenguaje, lo explotan con sus creaciones y lo imponen a las generaciones del presente y del futuro.

Ambas componen una obra importante ilustrando el clima de desconcierto emocional que llevan dentro y reflejando al mismo tiempo las preocupaciones de orden filosófico y estético de los años 1930-1950.

Esta generación de la modern dance es un auténtico producto americano. La expresión modern dance se utiliza por vez primera en abril de 1926 para designar el trabajo de Martha Graham. La nueva forma de danza inventada por Graham refleja principalmente el carácter intrínseco de su creadora. Martha Graham ha creado una forma de danza que no se puede afiliar a ningún sistema de danza conocido. Inventa un nuevo vocabulario del gesto, una nueva fraseología del movimiento.

En un mundo constantemente sometido a las fluctuaciones sociales, políticas, económicas y científicas, el acontecimiento fortuito condiciona irreversiblemente el carácter intrínseco de su creador, su manera de ser, de reaccionar, de expresarse, de crear; es lo que motiva el replanteamiento permanente del arte de la danza, y también la necesidad de encontrar constantemente el modo de expresión adecuado, apropiado al acontecimiento presente o presentido. De este modo, la modern dance se convierte en una forma de danza que evoluciona paralela a la marcha del tiempo.

Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman forman el embrión de la segunda generación de bailarines de danza moderna que engloba otros artistas, tales como José Limón, Hanya Holm, Helen Tamiris y otros muchos bailarines-coreógrafos directamente influidos por aquellos pioneros, y que son, en su mayoría, creadores independientes, como Anna Sokolow, Pauline Koner, Sybil Shearer, Jean Erdman y también Sophie Maslow y William Bales, los dos últimos más especialmente sensibles a la influencia del folclore. Nos encontramos también con Daniel Nagrin, discípulo de Tamiris, que explora las posibilidades que ofrece la música de jazz. A su vez, Lucas Hoving y Ruth Currier se deben a la influencia de José Limón, mientras que, por su parte, Pearl Lang, May O'Donnell y Yuriko forman parte de la estirpe de Graham, con quien fueron colaboradoras de gran talento mientras que Erick Hawkins elige un camino distinto en búsqueda de su propia estética.

Podemos también incluir en este grupo a Lester Horton, un bailarín establecido al oeste de los Estados Unidos, muy sensibilizado por el folclore de los indios americanos y que tendrá una descendencia independiente de la corriente neoyorquina. Lester Horton formará escuela y tendrá sus propios discípulos.

Después de los años cincuenta, el teatro de la modern dance ofrece un nuevo abanico de expresiones corporales que sorprende la sensibilidad del público con formas inéditas menos elocuentes que las desarrolladas por la segunda generación de la modern

dance, que ha abandonado definitivamente toda intención de mensaje político o social. Nuevas técnicas y vocabularios favorecen la apertura al teatro del absurdo. Esta tercera generación de bailarines utilizará la música electrónica al mismo tiempo que acogerá la influencia de la estética musical del compositor John Cage, que Merce Cunningham ilustrará de manera excepcionalmente brillante.

Las creaciones de este tercer grupo requieren una forma de emoción no convencional, como demuestran las sorprendentes abstracciones de Alwin Nikolais, la sutil utilización del gesto cotidiano por parte de Merce Cunningham, la hábil mezcla de movimientos de Paul Taylor o la explosión de interioridad de Murray Louis.

Los creadores pertenecientes a esta tercera generación de bailarines de danza moderna se convierten así en los creadores de la danza del teatro del absurdo, que sucede al teatro dramático de Martha Graham, el cual expresaba a la vez las preocupaciones filosóficas y estéticas de la célebre coreógrafa.

A partir de los años setenta, constatamos que la evolución de la danza está condicionada principalmente por la explotación del factor «espacio», en el cual no se había profundizado anteriormente. En efecto, aparecen unos creadores de formas y de movimientos que constituyen la célula de una cuarta generación, la de la nouvelle danse, que sucede a la danse moderne.

Esta nouvelle danse no se opone a la danza moderna, sino que constituye su prolongación natural. Sus animadores no intentan expresar un estado psicológico. Sus creaciones se distinguen sobre todo por el hecho de que se sitúan en lugares poco habituales hasta entonces en las representaciones coreográficas. Los artesanos de esta nouvelle danse tratan el movimiento, ya sea movimiento de danza como movimiento de no danza, respecto a su situación en el espacio, los gestos y los movimientos reflejando el momento de un acontecimiento inmediato previsible o imprevisible.

Esto explica que muy raras veces la nouvelle danse dará lugar a la creación de obras de repertorio.

Del mismo modo que la danza moderna, la danza clásica ha intentado también ponerse a diapason de la evolución del pensamiento del hombre durante estos últimos treinta años. Pero el análisis del movimiento nacido del sistema clásico pone de relieve que, si bien el lenguaje es a veces distinto, no utiliza un nuevo vocabulario. Dicho lenguaje no es nuevo ni en su esencia ni en su estructura; los principios de base: energía, espacio, tiempo, se mantienen en una misma gama de intensidad; sólo se modifica la apariencia a medida que la obra coreográfica ilustra la corriente sociológica o estética del momento. Algunos coreógrafos de la escuela clásica han inventado con más o menos ingenio una nueva reorganización del movimiento en el espacio y en el tiempo, una nueva redistribución geométrica de los grupos. Siguiendo el ejemplo de los coreógrafos de danza moderna, han utilizado acompañamientos musicales extraídos de las experiencias musicales de sus contemporáneos (jazz, música concreta, música

electrónica). Los más meritorios de estos coreógrafos clásicos se han convertido en los autores de un nuevo estilo de ballet y se les califica, erróneamente, de modernos. Es una lamentable confusión. Para que la presente obra no contribuya a la perpetuación de dicho error, a menudo he considerado preferible el uso de la terminología modern dance aunque no sea exacta, puesto que a partir de la tercera generación de bailarines el calificativo modern dance ha perdido ya su vigencia.

Todos los bailarines considerados en este libro a partir del capítulo «Generación histórica procedente del Denishawn» han estudiado danza moderna, ya sea con Martha Graham, Louis Horst, Doris Humphrey o con José Limón. La mayoría de ellos han adquirido los principios y la técnica de la modern dance, lo mismo que los componentes de la reciente generación de creadores que, casi todos, han trabajado con Merce Cunningham, uno de los más brillantes herederos de la modern dance. No obstante, estos nuevos bailarines-coreógrafos que constituyen la última vanguardia de la danza moderna, sólo en raras ocasiones han pertenecido a un grupo o a una compañía de danza dirigida por los líderes de la tercera generación; la mayoría son artistas independientes que no se adscriben a ninguna escuela.

\* \* \*

Si echamos un vistazo a Europa, constatamos que las primicias de las teorías aplicadas por los bailarines del Denishawn, que dieron el auténtico impulso a la danza moderna, fueron tomadas del trabajo del francés Francois Delsarte que data de la primera mitad del siglo XIX.

A principios del siglo XX, el suizo Emile Jaques-Dalcroze establece un método de expresión corporal: la rítmica. El húngaro Rudolf Laban crea un verdadero sistema de danza moderna, y forma a sus discípulos: Mary Wigman y Kurt Jooss, que llegarán a ser los teóricos de los que se considerarán los principios básicos de la danza moderna europea. Pero el curso normal de su carrera se vería alterado por el hecho de que Alemania, país donde dichos artistas ejercían su actividad creativa, atravesaría durante más de veinte años un difícil período de su historia. Laban y Jooss se refugiarán en Gran Bretaña, mientras que Mary Wigman permanece en Alemania y opta por consagrarse exclusivamente a la pedagogía.

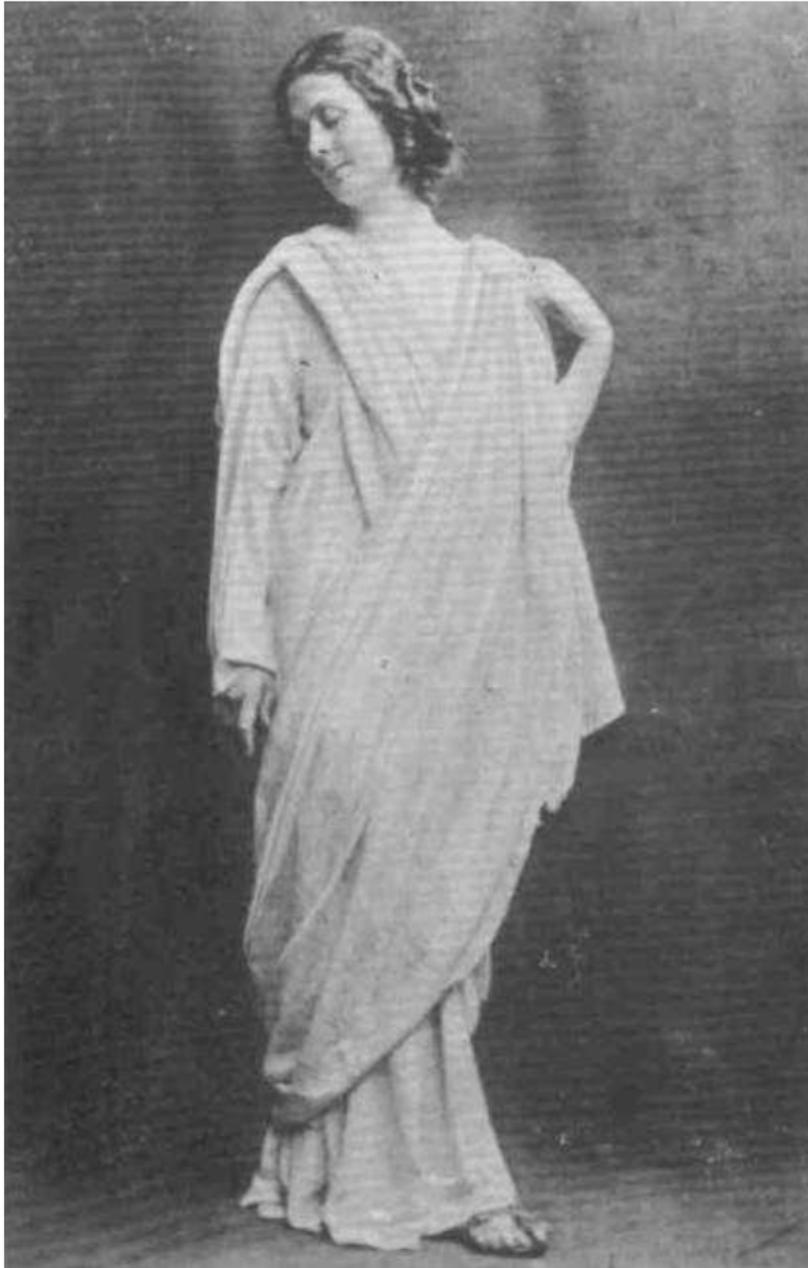
No obstante, a partir de 1931, Hanya Holm, alumna y discípula de Mary Wigman, se establece en los Estados Unidos. De este modo, participará en la difusión de los principios de la danza moderna de Europa central. Un gran número de bailarines americanos, el más dotado de los cuales será Alwin Nikolais, llegarán a ser alumnos suyos, sacando partido a su enseñanza y, de este modo, convirtiéndose en herederos de los principios de la danza moderna europea, cuyo progreso se vio obstaculizado por los acontecimientos políticos que trastornaron a Europa.

Aunque la danza moderna continúe siendo un fenómeno específicamente americano, a partir de los años sesenta asistimos a la proyección de la danza moderna en el mundo entero; las compañías neoyorquinas se presentan regularmente en el extranjero, particularmente en Europa occidental. El descubrimiento de la danza moderna, una forma de danza ignorada y desacreditada hasta entonces, suscita un interés creciente entre gran número de jóvenes, futuros bailarines que experimentan ahora la necesidad de encontrar en sí mismos un nuevo modo de expresión corporal.

**Primera parte.**  
**LOS PIONEROS AMERICANOS PRIMERA GENERACIÓN.**

## Isadora DUNCAN.

La artista. Infancia y adolescencia. Isadora la rebelde. Sus pensamientos sobre la danza. La observación de la naturaleza. Su concepto de la belleza. La reforma de la indumentaria. Isadora y la música. Isadora y su técnica. Las influencias recibidas. Su proyección. Cronología.



1. *Isadora Duncan.*

## **Isadora DUNCAN.**

(San Francisco, 27 de mayo de 1878 - Niza, 14 de septiembre de 1927)

Hoy en día nos resulta difícil determinar cuáles fueron los acontecimientos reales o imaginarios que originaron la prestigiosa proyección de la cual goza aún la bailarina, pero lo cierto es que en torno a Isadora Duncan se ha tejido una leyenda.

Por sí sola, su vida es un fragmento escogido de la historia de la Mujer. Nacida a finales del pasado siglo en un país que despierta al mundo, esta mujer no es exactamente igual a las demás mujeres.

Desde sus primeros pasos, parece sentir la necesidad de expresarse con su cuerpo. Al umbral de su adolescencia, toma conciencia de que debe liberar al ser humano mediante la danza. Desde muy temprana edad, a Isadora Duncan le parece evidente que, en primer lugar, la mujer debe conseguir su emancipación, que debe romper una tradición secular que hace de la mujer un ser sometido eternamente a las reglas inflexibles instauradas por los tabúes.

La danza escoge a Isadora. Se le impone. Está en ella. Como otros seres destinados a ser bailarines, Isadora Duncan recibe, prácticamente desde la cuna, los estigmas de este arte efímero. Pero lo que distingue a Isadora es que el instinto domina constantemente a la mujer y a la artista.

Si retrocedemos en el tiempo, comprenderemos que, en su época, Isadora hace de profeta, abogando, primero, por la liberación femenina, y, después, por la libertad y la felicidad de todos los seres humanos.

En su ímpetu entusiasta, Isadora arrastra consigo y subordina a su indómita voluntad a todos los que experimentan la necesidad de liberarse de las formas tradicionales de una expresión corporal convencional.

Lo importante para Isadora Duncan es haber legado al mundo su concepción personal de la danza. Desgraciadamente, no estableció ningún principio, no transmitió ninguna técnica ni tuvo verdaderos discípulos, no siendo su lenguaje más que la expresión de su personalidad.

Hoy en día, el nombre de Isadora Duncan evoca la imagen de la danza. Bailando, Isadora convence a los hombres de su tiempo de que su arte se dirige a todos ellos, sin distinción de clase, cambiando así su concepción sobre la danza. Su ejemplo turba sus ideas y les abre nuevos horizontes. Con Isadora, la danza se convierte en objeto de culto. Dota a la expresión corporal de un cierto valor estético aceptado por toda la inteligencia de su tiempo.

La imagen de Isadora profeta es el rostro de una bailarina que reveló verdades psicológicas indiscutibles que en adelante aceptarán las generaciones venideras, las

cuales sentirán la necesidad de buscar a su vez nuevas sintaxis apropiadas a los problemas de su época.

### **Infancia y adolescencia. Isadora la rebelde.**

Desde sus inicios, Isadora se rebela contra la danza tradicional y se niega a aprender danza clásica, porque no acepta someterse a la disciplina del estudio de reglas estrictas. Efectivamente, la práctica del baile académico, codificado desde el siglo XVII, se rige por principios rigurosos de los cuales no podemos desviarnos. En cuanto siente el ardiente deseo de bailar, Isadora hace saber a su madre, que contribuye a su educación y a la formación de su personalidad, que quiere crear un nuevo sistema de danza en armonía con los movimientos naturales que observa y que le inspiran, como los movimientos de las olas y de las nubes.

La formación de Isadora en cuanto a estudios de danza propiamente dichos fue escasa y no siguió ninguna verdadera instrucción. Nacida en un medio muy favorable a su desarrollo artístico, Isadora experimenta muy pronto la influencia de su entorno. La estimula especialmente una vieja amiga de su padre, la poetisa Ina Donna Coolbrith, mujer muy emancipada para su época, amiga de los escritores Bret Hart y Mark Twain. Miss Coolbrith aconseja a Isadora y le recomienda estudiar la obra de los poetas y de los filósofos en la biblioteca de Oakland.

En Estados Unidos, desde hacía unos veinte años, habían comenzado a aplicarse las teorías y las reformas preconizadas por Froebel. En efecto, Friedrich Froebel (1782-1852) es el instigador de la enseñanza de la rítmica y de la práctica de los juegos educativos para los niños. En estos mismos años se crean los primeros parvularios. Es también a finales del siglo XIX cuando llegan a Estados Unidos las teorías de Delsarte, importadas por el actor Steele MacKaye, el cual había sido alumno suyo en París. A su vez, Steele MacKaye las enseña en Nueva York, donde imparte su curso de Harmonic Gymnastics. La madre de Isadora se interesa por esta nueva enseñanza, al igual que Genevieve Stebbins, que será la profesora de Isadora y de su hermana menor Elizabeth.

Empieza a propagarse una corriente de emancipación más humanista que formal. La infancia de Isadora coincide con dicha corriente de emancipación. Por sus orígenes, pertenece a la capa social que se verá afectada por el principio de las reformas que alterarán el pensamiento y las costumbres adquiridas; así pues, Isadora se enfrenta a la vida y a los hombres en un momento en que el mundo entero empieza a interesarse por la mejora de la condición femenina y en la época en que, ya en Estados Unidos, la práctica de la gimnasia y de la danza acaba de ser reconocida como modo de ejercicio saludable.

## **Pensamientos sobre la danza.**

Aunque Isadora no sea exactamente lo que se ha convenido en llamar una intelectual, observamos en sus numerosos escritos el enunciado de unas bases formales que prueban que la bailarina no se limita a experimentar de manera inconsciente la inspiración para la danza, innata en su caso. No se conforma con ideas imprecisas, sino que sabe analizar la esencia misma de su arte, y exponer, si no las grandes teorías, por lo menos los principios personales que lo rigen.

La naturaleza. La observación de la naturaleza es condición indispensable y esencial para descubrir y aprender el sentido real del movimiento. Mirando el mar, Isadora experimenta el deseo repentino de bailar. Muy pronto se da cuenta de que el hombre ha perdido el sentido del movimiento natural, y afirma que solamente en la naturaleza encontrará el bailarín su fuente de inspiración. Observando el temblor de las hojas agitadas por la brisa, a Isadora se le ocurre utilizar el estremecimiento de sus brazos, manos y dedos. Por todo ello, Isadora encuentra su fuente de inspiración en todo movimiento que se le ofrece: árboles, nubes, mar.

Sus observaciones le permiten devolver un valor a movimientos naturales tales como la marcha, la carrera, el salto, los brincos, así como a numerosos gestos de los brazos; y, reconociendo el principio de íntima unión existente entre las fuerzas de la naturaleza y las del cuerpo humano, concede una importancia excepcional al contacto de los pies con el suelo.

La belleza y la forma. Isadora cree que «el movimiento proviene directamente de la forma». Observa la naturaleza, busca las formas más bellas y encuentra el momento apropiado para expresar aquello que ella define como «el alma de dichas formas». Descubre la belleza de los vasos griegos, la perfección de líneas, de formas, de diseños, en lo que se inspira para componer su danza. Isadora puntualiza su intención al respecto y dice: «No quiero copiarla (la belleza clásica), imitarla; antes bien, quiero que me inspire, quiero recrearla en sí misma con mi inspiración personal; partir de la belleza y dirigirme hacia el futuro.» Contemplando los vasos, monumentos figurados del arte griego, descubre «una línea ondulante como punto de partida», y constata que «jamás los movimientos parecen detenerse, cada movimiento conserva la fuerza de dar vida a otro movimiento».

Por otra parte, Isadora está persuadida de que el bailarín debe permanecer constantemente en estrecha relación con «las obras del arte humano y los aspectos de la naturaleza viva». Así pues, para Isadora no existe jamás conflicto alguno entre su amor por la investigación y la perfección de la forma. Estas dos aspiraciones se unen estrechamente, se entrelazan mutuamente y engendran el ritmo que anima su danza.

El ritmo. Isadora analiza el ritmo que considera primordial. Para reencontrar dicho ritmo, elige como guía el ritmo de los grandes maestros, no «porque crea poder expresar la belleza de estas obras, sino porque, doblegando sin resistencia mi cuerpo a su ritmo

cadencioso, podré, quizá, descubrir el ritmo de los movimientos humanos, perdidos desde hace siglos».

Isadora dice que «la ley de la gravedad, compuesta por atracciones y repulsiones, resistencias y no resistencias, compone el ritmo de la danza» y pretende que «para encontrar dicho ritmo, hay que escuchar las pulsaciones de la tierra».

La idea de movimiento, de la continuidad del movimiento, que será una de las principales características de la danza moderna, es pues descubierta por Isadora, la cual piensa que en todos los estados de la vida hay una continuidad que el bailarín debe también respetar en su arte, «so pena de convertirse en un monigote desnaturalizado y desprovisto de auténtica belleza».

El ritmo de la danza de Isadora es, pues, un ritmo que obedece a las leyes de la armonía hecha de ondulación y de continuidad; porque en el universo «todo se atrae, todo se confunde, todo se enlaza en una cadencia sin fin».

Una reforma: el vestido. Liberar al hombre mediante la danza implica también liberar a la danza de todas sus trabas, y, en primer lugar, de la indumentaria que oculta el cuerpo, estorba al bailarín y da una falsa apariencia de las formas y de las líneas naturales de su silueta.

Isadora se rebela contra la costumbre de utilizar maillots que aprisionan el cuerpo. Baila vestida con túnicas ligeras, para hacer resaltar las formas y el trazado de cada movimiento. Llevar una túnica clásica, bailar descalza, le permiten sentir mejor el ritmo de los movimientos. El retorno a una apariencia natural y auténtica, inspirada en los dibujos y las esculturas de la Grecia clásica, permite la recuperación de una belleza plástica natural y primitiva, alterada por la costumbre de revestir y deformar el cuerpo con el corsé, el maillot o la zapatilla. Una vez liberado, el cuerpo se convierte en un monumento de belleza. Según Isadora, la belleza de la forma humana no es fruto del azar, y la indumentaria no puede cambiar favorablemente la apariencia.

Para su danza, Isadora no utiliza jamás el decorado; baila siempre ante un telón de fondo de un solo color, azul de preferencia, para que las formas de sus movimientos sean más visibles.

Isadora y la música. Isadora nunca interpreta la música pero se deja inspirar por ella. El mérito de Isadora consiste en haber utilizado la obra de unos compositores que, como ella dice, «han unido, en absoluta perfección, el ritmo de la naturaleza y el ritmo humano».

Le gustan los coros y las danzas de Gluck, e interpreta sus obras: Orfeo, Armida, Ifigenia, porque cree que Gluck «ha escrito muchas veces en términos apasionados sobre los movimientos sinceros, los gestos verdaderos». Considera a Wagner «el hombre que más se aproxima a lo que debería ser el músico de la danza», y obtiene la

autorización de Cosima Wagner para interpretar, según su inspiración, la Bacanal de Tannhäuser.

Hay que señalar también que Isadora no baila partituras especialmente escritas para ser bailadas, sino todo tipo de música, como el Ave María de Schubert, la Infancia de Cristo de Berlioz, la Suite en re de Bach, Funerales de Liszt o Redención de Cesar Franck.

No hay nada más conmovedor que la confesión de Isadora a su pianista Hener Skene que la acompaña en su interpretación de la Marcha fúnebre de Chopin, poco antes de la muerte de sus hijos. Hablando de su visión profética, dice: «Me imaginaba un ser llevando en brazos a un niño muerto, a paso lento, vacilante, hacia el lugar de Reposo; bailaba el descenso a la tumba y el vuelo del espíritu escapándose de su prisión de carne y elevándose, elevándose hacia la luz: la Resurrección.»

En su relación con la música, Isadora se considera un catalizador que concentra y traduce la música. Pero, por más que le atraiga el ritmo musical, Isadora le reprocha que no sea posible inscribir en un pentagrama el más elemental de los gestos. Y, al contrario, ensalza el ritmo de la letra del coro griego, con el cual es fácil bailar. Feliz visión de Isadora, que dice: «Sólo de oírlos vemos desplegarse un friso de esculturas en movimiento.»

### **Isadora y la técnica.**

La danza de Isadora es instintiva. Todo es intuición. No obstante, la bailarina subraya el hecho de que jamás improvisa en escena. Todas sus danzas están cuidadosamente preparadas en sus más mínimos detalles; y se aplica tanto a la elección de la indumentaria y del telón de fondo, como al control de la iluminación.

Según testimonio de los espectadores de su época, nos vemos inducidos a pensar que Isadora no posee una técnica particular. Pero no debemos llegar a la conclusión de que ignore totalmente ciertas reglas técnicas en beneficio de una improvisación mediocre, y así constataremos que en las numerosas escuelas que funda un poco en todas partes, sus alumnas reciben una cierta formación destinada a iniciarlas en los principios derivados de su danza.

Estrictamente en cuanto a técnica, sus cursos se componen de unos ejercicios que empiezan siempre por una tabla de gimnasia muscular, a fin de calentar, flexibilizar y tonificar los músculos. Una vez terminados dichos ejercicios, las alumnas estudian los primeros pasos de danza para aprender a ejecutar una simple marcha rítmica, luego una marcha más rápida a unos ritmos cada vez más complejos, y, para terminar, una carrera, primero lenta; después, complementada de manera progresiva por saltos.

Como condición previa a estos ejercicios, el alumno debe aprender a observar y a contemplar la naturaleza, lo cual provoca un impulso interior que evoca la idea de un movimiento presentado y de su ejecución exacta, de la forma más bella posible.

En sus ejercicios, Isadora Duncan pone de relieve el papel de la respiración, y sitúa el origen de todo movimiento en el plexo solar.

Isadora tenía por naturaleza unos brazos magníficos. En su danza, los movimientos de los brazos adquieren un significado importante; al igual que el torso, éstos han quedado totalmente libres de las trabas impuestas por el rigor de la danza académica. Isadora rechaza todo lo que considera como gestos de deformación del clásico, como el en dehors y las puntas. No hay que olvidar que, para completar su formación de bailarina, Isadora estudió los principios de la danza clásica repetidas veces en Nueva York con Marie Bonfanti, y que en Londres, a los dieciocho años, fue alumna de la austríaca Katti Lanner, maestra de ballet y coreógrafa.

Los gestos de Isadora son siempre movimientos naturales, sin ruptura. Cada movimiento está lógicamente ligado al siguiente y da impulso a otro que parece determinar. De esta manera la sucesión de movimientos se convierte en una línea continua, flexible y armoniosa. Durante su danza, Isadora no se para nunca; cuando da la impresión de inmovilidad gracias a un marcar el paso in situ, la bailarina, por medio de flexiones alternativas de las piernas, mantiene un movimiento continuo que le permite reanudar en cualquier momento una serie de gestos, sin que pueda apreciarse la menor ruptura. Es también notable la armoniosa plasticidad de su cuerpo y la gran fluidez de sus movimientos. No obstante, su estilo se modificará después de la trágica desaparición de sus dos hijos. Isadora se cortará el pelo y ofrecerá un aspecto más austero.

A modo de conclusión, podemos subrayar que Isadora Duncan no descuida jamás la técnica, ni por lo que a sí misma concierne ni en cuanto a la enseñanza impartida en sus escuelas. Isadora, que era una apasionada de la enseñanza como lo fueron después Ted Shawn y Doris Humphrey, supo sacar partido de las bases adquiridas para su propia formación, influida por las técnicas y principios estéticos que se enseñaban en aquel entonces en Estados Unidos y presentados bajo forma de ejercicios de armonía dinámica (Harmonic Gymnastics). Isadora aplica a su enseñanza los resultados de su experiencia personal del hecho de la observación de la naturaleza y del cuerpo humano (bailaba delante de un espejo) sin jamás olvidar la función motora del plexo solar y de la respiración.

### **Influencias que recibe Isadora.**

Isadora pretende que el bailarín no puede inventar, que debe contentarse con descubrir. Estima que ningún cálculo mecánico o geométrico podrá conducirnos a la verdadera creación. Como ya sabemos, es principalmente el instinto el que anima la danza de Isadora. Le dice a Stanislavski hablando de sí misma: «Bailo desde el

momento en que aprendí a tenerme en pie. He bailado toda mi vida. Todos los seres humanos tienen que bailar, el mundo entero tiene que bailar, siempre ha sido así y siempre lo será. Es un error resistirnos, no querer comprender esta ley de la naturaleza.» Y el célebre director de teatro ruso, también revolucionario respecto a los principios del arte teatral, nos confirma esta impresión cuando dice: «Observaba a Isadora durante los espectáculos, los ensayos, los ejercicios, cuando la inspiración naciente cambiaba su rostro, y, con ojos brillantes, pensaba en la exteriorización de lo que estaba despuntando en su alma.»

Pero, por más instintiva que sea, la sensibilidad de Isadora Duncan queda fuertemente impresionada y conmovida ante las obras de arte que descubre y los acontecimientos de los cuales es testigo. En Florencia se pasa días enteros ante la Primavera de Botticelli. Admira sin reserva alguna la estatuaria de la Grecia clásica, porque en ella encuentra la belleza de la forma y la calidad del ritmo, cualidades supremas de las cuales quiere dotar a la danza, diciendo sobre todo: «Los griegos conocieron la Gracia continua de un movimiento que asciende, que se extiende y que acaba renaciendo.» No obstante, Isadora no intentó reconstruir las danzas antiguas. Como dice Eugène Carrière, Isadora, «en su deseo de expresar los sentimientos humanos, ha encontrado en el arte griego los más bellos modelos. (...) Sin embargo, dotada del instinto del descubrimiento, ha vuelto a la naturaleza que engendra todos estos gestos, y convencida de que hay que (...) revivificar la danza griega, ha encontrado su propia expresión. Isadora piensa en los griegos, pero sólo se obedece a sí misma».

### **La influencia de Isadora Duncan.**

A pesar de su innegable e inmenso talento, a pesar de sus principios revolucionarios, su obra no sobrevivirá a Isadora Duncan, su arte se apagará con ella.

Sus discípulas, todas ellas antiguas alumnas de Isadora, no logran perpetuar los principios de la bailarina a pesar de la escuela que, después de la muerte de Isadora, Irma Duncan abre en Nueva York en 1929.

Durante toda su vida, su intensa proyección se propaga en el mundo entero. Isadora atrae a los más grandes artistas e intelectuales de su tiempo. Toda una pléyade de nombres célebres se encuentran a su lado en un momento dado de su existencia. Su danza despierta el interés de escultores y de pintores de renombre, tales como Carrière, Rodin, Bourdelle, José Ciará, Dunoyer de Segonzac, Walkowitz; de poetas y de escritores como Henri Bataille. Llega a ser compañera de Gordon Craig y esposa del poeta soviético Serge Essenine.

Pero la cuestión que nos planteamos hoy en día no es saber si, durante su vida, la danza de Isadora inspiró a otros bailarines o despertó la imaginación de futuros bailarines. Parece ser que su viaje a Rusia en 1905 llamó la atención del coreógrafo Michel Fokine. Los historiadores pretenden incluso que Fokine fue el primer realizador, para el teatro de la danza, de los principios de Isadora Duncan. Afirman que el ballet

Eunice, compuesto por Fokine en 1905, tiene varios elementos duncanistas, tales como la túnica, los pies descalzos y las posiciones particulares de los brazos. Pero en el plano estrictamente técnico, Fokine no se acerca a Isadora, puesto que sus bailarines continúan recibiendo el entrenamiento del ballet tradicional. Falta, pues, lo esencial de la influencia, puesto que nada existe entre ambos creadores. Por lo demás, los documentos prueban que, desde 1904, Michel Fokine ya ha sometido la sinopsis de su proyecto a la Dirección de los Teatros Imperiales.

Ida Rubinstein pretende que, sin ningún lugar a dudas, Isadora significó una gran conmoción en la danza rusa; no obstante, no parece que la danza de Isadora afecte directamente al ballet ruso. Es solamente su presentación de la danza lo que excita la imaginación de los bailarines predestinados a convertirse en coreógrafos, tales como Fokine y Nijinsky, y es en este último donde encontramos una influencia más precisa, que se traduce en la utilización de unas posturas que se acercan más a las posiciones «modernas» de Duncan, que a las del ballet tradicional, pero jamás encontramos el sentimiento de libertad total que anima la expresión corporal de Isadora Duncan.

## **Biografía.**

1878.

Nacimiento de Angela Isadora Duncan en San Francisco, el 27 de mayo, cuarto hijo de Mary Dora Gray y de Joseph Duncan; hermana de Elizabeth, de Augustin y de Raymond Duncan.

1892-1894.

Imparte sus primeras clases de danza en San Francisco.

1896.

Va a Chicago donde conoce a Augustin Daly, quien la contrata para bailar el Sueño de una noche de verano en Nueva York. Da también varios recitales de danza en el Carnegie Hall Studio.

1897-1899.

Londres. Estudia ballet con Katti Lanner. Da representaciones privadas. Frecuenta el British Museum. Descubre las obras de arte de la antigua Grecia. Lee Journey to Athens, de Winckelman. Conoce a Andrew Lang, el traductor de Homero.

1900.

Primera estancia en París. Visita la Exposición Internacional. Visita el taller del escultor Rodin. Recital público en el Teatro Sarah Bernhardt.

1902

Encuentro con Loie Fuller. Isadora viaja a Berlín, Leipzig y Munich.

1903.

Budapest. Firma su primer contrato y da treinta representaciones en el Teatro Urania; obtiene un gran éxito. Amores con «Romeo», el actor Oscar Beregi.

1904.

Berlín. Representaciones en el Kroll Opera. Viaje a Italia. Primera estancia en Grecia con su hermano Raymond y su hermana Elizabeth; emprenden la construcción de un templo que quedará inacabado.

1905.

Viena. Baila Las suplicantes de Esquilo acompañada de un coro de niños que ha reclutado en Grecia.

Primera estancia en Rusia: San Petersburgo, Moscú, Kiev. Conoce a los artistas: Mathilde Kschessinska, Anna Pavlova, Michel Fokine, Serge de Diaghilev, Igor Stravinsky, Constantin Stanislavsky. Visita la Escuela Imperial de ballet. Vuelve a Berlín, donde conoce al director de teatro Gordon Craig, con el cual

mantendrá una relación amorosa durante varios años. Con su hermana Elizabeth abre una escuela en Grünewald. Participa en el festival de Bayreuth, donde compone las danzas de Tres vírgenes de Tannhauser de Wagner.

1906.

Visita los países escandinavos. Nacimiento de su hija Deirdre en Leyden, Países Bajos. En Florencia conoce a la Duse, que interpreta Rosmersholm de Ibsen (una producción de Gordon Craig).

1907.

Gira por Rusia.

1908.

Londres. Nueva York, donde baila Ifigenia de Gluck (agosto) y se presenta en el Metropolitan Opera (diciembre).

1909.

París. Una serie de recitales bajo la dirección de Lugné-Poe. Conoce a Eugene Singer.

1910.

Viaje a Egipto.

1911.

Nacimiento de su hijo Patrick. Vuelve a Estados Unidos.

1912.

Conoce a Gabriel d'Annunzio en París.

1913.

Nuevo viaje a Rusia. Pierde a sus dos hijos Deirdre y Patrick, que se ahogan en el Sena el 19 de abril.

1914.

Apertura de su escuela en Meudon-Bellevue. Presenta a sus alumnas en el Trocadero (junio).

1915.

Abre un estudio en Nueva York, 4a. avenida - 23a. calle. Improvisa ha Marsellesa en el Metropolitan Opera, creada en París en el Trocadero aquel mismo año.

1916.

Napóles. Baila en el Trocadero, en París. Gira por América del Sur. Vuelve a Nueva York, donde baila en el Metropolitan Opera.

1917.

Baila Marcha eslava, música: P. Tchaikovsky - Nueva York, 26 abril. Vuelve a California después de veintidós años de ausencia.

1918 París.

1920.

Atenas, donde proyecta abrir una escuela. En París, una serie de recitales con la orquesta Padeloup y Albert Wolff.

1921.

Invitada por el gobierno soviético, funda en Moscú una escuela de danza que confía a una de sus antiguas alumnas, Irma Ehrich-Grimme (nacida en 1897), a quien autoriza a tomar el nombre de Irma Duncan. Londres, recitales con el pianista Walter Rummel.

1922.

Se casa con el poeta soviético Serge Essenine (el 3 de mayo). Visita la escuela de su hermana Elizabeth en Grünewald. Baila en el Teatro de la Monnaie, en Bruselas. Vuelve a Francia; por su enlace con Essenine, Isadora se convierte en el primer ciudadano soviético que entra en Francia. Viaja a Nueva York con su marido, el cual, a su llegada a Estados Unidos, es internado en Ellis Island (Essenine es epiléptico y alcohólico). Baila en Nueva York, Boston e Indianápolis.

1923.

Vuelve a Francia en febrero.

1924.

Vuelve a Moscú con Essenine. Estancia en Berlín.

1925.

Suicidio de Essenine.

1927.

París. Isadora da su último recital el 8 de julio en el Teatro Mogador. Muere accidentalmente en Niza, el 14 de septiembre (el chal que lleva alrededor del cuello y colgándole por la espalda se engancha con la rueda del automóvil conducido por Bugatti en el cual había tomado asiento. Isadora muere estrangulada). Unos meses antes de su trágica desaparición, Isadora ponía el punto final al manuscrito de sus memorias, que se publican en diciembre de 1927 bajo el título de *My Life*.

1929.

Irma Duncan, que dirige la escuela de Moscú, visita Estados Unidos acompañada por sus alumnos: los Isadora Duncan Dancers, que obtienen un gran éxito ante el público americano, pero son llamados a volver a la URSS; Irma Duncan se queda sola en Nueva York, y abre una escuela: Isadora Duncan Dance Art, para consagrarse a la enseñanza del método Duncan. Irma Duncan publica varias obras, a destacar entre ellas *The Technique of Isadora Duncan*, 1937.

**Loie FULLER.**

Directora escénica y bailarina. Una importante innovación: la utilización de los efectos de luz al servicio de la danza.



2. Loie Fuller.

## **Loíe FULLER.**

(Fullersburg Illinois, 22 de enero de 1862 - París, 21 de enero 1928)

Loíe Fuller no fue una bailarina en el sentido estricto de la palabra; no obstante, debe ser considerada como una artista de gran talento, que, desde principios de siglo, marca la danza, contribuyendo considerablemente al desarrollo, si no de la danza propiamente dicha, por lo menos de su presentación.

Loi'e Fuller aparece en Europa antes que Isadora Duncan y Ruth St.Denis, y contribuye, gracias a sus innovaciones, a la corriente que desencadenaría una profunda revolución estética en el dominio de la danza.

Loi'e Fuller no estaba destinada a hacer una carrera de bailarina. Se convirtió en bailarina por casualidad. De todos modos, desde su más tierna infancia, acepta su destino, que, a los dos años y medio, la lleva, a escondidas de sus padres, a aparecer en escena para recitar una fábula que le han enseñado sus hermanos: «María tenía un corderito.» Este fue su primer contacto con el público y también su primer éxito. Desde los cuatro años, debuta verdaderamente en escena en Chicago. En 1883 efectúa una gira con Buffalo-Bill, y muy satisfecha de esta experiencia se pone a estudiar música. Al año siguiente la contratan para cantar en Fausto en la Hoolay's Opera House de Chicago.

En 1886 vuelve al teatro para interpretar papeles de chico, particularmente en Our Irish Visitors, Turned up y Humbug. Después interpreta varios vodeviles, y una serie de representaciones la llevan de gira a Londres. Fue en dicha ciudad, en 1889, donde su empresario la contrató para crear en Nueva York una nueva obra de M. Hoyt: Quack, M. D., y para Loi'e Fuller ésta fue la ocasión de empezar «accidentalmente» la carrera que la convertirá en una artista de reputación internacional.

En efecto, fue durante un ensayo en la Harlem Opera House cuando el autor de Quack, M. D. tuvo la idea de añadir a su obra una escena en la que el doctor Quack hipnotizaría a una joven viuda. Loi'e Fuller explica personalmente aquel incidente que para ella fue decisivo: «Pedimos al electricista del teatro que pusiera focos verdes en las candilejas, y al director de orquesta que tocara una melodía en sordina; el gran interrogante fue entonces saber qué vestido me pondría.» En vano Loi'e Fuller busca en su guardarropa un traje adecuado al papel, y de repente se acuerda de que había recibido un regalo que dos jóvenes oficiales ingleses conocidos en Londres en casa de unos amigos le habían mandado de la India. Se trata de una falda muy fina deseda blanca. Y se le ocurre entonces utilizar esta falda para su papel.

Su aparición fue una revelación. Ella misma nos describe su primera aparición vestida de esta guisa: «Mi falda era tan larga que me la pisaba constantemente y maquinalmente la sostenía con las dos manos y alzaba los brazos, mientras continuaba revoloteando por la escena como un espíritu alado. De repente un grito surgió de la

sala: una mariposa, una mariposa. Me puse a dar vueltas sobre mí misma corriendo de un extremo al otro de la escena y hubo un segundo grito: una orquídea.»

Este acierto inesperado le permite concebir la idea de que puede sacar partido de la manipulación de este tejido. Entonces perfecciona el efecto que se puede obtener manipulando más metros de tela iluminada con luces de distintos colores. De este modo crea su Danza serpentina en el Casino Theater de Nueva York en 1891. Obtiene un éxito rotundo y prestigioso e inmediatamente se produce la consagración de Loie Fuller.

Es la primera vez que en el teatro se utilizan al mismo tiempo los efectos de luz y de movimiento. Este triunfo de Loie Fuller no está directamente unido a la danza sino a los efectos que produce la luz al animar las evoluciones del artista cuya apariencia queda constantemente modificada.

A partir de aquí, tuvo la idea de desarrollar por medios distintos los efectos de la proyección de la luz sobre su silueta. Utiliza, por ejemplo, distintos focos de proyección. Principalmente, sustituye la proyección lateral por una proyección procedente de un foco situado bajo sus pies, sistema que explota para su Danza del fuego, lo cual a la larga tendrá desagradables consecuencias para Loie Fuller al comprobar que su vista se debilita.

Loie Fuller tiene también la idea de prolongar sus brazos mediante unos largos bastones, lo cual le permite hacer ondular amplios velos que producen extraordinarios efectos de ondulación creando extrañas e imprevisibles formas fantasmagóricas.

Gracias a estos procedimientos, Loie Fuller origina una revolución que, en su época, se anticipa a las invenciones modernas más espectaculares sobre la presentación del espectáculo. En cuanto a la danza concierne, continúa siendo la primera que pone un acento dramático sobre los más mínimos movimientos naturales. Es también a partir de su aparición cuando se crea la costumbre de aparecer sobre un fondo liso y de utilizar proyectores en la escena. El uso de dicho procedimiento no cesará de desarrollarse y sustituirá progresivamente a los elementos del decorado.

La contribución de Loie Fuller a la evolución de la presentación de la obra teatral será tan importante y tan influyente como las teorías elaboradas y aplicadas por Gordon Craig o Adolphe Appia, por ejemplo, aunque Loie Fuller no se interesó jamás ni en la pintura ni en la arquitectura, sino exclusivamente en la luz.

Hacia el final de su carrera, en 1925, cuando presenta en París su danza titulada El mar, dentro del marco de las manifestaciones organizadas para la Exposición de las Artes Decorativas, se fija en ella el pintor decorador ruso Pavel Tchelichev, colaborador de los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev. La emoción artística que Tchelichev experimenta ante Loie Fuller tendrá como consecuencia la influencia que esta última ejercerá sobre sus futuros trabajos, particularmente en los ballets Oda, 1928; Errante,

1933; St. Francis, 1938; Balaustrada, 1941, para los cuales Tchelichev innovará sistemas de iluminación que deben su concepción a Loie Fuller.

Loie Fuller seguirá siendo inimitable y nadie conseguirá perpetuar las invenciones que desplegó en el curso de una carrera hecha de investigaciones basadas sobre el estudio de la distribución de la luz. Loie Fuller decía sobre el color que «es la luz descompuesta» y pretendía no merecer ningún elogio por haber sido la primera en emplear la luz de color, porque no era capaz de explicar las razones ni la manera en que lo hacía, pretendiendo que en su caso se trataba de un instinto, de una intuición.

Loie Fuller, que no poseía la morfología de una bailarina, no intentó afirmarse mediante una técnica corporal. Es incluso notable la poca importancia que daba a los estrictos movimientos del cuerpo, limitados a los brazos. Hablando del cuerpo del bailarín escribió: «¿Qué es el cuerpo del bailarín sino un instrumento mediante el cual lanza al espacio unas vibraciones, unas ondas musicales que le permiten expresar todas las emociones humanas?» El terreno explorado por Loie Fuller fue la animación del espacio gracias a medios extraños a la expresión corporal propiamente dicha.

Su carrera. En 1892, Loie Fuller llega a Europa después de firmar un contrato para Berlín, donde su decepción fue grande al comprobar que era para aparecer en un music-hall. Abandonada por su empresario, primero se dirige a Hamburgo, después a Colonia y finalmente llega a París. Después de solicitar un contrato en la Opera, que le es rechazado, se dirige al director del Folies Bergère, quien la acepta en su teatro.

Se pone entonces a trabajar en la creación de nuevas danzas: Danza blanca, Danza flor, Buenas noches. En París se impone y se convierte en la artista de su tiempo. Para todos sus admiradores será en lo sucesivo «La Loie». Jules Cheret y Toulouse-Lautrec dibujan sus carteles.

Vuelve varias veces a Estados Unidos, a Nueva York en 1896, y en 1910 es contratada por la Metropolitan Opera; y a San Francisco en 1915. Aparece por última vez en escena en Londres, en 1927, en Shadow Ballet.

En Francia abre una escuela que reúne a las jóvenes que participan con ella en los espectáculos presentados por «Les Féeries Fantastiques de Loie Fuller» («El fantástico mundo de las hadas de Loie Fuller»). La proyección de Loie Fuller inspira a los más grandes artistas del momento, que son los creadores del Art Nouveau. El vidriero Emile Gallé queda profundamente impresionado por los efectos de luz ideados por Loie Fuller. En 1900, el arquitecto Henri Sauvage construye para ella un pequeño teatro en la Exposición Universal, y es en este teatro donde acoge a su compatriota Ruth St. Denis (1906). Mucho antes ya había conocido a Isadora Duncan, a quien propuso un contrato para una gira por Europa central; aparecen juntas en 1902.

En París, Loie Fuller se relaciona con un gran número de personalidades, como Camille Flammarion, Pierre y Marie Curie, los escultores Raoul Larche, Théodore Rivière y,

sobre todo, Rodin, que la admira y escribe: «Madame Loie Fuller es para mí una mujer de genio con todos los recursos del talento.»

Su arte seduce a escritores como Yeats, Alejandro Dumas hijo y Jules Claretie, el cual la anima a escribir sus memorias, lo mismo que Anatole France; éste hace el prefacio de su obra: Quince años de mi vida (1908).

## **Maud ALLAN**

(Toronto, 1883 - Los Angeles, 7 de octubre de 1956)

Sin llegar a alcanzar la proyección de sus contemporáneas Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St.Denis, Maud Alian es, no obstante, una de las primerísimas artistas en expresarse, a principios del siglo XX, en un nuevo estilo de danza que, de hecho, no es más que la exte-rriorización de su inspiración personal.

Su atracción por la danza nace en su más tierna infancia. Primero estudia piano en San Francisco, pero rápidamente se da cuenta de que puede traducir con su cuerpo las múltiples sensaciones que experimenta ante la maravillosa naturaleza californiana. En la misma época esta sensación queda reforzada por la profunda impresión que un día recibe al asistir a una representación de la célebre trágica Sarah Bernhardt, que le revela el poder de la expresión del gesto.

Desde aquel momento, Maud Alian permanece muy atenta y sensible a todo lo que pueda tener alguna relación con la expresión corporal y no piensa más que en expresarse con su cuerpo. No obstante, deberá esperar varios años antes de convertirse en bailarina.

En 1900, con objeto de continuar sus estudios de piano, se va a Berlín. Aquel mismo año pasa sus vacaciones de verano en Florencia, donde se le revela la pintura de los artistas del Renacimiento, en especial la de Botticelli. Contemplando la Primavera y el Nacimiento de Venus, dos obras cumbre de Botticelli, la impresión que Maud Alian experimenta es tan fuerte que abandona Florencia resuelta a trabajar su cuerpo hasta convertirlo en un verdadero instrumento, ahora totalmente convencida de que la música por sí sola no podrá traducir su personalidad. Aunque no por ello abandona sus estudios de piano, y en 1901, en Weimar, es alumna de Ferruccio Busoni. Muy afortunadamente para ella, en octubre del mismo año conoce en Berlín al compositor Marcel Remy, helenista apasionado. Remy será el confidente de Maud Alian, la cual le hace partícipe de sus proyectos. Marcel Remy la escucha con benévola atención, la anima y le aconseja que estudie las formas y el espíritu de las danzas practicadas por los griegos de la antigüedad clásica.

A partir de este momento, Maud Alian empieza a estudiar seriamente para llegar a reconstituir las danzas griegas antiguas. Siguiendo el ejemplo de Isadora Duncan, empieza a bailar descalza, vestida con una simple túnica, y, a partir de 1903, hará sus primeras apariciones como bailarina en Viena, valiéndose de su gran belleza, una gracia natural y excepcionales cualidades plásticas.

Maud Alian elabora entonces su repertorio de danzas, compuestas por un amplio abanico de partituras procedentes de músicos tales como: de Frederic Chopin su Marcha fúnebre; de Antón Rubinstein la Melody in F (1908), Valse Caprice; de Félix Mendelsshon Cantos de primavera (1903); de Johann Strauss el Bello Danubio y de

Edvard Gneg la suite de Peer Gynt. Pero Maud Alian se distinguirá, sobre todo, con su interpretación de La visión de Salomé (1907), que Marcel Remy compondrá para ella.

Después de haber bailado en casi todos los escenarios del mundo, principalmente-en Londres, Moscú, San Petersburgo (1909), Nueva York (1910) y efectuado varias giras en Oriente y en América del Sur (1913), Maud Alian acaba su carrera fijando su residencia en Londres en 1928, donde se consagra a la enseñanza. En 1908 publicó su autobiografía My Life and Dancing.

### **Ruth ST.DENIS**

*Pionera de la danza en Estados Unidos. El estímulo de su madre. Su carrera: primero, la artista de variedades; luego, la bailarina. El impacto ante un cartel que determinará su carrera de bailarina, La preparación de su espectáculo oriental. Su encuentro con Ted Shawn. La creación del Denishawn. Ruth St.De-nis bailarina: una «no auténtica» bailarina oriental. Sus composiciones de visualizaciones musicales. Una bailarina mística.*



3. *Ruth St. Denis y Ted Shawn*

## **Ruth ST.DENIS**

(Nacida R. Dennis) (Newark, Nueva Jersey, 1878 (?) - Hollywood, California, 21 de julio de 1968)

Miss Ruth, conocida familiarmente como «La primera dama de la danza americana», marca el mundo del espectáculo de fines del siglo XIX y principios del XX con su incomparable personalidad.

Al principio de su carrera, miss Ruth es esencialmente una artista de variedades, y hacia el año 1906 hace su presentación como bailarina.

Rica en ideas, ayudada y apoyada por su madre, compondrá, como Isadora, todas las danzas que interpretará a lo largo de su brillante carrera.

Mujer resplandeciente de belleza, su presencia en escena atrae a toda la brillante sociedad de su época. Animada por el éxito obtenido ante el público, Ruth St.Denis no cesa de aparecer en escena durante toda su extraordinaria existencia de artista, que terminará en 1963, con una gira por los Estados Unidos, cinco años antes de morir.

Para evocar a la mujer y a la bailarina, los superlativos abundan. Se ponen en circulación las opiniones más lisonjeras. Lo cierto es que, durante unos setenta años, Ruth St.Denis hará el papel de profeta, primero sola, luego junto a Ted Shawn, su pareja y compañero, más tarde otra vez sola.

Se ha dicho de ella que concibió un sistema totalmente nuevo y muy completo de movimientos: una escuela revolucionaria de la danza; que en los Estados Unidos desencadenó una gran corriente estética, idéntica a la que han provocado los más grandes artistas de la historia. Se afirma que aporta un mensaje al teatro americano, y que su gran influencia sobre la juventud es consecuencia de la explosión de la danza en Estados Unidos, esa corriente de danza moderna nacida en los años veinte.

Si algunas de estas afirmaciones pueden parecer hoy en día exageradas, no por eso es menos cierto que la proyección de Ruth St.Denis es y ha sido considerable. Utiliza todos los medios a su alcance para liberar a la danza de todas las servidumbres que obstaculizan su plenitud. Reúne a las fuerzas vivas de toda una generación de bailarines a los cuales, gracias a las excepcionales cualidades de su carácter y de su inteligencia, logra imponer el respeto ante un arte con siderado como un arte menor, antes de su advenimiento. A dichas cualidades se le añaden la lucidez y la perseverancia, que mantienen la llama de su genial instinto creador.

Bailarina inspirada, bailarina mística, considera la enseñanza de la danza como un ejercicio del culto a lo Divino, y estimula la inspiración en los demás. De este modo,

dicha inspiración se convierte en una fuerza vital que fertilizará el terreno que verá nacer» a la modern dance americana.

Su infancia. La infancia de la pequeña Ruthie Dennis transcurre en Pin Oaks, la granja de sus padres cerca de Somerville en Nueva Jersey, rodeada de un padre ateo, ingeniero electricista que sueña con inventar máquinas voladoras, y de una madre profundamente creyente, antigua estudiante de Medicina que a veces da conferencias sobre la salud y la higiene. También está su hermano Buzz, que será para ella un preciado compañero.

Muy pronto, Ruthie siente la necesidad de expresarse por medio de la danza. No podemos decir si es el marco campestre de Pin Oaks el que la inspira, una apacible campiña apenas turbada por el murmullo de los riachuelos, pero podemos imaginar el ambiente que la rodea como un lugar propicio a la meditación. Aquí puede reflexionar profundamente sobre sus lecturas. Desde muy joven, Ruthie manifiesta su interés por la Crítica de la razón pura de Kant. Más tarde, La dama de las camelias de Dumas se convierte en su libro de cabecera. Pero su pasión fue el libro de Mabel Collins, The Idyll of the White Lotus, en el cual el autor cuenta la historia de una joven egipcia en meditación que recibe la visión de la Mujer de Loto Blanco, imagen que quizá tendrá en la vida de la niña que es aún, una influencia determinante.

Ruth St.Denis es al mismo tiempo una bailarina instintiva y una bailarina inspirada. En sus comienzos es solamente el instinto el que dirige la energía que anima su danza, pero cuando a los veintiocho años aborda realmente su carrera profesional de bailarina, el instinto se ve sometido y dominado por la fuerza espiritual que la habita.

### **Su adolescencia: tres acontecimientos determinantes. Ruth alumna.**

En primer lugar, son dos los acontecimientos de carácter espectacular que producen una fuerte impresión en Ruth St.Denis.

En efecto, en una época en que todavía no sabe qué camino tomará su desarrollo artístico, Ruth queda impresionada por la representación de Burning of Rome, una comedia de magia que da el circo Barnum y Bailey en Nueva York. Es un espectáculo grandioso con un final animado por un centenar de personajes disfrazados de ángel. Aunque este cuento de hadas no tenga en sí mismo ninguna relación directa con la danza propiamente dicha, el impacto que Ruth recibe permanece y tiene como consecuencia despertar en ella sus ideas sobre la concepción del arte teatral y de la danza. Al volver a casa, confecciona su primer vestido de bailarina hecho con una cortina vieja.

Experimenta su segundo impacto artístico en Nueva Jersey, donde asiste a la producción de Egypt Through The Centuries {Egipto a través de los siglos), montado por una familia de artistas húngaros, los Kiralfy, que en su época tienen en América una gran influencia en el mundo del espectáculo.

El tercer acontecimiento que marcará a Ruth St. Denis es de naturaleza bien distinta. Es la época en que en toda América es de buen tono entre las damas de la sociedad iniciarse en los nuevos principios que tienden a liberar a la mujer de la armadura que le ha sido impuesta por la sociedad. La señora Dennis, que es en su momento una persona muy avanzada, renuncia a la costumbre de llevar corsé y se pone a estudiar los principios de Delsarte con la señora Poté, antigua alumna de Steele MacKaye, el célebre actor que trabajó y estudió con Delsarte en París.

De esta manera, la señora Dennis se da cuenta de las disposiciones innatas de su hija para un modo de expresión próximo a la danza, y se le ocurre iniciarla en los principios de la gimnasia armónica, consecuencia directa de los principios de Delsarte.

Así pues, desde muy joven, Ruth recibirá de su madre una instrucción cuyas bases derivan de los principios de Delsarte. Más tarde, cuando se convierte en compañera de Ted Shawn, completará su educación estudiando seriamente los principios de Delsarte que Ted Shawn enseña y difunde por los Estados Unidos.

De la práctica elemental de los principios aprendidos junto a su madre, Ruth se da cuenta con lucidez de que son muy importantes, tanto para sí misma como para todos los que deseen expresarse plenamente con su cuerpo.

Un día, la señora Dennis lleva a su hija, que en aquel entonces tiene once años, a una representación ofrecida por Genevieve Stebbins. Para Ruth es un momento privilegiado. Después de reflexionar sobre la calidad del movimiento de Stebbins, de repente queda convencida de que la belleza corporal y todo cuanto otorga al hombre una cierta dignidad pueden expresarse por medio de la danza.

Ruth empieza a estudiar los bailes de sociedad con Maude Daven-port y algo más tarde, aconsejada por varias de sus amigas, la señora Dennis presenta a su hija a Karl Marwig, un profesor de renombre que vivía en Nueva York. Marwig reconoce el talento de Ruth y propone darle lecciones. Pero esto plantea un problema insoluble para la familia Dennis, que no dispone del dinero necesario para pagarle a su hija los gastos de los frecuentes desplazamientos que se vería forzada a hacer entre Nueva Jersey y Nueva York. El resultado es que sólo frecuenta los cursos de Marwig intermitentemente.

Posteriormente, Ruth prueba en vano de seguir los cursos de danza clásica de Marie Bonfanti, con quien estudió Isadora Duncan. Ruth abandona rápidamente, incapaz de seguir las clases más allá del estudio de la tercera posición, sobre las cinco tradicionales de la danza clásica. Lo cual, no obstante, no le impide bailar de puntas, sacando buen partido de los consejos de Marwig, consistentes, principalmente, en copiar las posiciones y las posturas de las estrellas de la danza, muy populares en aquella época.

Ruth y su madre. Sabemos que su madre se dio cuenta muy pronto de las predisposiciones de su hija por la danza, y que, si bien no le enseña unos verdaderos principios, favorece la manifestación y el desarrollo de su personalidad artística y contribuye todo cuanto le es posible a su formación.

Ruth es adorada por su madre, que cree en el genio y talento de su hija. Incluso cuando, a veces, la señora Dennis no siempre comparte las ideas de Ruth, continúa a su lado, asistiéndola, aconsejándola y aportándole su ayuda, si bien mostrándose siempre exigente.

Los comienzos de Ruth. Antes de emprender su verdadera carrera de bailarina, Ruth participa en todo tipo de espectáculos y manifestaciones. Firma un contrato como actriz con la compañía Belasco. Es Belasco el que modifica su nombre de Dennis, convirtiéndolo en St.Denis. Con dicha compañía efectúa una gira en Londres (1900), y aprovecha su estancia en la capital inglesa para llegarse hasta París, donde ve bailar a Loï'e Fuller. Cuando vuelve a los Estados Unidos, continúa sus giras con la compañía Belasco. Ruth St.Denis comienza a imponerse como actriz, canta y baila, particularmente en la producción de La Du Barry (1904).

Pero un día se produce el acontecimiento imprevisible en la vida de Ruth St.Denis, cuyas consecuencias modificarán profundamente el destino de la artista.

El cartel. En 1904, son los principios de su tercer año en la Compañía Belasco. Ruth St.Denis tiene un pequeño papel en la obra La Du Barry, en la cual triunfa la célebre actriz Leslie Cárter. Desde su integración a la compañía, Ruth se daba cuenta cada vez más de que no estaba destinada a la clase de tarea que le imponía Belasco. No comprende que la mujer intrigante o la cortesana sean alabadas, a la par que tampoco aprecia la manera histérica de interpretar los papeles. Todo su ser se revuelve contra todo el sistema, y si hoy en día consideramos el camino andado por Ruth St.Denis desde que abandonó la compañía de Belasco, nos es posible imaginar cuál era su estado de espíritu en aquel entonces.

Un día, estando de gira en Buffalo, Ruth St.Denis y Honoria Donner, su mejor amiga, entran en un establecimiento a beber una soda, donde fortuitamente Ruth para mientes en un cartel colgado en la pared, detrás del mostrador. Para Ruth St.Denis es una revelación. El cartel, destinado a publicidad de una marca de cigarrillos, representa una diosa egipcia sentada en el nicho de un templo. Para Ruth es el reflejo de una imagen que dormita desde siempre en su subconsciente.

Esta diosa serena, misteriosa, contemplativa, real, es, para para Ruth, Isis modernizada, pero que continúa siendo la madre de todas las diosas inmortalizadas del Antiguo Egipto. Hipnotizada, Ruth ve aparecer en un instante, confundidos en una sola visión, el presente y el pasado reunidos.

Las dos jóvenes salen del establecimiento, y unos instantes después la fiel «Patsy» vuelve sola y se procura el cartel por un dólar.

De vuelta a San Francisco, Ruth hace un vestido reproduciendo con toda fidelidad el de la diosa Isis y se hace fotografiar en la posición ilustrada en el cartel, vestida como la diosa egipcia.

Desde el instante en que descubre el cartel, Ruth no puede deshacerse de la idea de que debe absolutamente crear una danza inspirada por el personaje de Isis. A toda prisa empieza a buscar la documentación necesaria para realizar la danza. Consulta todas las obras que pueden proporcionarle información en las bibliotecas y va en pos de todos los datos que puedan ser de una ayuda preciosa para la composición de la danza.

Por fin, Ruth sabe que de ahora en adelante será una bailarina. Ya no le es posible continuar su existencia de artista de variedades. El cartel marca una ruptura en su vida; de un lado, es el pasado que se ha terminado definitivamente; y del otro, es el futuro en el cual Ruth ve despuntar una palabra, casi desconocida: coreografía. Para Ruth el cartel representa el nacimiento divino.

Al volver a Nueva York, donde vive ahora su familia, Ruth anuncia a sus padres su descubrimiento y su proyecto. Se siente febril; su madre y su hermano comparten su entusiasmo.

En lo sucesivo, Ruth sabe que no puede resistirse a una especie de llamada y decide entonces convertirse en una bailarina oriental. El cartel es la chispa que enciende la llama que velaba en ella.

Entonces utiliza todos los medios a su alcance para triunfar. Tiene que encontrar una suma de dinero considerable para realizar su proyecto, porque no puede permitirse un fracaso.

La preparación del espectáculo oriental. Obsesionada por su deseo de triunfar, reúne todas las probabilidades para el éxito de su empresa y prepara minuciosa e inteligentemente lo que debe ser su obra.

Se va a Coney Island, porque se entera de que auténticos nativos de la India presentan una atracción. Los actores del espectáculo, llamado Las calles de Delhi, son verdaderos faquires y verdaderos encantadores de serpientes con sus cobras. Junto a ellos, Ruth descubre la auténtica atmósfera que debe ser reproducida en su espectáculo, y el descubrimiento del encantador de serpientes le inspira la idea de la danza The Cobras (Las cobras).

Es un primer paso, pero aún deberá recoger en otras fuentes más información sobre la India. Frecuenta la biblioteca Astor y consulta muchos libros interesantes. Se familiariza

con la mitología y la religión hindúes, Krisna y Radha dejan de ser desconocidos para ella. Hace todo lo posible para entablar relación con los medios hindúes de Nueva York, deseosa de obtener precisiones sobre la disposición de las ceremonias del culto en los templos de la India.

Ruth St.Denis se entrevista con el eminente especialista Edmund Russel, quien conoce perfectamente la India y los detalles de la vida cotidiana en este país. Además, Russel le proporciona valiosas indicaciones sobre la manera de vestir de las mujeres.

Prosiguiendo con sus investigaciones, Ruth descubre una tienda especializada en productos procedentes de la India, sobre todo en telas y en adornos. Los propietarios, los Bhamgaras, contentos de encontrar a una joven americana entusiasta y enamorada de la India, le proponen que participe en la inauguración de su establecimiento. Es la ocasión inesperada para Ruth St.Denis de bailar por vez primera su composición titulada The Cobras.

Su fiel amiga Honoria Donner la ayuda enormemente en sus investigaciones y en la preparación de su espectáculo. En marzo de 1906, Ruth realiza su proyecto ofreciendo una sesión matinal en el Teatro Hudson de Nueva York. Veinticinco damas patrocinadoras han financiado esta primera representación. Se ha invitado a mucha gente y el teatro está lleno. Es el triunfo de Ruth, dos años después de haber visto el famoso cartel en Buffalo.

La prensa se muestra pródiga en alabanzas y elogia la sensacional matinal. Algunos críticos pretenden que Ruth St.Denis ha fundado un nuevo culto, pero Ruth no presenta su famosa danza Egipto hasta el año 1910.

Antes del Denishawn. Después del éxito obtenido en Nueva York en la primavera de 1906, Ruth St.Denis efectúa una gira por Europa. Hace su aparición en escena en Londres, París, Berlín, en diversas ciudades de Alemania y en Praga, Budapest y Montecarlo. Pero durante este periplo que se escalona a lo largo de tres años (junio 1906-junio 1909) es sobre todo en Alemania, en Londres y en París donde es más calurosamente recibida, del mismo modo en que lo habían sido Loi'e Fuller e Isadora Duncan.

Hoy en día nos parece imposible admitir que el triunfo obtenido por Ruth St.Denis fuera esencialmente el de una bailarina. En efecto, en aquella época, Ruth St.Denis es más bien considerada como una star, una especie de vedette del music-hall, incluso una artista de variedades, cuya presencia en escena se convierte sobre todo en atracción porque su programa se compone esencialmente de números de danza de carácter exótico. Se distingue particularmente en Radha, Incensé, The Cobras, Nautch, Yogi, cinco danzas inspiradas por la mitología y el folclore de la India.

Es principalmente al público alemán al que más impresiona; se le ofrece la posibilidad de establecerse en Berlín, en un teatro construido en su honor. Pero Ruth St.Denis la rechaza, consciente de que, en primer lugar, es, ante todo, una bailarina americana.

Después de obtener una extraordinaria reputación artística en Europa, Ruth St.Denis, de vuelta a los Estados Unidos, es contratada para bailar en el Teatro Hudson, en Nueva York, en noviembre y diciembre de 1909. Primero se presenta en escena en sesión matinal, y se convierte luego en la primera bailarina americana a la cual le ofrecen actuar en sesión de noche.

A finales del año 1910, Ruth St.Denis empieza una gira por los Estados Unidos que termina en California en abril de 1911. Completa su programa con *Egypta*, su primera producción calificada de dance-drama. Fue durante este periplo cuando Ted Shawn la vio bailar en Denver en marzo de 1911.

De 1911 a 1914, Ruth St.Denis atraviesa un período difícil. Su empresario Hénri B. Harris hace un mal negocio con la gira de 1910-1911; no obstante, no se desanima y le pide a Ruth que continúe presentándose. Entonces compone dos nuevos dance-drama: *Baka-wali* y *O-Mika*. Pero el infortunio la persigue obstinadamente: Harris desaparece en el naufragio del Titanic, y Ruth se queda sola y sin dinero. Consigue, empero, presentar sus dos nuevas creaciones en el Fulton Theatre de Nueva York el 11 de marzo de 1913. Pero no por ello logra superar sus graves problemas financieros, aunque sobrevienen en unos momentos en los que el público aprecia un cierto tipo de danza de exhibición. Debe entonces ajustarse a este gusto del momento, pero, para conseguirlo realmente, le es absolutamente indispensable una pareja. Entonces conoce a Ted Shawn: nos hallamos en la primavera del año 1914.

### **Ruth St.Denis y el Denishawn (véase Denishawn) Ruth St.Denis. La bailarina.**

Una no auténtica bailarina oriental. La visión de un cartel desencadena su pasión por el Oriente. Lo que fue para ella una casualidad es el origen de toda su carrera. Siente en su interior una especie de llamada que la empuja a convertirse en bailarina oriental. Auténticas o no, sus danzas causan gran entusiasmo a todos los que la ven bailar y despiertan en algunos el deseo de convertirse en bailarines. Su proyección es, sobre todo, la de una bailarina que crea una nueva forma de expresión de la danza por el carácter de sus composiciones orientales.

Su danza y la visualizarían musical. Durante su estancia en el Denishawn, experimenta su idea de visualización de la música, hecho importante que marca una progresión indudable en la evolución de la danza.

Es difícil determinar quién fue el verdadero innovador de este sistema. Hubo una Isadora Duncan que bailaba música sinfónica, y Ja-ques-Dalcroze que preconizaba en sus principios de educación musical lo que Ruth St.Denis realiza con sus composiciones de music-visualiza-'tions, una forma de trabajo dirigida por un

coreógrafo y que consiste en que cada bailarín siga fielmente, nota por nota, la música de un instrumento determinado de la orquesta. A partir de 1922, los programas del Denishawn incluyen, generalmente como introducción, danzas que se presentan como music-visualizations firmadas por Ruth St.Denis y Ted Shawn.

### **Ruth St.Denis: La mística.**

#### **El fin de una vida consagrada a la danza.**

Después de su ruptura con el Denishawn, Ruth St.Denis se convierte en la gran mística de la danza, pero reduce su actividad y sólo se presenta ante el público ocasionalmente. Desde el mismo instante en que Ruth St.Denis considera que la danza es su verdadero medio de expresión artística, concentra toda su energía para alcanzar su única meta: hacer de la danza una fuerza espiritual para afrontar el mundo materialista de su época. Las otras artes: música, poesía, pintura, escultura se han puesto al servicio de la religión; Ruth desea que lo mismo ocurra con la danza.

Medio retirada, se interesa entonces por las danzas religiosas que a veces presenta ya sea en las iglesias de Nueva York, como su Ritual of the Masque of Marie {Ritual de la máscara de María}, (1934), ya sea en los círculos privados que funda ella misma, como su Sociedad de las Artes Espirituales, su Coro Rítmico o su Iglesia de la Danza Divina.

Un cenáculo de adeptos reúne algunos representantes del culto de todo tipo de religiones; le es fiel y aprecia sus creaciones: Color Study of the Madonna {Estudio en color de la Madonna}, Blue Madonna of St.Marks {La Madonna azul de San Marcos}, o Gregorian Chants {Cantos gregorianos}.

Ruth St.Denis se establece en Hollywood, y entre 1940 y 1960 vuelve a bailar todas sus composiciones a fin de que sean perpetuadas por la filmación. Sin tregua, hasta la edad de ochenta y cinco años, continúa al servicio de la danza. Se desplaza con frecuencia, dispensa su enseñanza e ilustra personalmente con sus danzas unas series de conferencias.

En Nueva York, en mayo de 1940, junto a la etnóloga La Meri, una bailarina que es a la vez pedagoga y escritora, funda la Escuela de Natya, que dos años más tarde se integra al Centro de danzas etnológicas que funda La Meri.

En 1941, Ruth St.Denis se presenta ante el público en Jacob's Pillow, donde, veinticinco años después de su creación, vuelve a ofrecer su danza Radha.

En 1960, se vuelve a Long Island, donde ya ha instaurado la enseñanza de la danza en el Adelphi College, para dirigir una nueva sección: Las artes y la religión.

En 1961, baila Incensé en Boston, cincuenta y cinco años después de su primera aparición en esta ciudad.

A partir de 1939, Ruth St.Denis publica su autobiografía: Ruth St.Denis: An unfinished Life {Una vida inacabada}.

## **Ted SHAWN**

Ted Shawn bailarín, coreógrafo, pedagogo y animador excepcional. El «padre» de la modern dance. Su vida entera consagrada a la danza. Su actividad al frente del Denishawn y en el seno de su grupo compuesto exclusivamente por bailarines. Ted Shawn creador de una danza específicamente masculina. Su obra coreográfica. Ted Shawn fundador del Jacob's Pillow.

## **Ted SHAWN**

(Kansas City, Missouri, 21 de octubre de 1891 - Orlando, Florida, 9 de enero de 1972)

Auténtico pionero de la danza moderna, Ted Shawn no es únicamente un bailarín y un coreógrafo, es sobre todo el animador excepcional del movimiento que transforma considerablemente la historia de la danza en el mundo. Su influencia se ejerce sobre toda una generación de bailarines y se extiende a los diversos dominios que afectan a la danza. Con Ted Shawn, la danza se vuelve específicamente americana.

Antes del advenimiento de Ted Shawn, la danza en Estados Unidos de América cuenta sólo con un pasado bien pálido. No tiene, pues, que luchar contra los principios establecidos de una Escuela, sino que debe llenar el inmenso vacío que siente ante el porvenir del arte que ha elegido para expresarse. Entonces hace todo cuanto está en su mano para edificar un sólido refugio que se convertirá en la acogedora enseña de la modern dance.

Sin tregua, durante toda su vida, Ted Shawn superará las dificultades, combatirá la oposición de una sociedad que la mayoría de las veces se mostraba hostil a sus proyectos, pero acabará por lograr la victoria en una batalla de la cual sólo él, desde el principio, adivinó el desenlace.

El nombre de Ted Shawn está, pues, hoy en día, estrechamente ligado a la danza, porque durante un cuarto de siglo tomó en sus manos las riendas del destino de la danza americana. Apenas si se habla de su carrera artística, de sus dotes de intérprete y de coreógrafo, pero se elogia su labor de pedagogo. Sabemos que fue un hombre brillante e inteligente, apreciado por su erudición, su valor, su espíritu emprendedor. Nadie pone en duda la importancia de su papel en la historia de la danza y se le venera como a un maestro que formó numerosos discípulos. Dotó a la danza de principios estéticos nuevos, la enriqueció con la incorporación de temas esencialmente

americanos. Desnudó al cuerpo para que pudiera transformarse en un auténtico medio de expresión. A partir de 1924, inspirándose en las posturas de la escultura griega, Ted Shawn baila completamente desnudo el solo *Death of Adonis* {Muerte de Adonis}. Encontró el medio físico del hombre de exteriorizar su fuerza viril a través de la danza y, finalmente, hizo que la danza fuera aceptada como un trabajo de arte vital integrado a la vida del mundo moderno. Razones suficientes para que, en adelante, Ted Shawn sea considerado el gran y único misionero de la primera mitad del siglo XX que consagró su vida física y espiritual a la danza.

Antes del Denishawn. Adolescente, Ted Shawn empieza sus estudios de teología en Denver. Cae enfermo de difteria y se le prescribe un tratamiento para combatir la enfermedad, tratamiento que, a dosis elevadas, desencadena un comienzo de parálisis. Un farmacéutico al cual se le expuso el caso, consideró que Ted podría recuperar el funcionamiento de los músculos mediante el estudio de la danza. Fue entonces cuando se convirtió en alumno de Hazel Wallack, antigua alumna de Malvina Cavalazzi, la primera directora de la Escuela de ballet de la Metropolitan Opera de Nueva York.

Ted Shawn descubre, pues, la danza, por casualidad. Va a Los Angeles, donde trabaja de taquígrafo al tiempo que toma lecciones de danza que contribuyen a mejorar su estado de salud. En 1913, en Los Angeles, empieza su carrera de bailarín. Se convierte en la pareja de Norma Gould, con la cual participa cada tarde en unas sesiones de «té y danza».

Su interés por la danza se acrecienta rápidamente, y Ted Shawn empieza a componer solos, entre ellos su primera danza para el cine: *Dance of the Ages* {Danza de los tiempos}. En esta época, el azar hace que Ted Shawn lea el artículo *The Making of a Personality* {La formación de la personalidad} del poeta Bliss Carman, que expone sus propias ideas. Entonces entra en contacto con el autor, el cual le sugiere que trabaje con Mary Perry King, quien enseña en Nueva Canaan, Connecticut. Luego tiene lugar su encuentro con Ruth St.Denis, a quien vio bailar en Denver, en 1911. Su asociación empieza en abril de 1914. Se casan el 13 de agosto de 1914, en Nueva York, para luego separarse en los años veinte, sin por ello divorciarse legalmente. Ted Shawn y Ruth St.Denis continúan su colaboración hasta 1931, en el seno de su empresa común: el Denishawn.

El Denishawn (véase página 66)

El grupo de Ted Shawn (1933-1940) -compuesto exclusivamente por hombres

Dentro del marco de actividades del Denishawn, Ted Shawn presenta algunas danzas interpretadas exclusivamente por bailarines. En 1916, baila *Pyrrhic Dance* (Danza pirrica); en 1924 compone *Polonesa* para un grupo de cinco bailarines, y en 1929, para un conjunto de catorce jóvenes, crea *Pacific 231*. En 1933, empieza un período de siete años de investigación y de representaciones durante el cual el grupo efectúa siete giras por los Estados Unidos y se presenta en Londres en 1935. Este grupo, formado únicamente por elementos masculinos, se llama primero *Grup Dance For Male*

Ensemble, 1930; luego, Ted Shawn and His Ensemble of Men Dancers, 1933-1940; más tarde, hacia el final de su actividad, Ted Shawn and his Ensemble of Stars Men Dancers (1940). Durante todo este período, el trabajo de Ted Shawn demuestra que las competiciones masculinas pueden inscribirse con honorabilidad en los programas de espectáculos de danza. Prosigue sin tregua sus ideas y su objetivo, y los ilustra mediante conferencias-demostraciones en las universidades y colegios de educación física. Es interesante señalar que la primera representación del grupo, ofrecida en el Repertory Theatre de Boston el 21 de marzo de 1933, fue realizada con la ayuda de ocho alumnos del Gimnasio de Springfield College.

La obra de Ted Shawn:  
una danza específicamente masculina

Al frente de un grupo de bailarines, Ted Shawn organiza unas series de representaciones que generalmente tienen lugar cada año durante el verano. Entre los más fieles colaboradores de Ted Shawn encontramos al brillante bailarín Barton Mumaw (Hazleton, Pennsylvania, 1912), que participa en la creación de la casi totalidad del repertorio compuesto por Ted Shawn.

Shawn estima que la significación corporal expresada por el cuerpo del hombre puede, al igual que la expresada por el cuerpo de la mujer, ocupar un lugar en el rango de las expresiones artísticas de la vida moderna.

Elige hombres jóvenes y fuertes, llenos de vitalidad, y quiere que todos y cada uno de los elementos del grupo reflejen la potencia viril: sólo cabe sentirse orgulloso de la idea de Ted Shawn, quien, desde los años treinta, empieza a preparar el porvenir de la danza legitimando la participación del elemento masculino. Es una decisión atrevida, una innovación fructífera de la cual se beneficia hoy en día toda la danza moderna.

En su época, se reconocen la belleza de las formas y la sutilidad de los movimientos del bailarín. Se aprecian la intensidad del ritmo corporal y la potencia del gesto que conserva, no obstante, la gracia. Se admite que el cuerpo del hombre traduzca el refinamiento de la expresión corporal como el de la mujer; así, a nivel estrictamente estético, es la mayor reforma emprendida y realizada con éxito por Ted Shawn.

Ted Shawn: profesor, pedagogo y escritor

A partir de julio de 1934, Ted Shawn hace una serie de «conferencias-demostración», que tendrán lugar cada año hasta 1939.

Afirma su calidad pedagógica ilustrando sus cursos con ejercicios físicos, y cada sesión termina con el ensayo en público de una obra coreográfica de Ted Shawn, confiada a los bailarines de su grupo.

Shawn analiza las distintas secuencias que componen la coreografía. En cada una de ellas explica las razones de la elección del movimiento y su origen, la idea que quiere expresar y las relaciones entre el pensamiento generador de la acción y los gestos apropiados que ha creado. Ted Shawn estudia el soporte musical y demuestra, sobre todo, cómo el encadenamiento de los movimientos contenidos en la coreografía traduce el efecto que desea obtener.

El programa compuesto por Ted Shawn comprende un curso de preparación del bailarín, un estudio de las relaciones entre la danza y la música y un curso técnico de danza clásica que demuestra las ventajas y los inconvenientes de la práctica de la misma. La enseñanza de Ted Shawn se complementa con conferencias sobre el folclore, sobre los distintos tipos de danzas o bailes: étnicos, primitivos, religiosos, regionales, nacionales y, finalmente, con un curso sobre las motivaciones de la danza de su época (la danza moderna) que expone en particular los temas específicamente americanos.

En 1935 tuvo la idea de desarrollar su enseñanza mediante un curso sobre los distintos métodos de creación. En 1937, en una serie de conferencias en el Peabody College de Nashville, Tennessee, trata el tema de América y su contribución a la danza.

A su actividad como pedagogo está ligada su actividad como escritor. Le debemos toda una serie de obras y, en particular, la más preciada para los estudiantes: *Every Little Movement*, publicada en 1954, y dedicada a Francois Delsarte. En ella, Ted Shawn reúne todos los escritos que el mismo Delsarte jamás publicó. Aparte de Ted Shawn, quien debe ser considerado el auténtico y primer discípulo de Delsarte, no hay nadie tan competente para exponer y comentar los principios fundamentales de Delsarte, ya que, después de estudiarlos, él mismo los aplicó y enseñó a toda una generación de alumnos que se convirtió en la generación de bailarines-coreógrafos de la modern dance americana.

**Ted Shawn: coreógrafo.** El estilo coreográfico de Ted Shawn se distingue por la calidad de un movimiento que expresa a la vez, estrechamente unidas, la fuerza y la gracia; cualidades puestas de relieve por el virtuosismo y el alto grado de perfección en la ejecución. Pero Ted Shawn no es sólo un coreógrafo excepcionalmente dotado. Es también un hombre de espectáculo. En efecto, en la mayor parte de sus coreografías, encontramos ideas dramáticas expresadas mediante el virtuosismo característico del movimiento unido a los elementos teatrales: puesta en escena, decorado, trajes y efectos pictóricos que realzan y complementan armoniosamente la danza.

En las numerosas coreografías que crea para su grupo, nada se deja al azar. La mayoría de las veces cada una de ellas está compuesta mediante una especie de desglose que al coreógrafo le permite explotar unos temas cuidadosamente seleccionados entre los ritos, los elementos, los acontecimientos y las aspiraciones del hombre. Cada una se presenta, pues, como una sucesión de movimientos, cada una de

ellas tiene una identidad propia, pero están enlazadas en un conjunto que forma una totalidad que expresa una idea o una fase de carácter sociológico.



4. ted shawn y su grupo de danza

### **Tres obras importantes.**

Kinetic Molpai {Molpai cinético), (1935), calificada en el momento de su creación como la obra más magnífica que jamás se haya visto, se compone de once movimientos que dan la impresión de estar instintivamente enlazados los unos a los otros. Es una sucesión de ritmos variados, del pianísimo al fortísimo, motivados por temas con frecuencia opuestos, pasando de la glorificación del amor humano y universal al deseo innato de la destrucción de las fuerzas naturales.

Kinetic Molpai pone también en escena el transcurso de la existencia, desde el nacimiento a la muerte, pasando por la madurez radiante del ser.

Para la composición de Kinetic Molpai, Ted Shawn crea magníficos movimientos geométricos destinados a producir toda una gama de efectos, ya sea bajo forma abstracta, mediante gestos a menudo opuestos los unos a los otros, ya sea bajo una forma realista, mediante desplazamientos paralelos de los bailarines, agrupados de forma tal que den la ilusión del ritmo natural de la ola. En fin, para Ted Shawn es la ocasión de introducir distintos tipos de danzas, funerarias o gloriosas, como la que pone fin a Kinetic Molpai y le da su clima de excitación exaltante.

O, Libertad! (1937), se divide en tres partes: el Pasado, el Presente, el Futuro. Es, sobre todo, la segunda parte, el Presente, la que, a pesar de hacerse por momentos algo larga, es la más interesante. Ted Shawn considera la época actual (1937) y la trata en una sucesión de secuencias que evocan la primera guerra mundial con la Llamada a las armas, el no mans land, la Vuelta del héroe, luego el advenimiento del jazz en los Estados Unidos y, finalmente y sobre todo, las Olimpiadas propiamente dichas que ilustran los hábitos recientes de la práctica del deporte. Esta última secuencia está tratada con humor, y las proezas atléticas de los bailarines la ponen de relieve.

Dance of the Ages (1938) es una sucesión de danzas dividida en cuatro partes que ilustran la glorificación del hombre a través de los elementos: el fuego, el agua, la tierra y el aire. La coreografía expone los diversos episodios de un ceremonial: las etapas de la evolución progresiva del hombre que, sin tregua, debe luchar para sobrevivir, vencer, organizarse para dominar y alcanzar entonces los niveles de una espiritualidad que abre la vía de la creación artística.

En Dance of the Ages, Ted Shawn compone él mismo la parte más importante de la coreografía, pero unos cuantos bailarines puestos bajo su dirección colaboran también, ya sea individual o colectivamente, en la elaboración de ciertas danzas.

Shawn considera Dance of the Ages el punto culminante de su obra, una verdadera plenitud que le permite explotar al máximo las posibilidades que le ofrece la danza en cuanto a interpretación, coreografía y animación de la danza americana de su tiempo.

Después del Denishawn. Después de una gira en la cual sólo participan Ruth St.Denis y Ted Shawn (octubre 1929 - enero 1930), a partir de la primavera de 1930, Ted Shawn vuelve a viajar solo a Alemania, donde ofrece una serie de recitales, bailando, en particular, Orpheus Dionysos en ocasión del Tercer Congreso de la Danza Alemana de Munich (junio 1930).

De regreso a los Estados Unidos, Ted Shawn vuelve a encontrar a la compañía Denishawn y Ruth St.Denis; participa con ellos, dos veces, en los espectáculos del Lewisohn Stadium (agosto 1930 y agosto 1931). A principios del año 1931, Ted Shawn y los bailarines del grupo efectúan varias giras, todavía existe el Denishawn. Pero, de acuerdo con Ruth St.Denis, a finales de año el nombre de Denishawn desaparece para siempre del cartel. En el curso de este mismo año, Ted Shawn volvió solo a Alemania, y bailó también en Suiza.

El Jacobs Pillow. En 1930, Ted Shawn compra una granja en Massachusetts, en las cercanías de Lee. La granja comprendía una modesta vivienda y dos graneros, pero durante el verano recibirá al grupo de bailarines animado por Ted Shawn. En efecto, Ted Shawn y sus colaboradores prefieren encontrarse en un lugar tranquilo y aislado, propicio a la meditación, la reflexión y la creación, para trabajar juntos. Jacob's Pillow — es el nombre de la granja— se convierte, entre los años 1933-1939, en el lugar ideal

para que estos jóvenes, futuros bailarines, reciban una formación y una preparación para los espectáculos que Ted Shawn y su grupo presentan en sus giras.

Después de la disolución de la compañía, en la primavera de 1940, Mary Washington Ball, profesora de educación física, muy interesada en la enseñanza de la danza, alquila la granja y promete comprarla para establecer en ella una escuela y hacer del Jacob's Pillow una verdadera academia de danza. Para enseñar la mayor variedad posible de danzas, contrata a numerosos profesores, la mayoría antiguos alumnos de Ted Shawn, y cada fin de semana invita a artistas de la danza a presentar sus espectáculos en Jacob's Pillow. Pero al final de la temporada, miss Ball no puede continuar con su proyecto, la empresa resulta demasiado cara para su presupuesto. No puede comprar la granja que vuelve, pues, a quedar en manos de Ted Shawn. Después de planear varias posibilidades para reactivar el funcionamiento de la granja, Ted Shawn termina por volver a alquilarla a Reginald Wright, gran amigo de la célebre bailarina Alicia Markova.

Durante el verano de 1941, Alicia Markova y su pareja de aquel entonces, Antón Dolin, toman en sus manos las riendas del Jacob's Pillow. Juntos dirigen la escuela y deciden programar un festival. Reúnen a su alrededor a las estrellas del Ballet Theatre: Antony Tudor (su ballet Pillar of Fire [Columna de fuego] fue creado en el Jacob's Pillow), Hugh Laing, Nora Kaye, Lucia Chase, Nana Gollner, y piden a muchos profesores que se reúnan con ellos. Ted Shawn imparte allí su enseñanza durante cuatro semanas, y Ruth St.Denis interpreta Radha, que no había bailado desde hacía veinticinco años.

A finales de 1941, que será un año de transición, Ted Shawn recibe una oferta de compra del Jacob's Pillow; en efecto, varias personas se han puesto de acuerdo para llevar a cabo un gran proyecto: hacer del Jacob's Pillow una Universidad de la Danza, que quede bajo la dirección de Ted Shawn durante un período de cinco años como mínimo. Ted Shawn acepta, y de este modo se crea finalmente la Universidad de la Danza, a la cual se incorpora también el Jacob's Pillow Dance Festival.

La nueva organización confía al arquitecto Joseph Franz la construcción de un teatro, independiente de los restantes edificios ya existentes. Este teatro, conocido hoy en día bajo el nombre de Ted Shawn Theatre, puede dar cabida a quinientos espectadores. Se inaugura el 9 de julio de 1942.

Después de la construcción de este edificio, el primer teatro construido con el fin de presentar exclusivamente espectáculos de danza, el centro se enriquece con otras instalaciones que permiten hoy en día acoger allí a numerosos alumnos pensionistas.

El objetivo del Jacob's Pillow es perpetuar el espíritu del Deni-shawn. Después de varios años, continúa siendo un centro experimental único, un lugar donde bailarines de todas las tendencias se encuentran para trabajar y presentar sus creaciones. Cada año, en julio y agosto, el Jacob's Pillow Dance Festival acoge compañías y grupos de bailarines americanos y extranjeros.

## **EI DENISHAWN.**

Una institución sin igual. La escuela y la compañía del Denishawn, de donde surge la generación histórica de la modern dance.

## **EI DENISHAWN.**

Después de haber empezado, tanto el uno como el otro, una carrera de bailarines independientes, Ruth St.Denis y Ted Shawn se conocen en Nueva York en 1914. Ruth St.Denis contrata a Ted Shawn como pareja y, durante dieciocho años, colaborarán en el seno de una empresa común: el Denishawn. Se casan el 13 de agosto de 1914, y efectúan su primera gira juntos en el curso del verano del mismo año. En Navidad están en San Francisco y aprovechan sus vacaciones para preparar su primera obra común, *The Garden of Kama* (El jar -din de Kama), presentado el 22 de febrero de 1915 en el Teatro Alcázar de la misma ciudad. Poco después, crean juntos el Denishawn y atraen a su lado a numerosos bailarines profesionales que, más tarde, tomarán el relevo.

¿Qué es la Escuela del Denishawn? En el verano de 1915, en Los Angeles, cerca de los estudios cinematográficos, se abre la primera escuela del Denishawn: *The Ruth St.Denis School of Dancing and its Related Arts*. Escuela destinada a la enseñanza general de la danza, al estudio de los principales estilos y de las diferentes técnicas, especialmente de una técnica de danza clásica que se practica descalzo. El alumno prepara también los espectáculos presentados por la compañía, ya que los estudiantes de la escuela son también los bailarines de la compañía Denishawn.

El Denishawn es, pues, un centro de actividad donde se desarrollan las experiencias susceptibles de estimular la imaginación del bailarín, un lugar donde cada uno puede no sólo recibir una formación, sino también buscar y descubrir lo que, tarde o temprano, contribuye a la afirmación de su personalidad artística.

La importancia del Denishawn. Sólo es posible evaluar la importancia del Denishawn situándonos antes y después de su actividad. Esta empresa generosa, en el espacio de sólo diez años transformará el estado de indigencia en el cual vegetaba la danza en los Estados Unidos y presidirá una fructífera producción de donde surgirán los bailarines-coreógrafos como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weid-man: la generación «histórica» o «heroica» de la modern dance. Mediante su actividad, la escuela y la compañía contribuyen a desencadenar un irresistible ímpetu de interés creciente por la danza, fenómeno excepcional en la historia de la danza en los Estados Unidos y en el mundo.

La actividad del Denishawn (1915-1931). En octubre de 1915, en San Francisco, Louis Horst se incorpora a la compañía en calidad de director musical; permanecerá en ella once años. A finales de 1915, la compañía obtiene un gran éxito en Nueva York, en el Hudson Theater.

En 1916 tiene lugar la segunda sesión de verano de la escuela, durante la cual se presenta A Dance Pageant of Egypt, Greece and India (Una cabalgata de la danza de Egipto, Grecia e India) en el Teatro Griego de la Universidad de California, en Berkeley.

Durante el invierno 1916-1917, se construye en Los Angeles un teatro Denishawn, donde los Denishawn Dancers presentan varios programas. Ted Shawn prepara, para una iglesia de San Francisco, un servicio religioso completo bajo forma de danzas, que se da el 18 de septiembre de 1917. En junio de 1918, Ruth St.Denis se presenta en Los Angeles, en The Light of Asia, y en el Teatro Griego de Berkeley, en la ópera Orpheus and Eurydice. Doris Humphrey se une al grupo. Después de ser desmovilizado, en diciembre de 1918, Ted Shawn se reúne con Ruth St.Denis, pero deciden cerrar la escuela. Ted Shawn se queda solo. Con un pianista y una profesora para alumnos principiantes, que no es otra que Martha Graham, abre el Ted Shawn Studio en Los Angeles, el 6 de abril de 1920, y, a veces, se reúne con Ruth St.Denis, con la cual, de cuando en cuando, continúa dando representaciones. En esta época, Ted Shawn prepara para el reducido grupo del Denishawn Dancers varias piezas, entre ellas Julnar of the Sea (Quinar del mar), noviembre 1919; Les Mysteres Dionysiaques (Los misterios dionisiacos), 1920, y Xóchitl, 1921.

Por su parte, Ruth St.Denis, a finales de 1919, da a conocer su proyecto de presentar un espectáculo de music-visualizations y de experimentar un programa compuesto de danza, música y poesía (enero-abril 1921). Forma el grupo Ruth St.Denis Concert Dancers.

Aquel mismo año, con la participación de Martha Graham, Ted Shawn organiza una gira que termina en Nueva York, en diciembre de 1921. Es entonces cuando el empresario Daniel Meyer propone un contrato a Ted Shawn, el cual acepta con la condición de que participe en él Ruth St.Denis. Ella se une, pues, a la compañía, y el Deni-shawn reconstituido prosigue su actividad durante casi ocho años, efectuando numerosas giras a través de los Estados Unidos y por el extranjero: en Gran Bretaña (mayo-junio 1922) y en Oriente, donde un periplo de dieciocho meses lleva a la compañía al Japón, China, Hong-Kong, Birmania, India, Pakistán, Ceylán, Java y Filipinas. En 1928, el Denishawn llega a Cuba.

Durante este período de actividad febril, el repertorio de la compañía se enriquece, el 15 de octubre de 1923, con dos importantes composiciones, calificadas de dance-drama: Ishtar of the Seven Gates (Ishtar de las siete puertas), de Ruth St.Denis, y The Feather of the Dawn (La pluma del alba), de Ted Shawn, y con un espectáculo brillante y exótico: Visión of the Aissoua, 6 de octubre de 1924, compuesto por los dos animadores.

La mayoría de las danzas presentadas proceden de la mitología y de las leyendas orientales del Japón, de la China, de la India y de Java, o incluso en España y su flamenco. Con gran frecuencia, los programas empiezan con una serie de danzas

presentadas como music-visuali-zations y, a veces, se complementan con divertimentos basados en temas tomados del folclore americano.

En varias ocasiones, el Denishawn participa en las sesiones de verano del Lewisohn de Nueva York (1925-1928-1929-1930-1931). Ruth St.Denis presenta allí su primer ballet metafísico: The Lamp (La lámpara), música de Liszt, 1928; y baila Jurgen, 1929, de Ted Shawn.

En el curso del invierno 1928-1929, Ruth St.Denis y Ted Shawn deciden separarse profesionalmente, pero no pondrán definitivamente término a su asociación hasta agosto de 1931, cuando, por última vez, participan con su grupo en las representaciones del Lewisohn Sta-dium. Ted Shawn presenta Job, A Masque for Dancing (Job, una máscara para bailar), y Ruth St.Denis ofrece una obra mística, The Prophetess (La profetisa), y una danza music-visualizations compuesta sobre el primer movimiento de la sinfonía Inacabada de Schubert.

Segunda parte

**LOS FUNDADORES DE LA «MODERN DANCE»  
EN LOS ESTADOS UNIDOS  
SEGUNDA GENERACIÓN**

**A. Generación histórica procedente del Denishawn**

## **Louis HORST.**

Compositor, pianista acompañante en el Denishawn. Su descubrimiento de las cualidades excepcionales de Martha Graham. Louis Horst pedagogo. La enseñanza de sus principios: las distintas formas de danza. El fundador de la revista Dance Observer.

## **Louis HORST.**

(Kansas City, Missouri, 12 de enero de 1884 - Nueva York, 23 de enero 1964)

La influencia ejercida por Louis Horst sobre toda una generación de bailarines americanos fue considerable, a pesar de no ser ni bailarín ni coreógrafo.

En efecto, este pianista, al convertirse en acompañante del Deni-shawn, se familiariza con los problemas que se plantean a los estudiantes que desean expresarse por medio de la danza. Además, no tarda en establecer principios y organizarlos rápidamente como método de trabajo.

De sus observaciones deduce que es indispensable despertar la imaginación del futuro bailarín, que debe necesariamente tomar conciencia por sí mismo de una cierta percepción física de todas sus intenciones coreográficas.

En sus cursos, Louis Horst analiza la forma y el estilo de las danzas de la Edad Media y del Renacimiento, como, por ejemplo: el minúete la pavana, la courante, la zarabanda, el paspié, el pasacalle. Hace estudiar el espíritu que anima cada una de ellas, así como los ritmos de la medida y la sucesión de los temas. Pide luego al alumno que invente un movimiento y que lo organice dentro de la danza.

Louis Horst interviene entonces para criticar el trabajo presentado por el estudiante, obligándole de este modo a acostumbrarse a coordinar los móviles de su inspiración con los distintos estilos de danza puestos a su disposición mediante el estudio.

Los principios de Louis Horst están expuestos y desarrollados en dos obras: una, Pre-Classic Dance Forms (Formas de la danza preclásica) editada en 1937; y la otra, Modern Dance Forms (Formas de la danza moderna), editada en 1960. En esta última, Louis Horst analiza los elementos de la danza: el espacio, el ritmo y la contextura, y sus fuentes originales, que clasifica en primitivas, arcaicas y medievales. Estudia, además, las fuentes actuales que, en el hombre contemporáneo, encuentran su motivación a través de su introspección, de su cerebralismo, y, sobre todo, en el pensamiento que anima las grandes corrientes de su época.

Este pianista, compositor, escritor y profesor, estudia primero violín y piano en San Francisco (1893) y composición musical en Viena (1925). En 1915 se incorpora al Denishawn como acompañante de Ruth St. Denis (1915-1925). En el Denishawn descubre a la joven Martha Graham y la anima a emprender una carrera artística

independiente. Aconseja también que hagan lo mismo a otros dos alumnos: Doris Humphrey y Charles Weidman. De 1926 a 1948, es el ayudante y confidente de Martha Graham, y compone para ella varias partituras, incluso, a veces, después de haber visto y apreciado el trabajo de la coreógrafa, como en el caso de *Primitive Mysteries* (Misterios primitivos), 1931, y *Frontier* (Frontera), 1935. Al mismo tiempo, colabora en calidad de acompañante o de director musical con muchos otros bailarines: Helen Tamiris, Doris Humphrey, Charles Weidman, Ruth Page, Doris Niles, Adolph Bolm, Harald Kreutzberg, Tilly Losch, Jean Bor-lin...

Pero se afirma sobre todo como profesor, enseñando las formas de danzas preclásicas y modernas en conferencias-demostraciones. Le encontramos en el *Neighborhood Playhouse School of Theatre*, en Nueva York (1928-1964); en el *Sarah Lawrence College* (1932-1940); en la *Bennington School of Dance* (1934-1942), donde imparte su magnífico curso de *Music Composition for Dance* (Composición musical para la danza). En febrero de 1934, Louis Horst funda *Dance Observer*, revista publicada bajo su dirección hasta enero de 1964. De 1938 a 1941, enseña composición en el *Teachers College*, Universidad de Columbia. En 1948, ejerce en el *Connecticut College School of Dance*; luego, en 1951, en la *Juilliard School of Music-Dance* de Nueva York; en ambos centros enseñará hasta su muerte.

## **Martha GRAHAM.**

Su vida, su obra.

Artista excepcional. Su paso por el Denishawn, donde se convierte en la protegida de Ted Shawn. Su relación amistosa con Louis Horst. Su colaboración en la Eastman School. Las influencias principales. El concierto histórico del 18 de abril de 1926. Su trío. Su grupo. Su compañía. Su carrera de bailarina, de coreógrafa y de pedagogo. Una obra monumental. La técnica Graham. La formación de una generación de bailarines-coreógrafos.

II. Principales coreografías de Martha Graham.

III. La estirpe Graham. Graham y sus colaboradores.

Las bailarinas: May O'Donnell - Pearl Lang - Yuriko - Helen McGehee - Ethel Winter - Mary Hinkson - Matt Turney - Linda Hodes - Phyllis Gu-telius - Takako Asakawa - Yuriko Kimura - Noemí Lapzeson.

Los bailarines: Robert Cohan - Stuart Hodes - Bertram Ross - Gene McDonald - Robert Powel - David Wood - Richard Gain - William Louthier - Dudley Williams - Ross Parkes - David Hatch Walker.



5. Martha Graham en letter tho the world

## **Martha GRAHAM.**

(Pittsburg, Pennsylvania, 11 de mayo de 1894).

Martha Graham es uno de los más grandes creadores de nuestro tiempo. Es una artista excepcional, a la vez coreógrafa, bailarina, mujer de teatro, animadora y pedagoga. Sin su llegada al mundo de la coreografía, sería casi imposible considerar el arte de la danza bajo su aspecto contemporáneo. Sin su obra contundente y persuasiva, sería imposible imaginar qué dirección habría tomado la modern dance, porque nadie más que ella ha marcado tan fuertemente su evolución.

Martha Graham es pionera y apostol de la danza moderna. Su vida es un magnífico ejemplo de labor y de integridad artísticas. Graham da un impulso extraordinario a la danza y contribuye a la formación de toda una generación de bailarines que tomarán el relevo.

Martha Graham capta las múltiples fuentes en las que bebe el universo. Hace del cuerpo un instrumento que forja por sí misma, destinado a transmitir el mensaje que quiere dirigir a la sociedad de su época. Inventa una danza hecha de movimientos que no mienten jamás, y la ofrece a través de su fuerte personalidad teatral.

Martha Graham es un ser excepcionalmente dotado. Su inteligencia, sometida a las exigencias de la superación de sí misma por sí misma, le dicta los medios de inventar su propio lenguaje, este movimiento vigoroso que no conoce ni punto ni tiempos muertos. Recupera el movimiento de otras épocas, al cual restituye la energía secular. Su danza se convierte entonces en el medio de dirigirse a los hombres y de entablar diálogo con ellos, y entre ella y el mundo se establece un extraordinario lenguaje corporal.

Martha Graham es el mayor arquitecto de la modern dance, que nació con ella. Es la más terrible creadora de grandes papeles, el monstruo sagrado más auténtico del teatro de la danza que ha creado los dramas poéticos más importantes de nuestro tiempo. Su destino artístico es uno de los más conseguidos y quizá también el más generoso. Se ha dado sin reservas a la danza y se ha identificado con ella. El personaje cautivante y casi mágico que ofrece de sí misma nos fascina. En la historia de la danza, el nombre de Graham brilla en el frontis del templo de la modern dance, y ella es su diosa. Su personalidad será demasiado fuerte, excesivamente opresiva para formar discípulos. Todos sus colaboradores encontrarán a su lado razones para creer en el futuro de la modern dance, pero sólo unos cuantos, una vez separados de ella, emprenderán carrera de coreógrafos. Tomarán direcciones distintas, demasiado clarividentes para perseguir la utopía de perpetuar la obra de su maestro, una obra majestuosa, grandiosa, personal.

Y así es como Martha Graham, coreógrafa y dramaturga, no habrá tenido discípulos; no obstante, será el verdadero maestro de varias generaciones de bailarines, el ejemplo a seguir, el corazón de un núcleo de impulsos, el alma de la danza.

En sus inicios, goza del beneficio de los valiosos consejos de Louis Horst, que la apoyará durante más de veinte años (1926-1948); en este hombre al que admira, encontrará, sobre todo, una comprensión que reforzará su confianza en sí misma.

Después de descubrir un vocabulario que se convertirá en el vocabulario de base de la modern dance, Martha Graham se lanza a la conquista de la vida y de la danza.

Merle Armitage dirá: «Martha Graham ha escogido su meta. Hay en ella algo de cruzado y algo de santo. Tiene una unidad en sus objetivos y una dedicación que proceden de una integridad frenética.»

Esta elección la efectúa guiada por un instinto al que somete constantemente al poder de las fuerzas vivas de su autoridad, el rasgo más destacado de su personalidad.

Sabe lo que quiere. Guía su carrera artística con la maestría de los mejores dirigentes y alcanza cumbres hasta entonces inexploradas.

Su combate no va dirigido contra una forma de danza que ya existía. Sus descubrimientos son, debido a ello, aún más meritorios.

Martha Graham es una apasionada de la pintura. Admira a Picasso, se interesa por Kandinsky y descubre sus escritos sobre la pintura abstracta. Aprende que, tanto en la pintura como en la danza, la forma es un agente de transmisión esencial, el único susceptible de difundir y de comunicar la emoción.

Martha Graham sabe que debe encontrar una nueva forma de danza cuya estructura fundamental permita la conexión entre el bailarín y el público. Sabe que el cuerpo del bailarín debe ser el foco de donde emanará un flujo milagroso, el flujo que llegará a todos los hombres.

Martha Graham dirá: « (...) en la danza moderna, el movimiento no es producto de la invención, sino del descubrimiento y de lo que puede aportar a la expresión de la emoción». Añadirá que se necesitan diez años para formar a un bailarín.

Hay que inventar, pues, movimientos evocadores, pero hay que renunciar a toda idea de imitación. El artista debe encontrar el movimiento que impresione al público, el gesto que se integre a él y desencadene una sensación de participación directa en la acción, que motive su participación.

A lo largo de su vida de creadora, Martha Graham encuentra las fuentes de su impulso en su experiencia como ser humano, en su propio universo interior, en el mundo secreto de sus pensamientos.

Como todos los grandes genios, el móvil fundamental de Martha Graham es la consecuencia de una indesarraigable convicción de sí misma, una especie de fe que ella misma disciplina antes de ofrecerla al público.

Martha Graham dice: « (...) el espectador debe darse cuenta de otra intención aparte de la perfección técnica, y la línea de dicha intención debe recorrer todo el cuerpo. En cada instante, debe producirse una concentración orientada hacia un objetivo. Esto sólo puede realizarse mediante la coordinación cuerpo-espíritu, el espíritu dominando todas las partes del cuerpo hasta que se produzca esta unidad que es la pasión. La actividad que se produce de esta manera constituye la danza. La organización de esta actividad constituye el arte de la danza».

Es evidente que Martha Graham crea la danza de nuestro siglo encontrando los medios para que la danza se identifique realmente con su época.

Entre los años 1930-1950, sus creaciones están motivadas por una necesidad imperiosa de expresarse, y traducen el temperamento de un ser apasionado, rebelde, lúcido y consciente de los problemas sociológicos.

La personalidad de Martha Graham la encontramos reflejada en la mayoría de sus obras, pero, para poder apreciar su verdadero interés, tenemos que examinarlas retrospectivamente, situarnos en el momento de su creación, porque muy a menudo la obra se inspiró en un acontecimiento que afecta a una determinada época.

La coreógrafa socióloga dejará paso a la coreógrafa trágica. Martha Graham fue la primera que trató la danza bajo forma abstracta, forma que abandona paulatinamente debido a la inspiración que orienta su trabajo hacia una total posesión de la escena teatral.

En sus coreografías sólo conserva los gestos esenciales, eliminando progresivamente todo gesto superfluo.

Busca también los medios de reducir las molestias impuestas a los bailarines. De modo que, para conseguir una ejecución más suelta de los gestos que innova, ella misma diseña los bocetos de los trajes, de líneas y formas más apropiadas a su danza. Estos nuevos trajes inspirarán a los modistas estilistas.

Dotada de una voluntad tenaz, Martha Graham añade a su extraordinaria lucidez excepcionales dotes de inteligencia que presiden su poder creador. Poder que subyuga y domina. Su danza se convierte así en un acto en favor de la vida, oscilando continuamente entre la creación y la destrucción, lo cual la lleva a manifestar «que para

crear hace falta, primero, destruirse interiormente. Este despojarse de todo se repite a cada nueva obra, y alimenta una especie de vacío interior, "un estado de inocencia" de donde surge el acto creador, una capacidad de crecer).

La juventud de Martha Graham transcurre sin problemas, como la de una niña de la mejor sociedad provinciana americana. Es hija del doctor Graham, médico especialista en enfermedades mentales. Por sus orígenes, Martha Graham se sitúa en la rama de la décima generación americana de una familia de Nueva Inglaterra de ascendencia holandesa, escocesa e irlandesa de emigrantes a Estados Unidos.

Martha Graham pasa su infancia en Allegheny, donde vive rodeada de sus padres y de sus dos hermanas: Mary, la segunda; y Georgia, la benjamina, que será también bailarina.

Las tres hermanas Graham llevan una existencia extremadamente ordenada y metódica, ya que el doctor George Greenfield Graham exige para sus hijas una disciplina rigurosa y muy estricta.

En 1908, con su madre, Jane (llamada familiarmente Jenny) y su niñera Lizzie (Elisabeth Pandergast), una católica irlandesa, las niñas Graham se mudan a Santa Bárbara, California. La salud delicada de la segunda hija, que sufre violentas crisis de asma, hacen necesario el desplazamiento hacia una región de clima más clemente. Cuatro años más tarde, el doctor Graham se reunirá con su familia.

A su llegada a Santa Bárbara, Martha Graham tiene catorce años; para ella ha llegado el momento de empezar seriamente sus estudios.

La joven Martha está encantada en la maravillosa California. En Santa Bárbara descubre con delicia la benignidad de un clima semitropical, y esta región, nueva para ella, le revela indicios de las civilizaciones española y china, que hasta aquel entonces no conocía.

Así es como, en el umbral de su adolescencia, Martha Graham tiene la suerte de familiarizarse con las civilizaciones del este y el oeste de América, que marcarán profundamente la personalidad de la artista en que se convertirá más adelante.

De muy joven, Martha Graham es una niña apasionada por la literatura. Lee muchísimo, y en su época de estudiante en Santa Barbara High School, su profesora de inglés, Jane Byrd, la animará incluso a escribir.

Hay que destacar también que el descubrimiento del mundo animal le intriga enormemente, y que se interesa, en particular, por la manera de moverse de la mayoría de los animales. Pero tendrá que esperar hasta los diecisiete años para descubrir la danza.

En 1911, en Los Angeles, Martha Graham asiste a su primer espectáculo de danza en compañía de su padre. Es una representación de Ruth St.Denis interpretando sus danzas inspiradas en la India: The Incensé, The Cobras, The Yogi, Kadha y su famosa danza Egipto.

Muy entusiasmada por Ruth St.Denis, Martha decide entonces que será bailarina. Más tarde manifestará: «Ruth St.Denis me ha abierto una puerta que yo he franqueado.»

En 1913, Martha Graham entra en la Cumnock School de Los Angeles. El sistema de enseñanza que se imparte en esta escuela tiene la particularidad de desarrollar la personalidad del alumno para el estudio de la danza y del teatro. Cuando Martha Graham estudia en la Cumnock, que frecuenta durante tres años, Ruth St.Denis es el ídolo de la mayoría de los alumnos.

Al final de su primer año de estudios, Martha Graham pierde a su padre, y este padre al que venera desaparece antes de haber visto bailar a su hija. Martha Graham lamentará toda su vida la muerte prematura de su padre, ya que está persuadida de que su padre, que se oponía a que sus hijas abrazaran carreras artísticas, la habría, no obstante, animado a proseguir su carrera de bailarina, y que incluso se habría mostrado muy satisfecho del trabajo y del resultado obtenidos por su hija mayor.

A fines de su segundo año de estudios en la Cumnock, abre sus puertas en Los Angeles, bajo la dirección de Ruth St. Denis y de Ted Shawn, la escuela del Denishawn.

Después de obtener su diploma de fin de estudios en la Cumnock en 1916, Martha Graham decide seguir los cursos del Denishawn.

Tiene entonces veintidós años. Primero, estudia con Ruth St.Denis, pero esta última, persuadida de que le es imposible dispensar su enseñanza a su nueva alumna, pide a Ted Shawn que la acepte en su clase. Ted Shawn la admite; no tarda en descubrir la personalidad prometedora de Graham y en darse cuenta de las excepcionales aptitudes para la danza de su nueva alumna.

Ted Shawn promete entonces a Martha Graham otorgarle sin restricción toda su dedicación y ayuda, si ella, por su parte, está realmente decidida a consagrarse por completo a la danza. El maestro y la alumna se ponen de acuerdo sobre este principio, y tres años después, en 1919, Martha Graham se convierte en ayudante en el Denishawn.

En sus inicios, Martha Graham enseña más que baila. Pero, a partir de 1920, Ted Shawn decide explotar seriamente el talento de su protegida. La invita a participar en varias giras, en el curso de las cuales Martha Graham interpreta, sobre todo, composiciones de Ted Shawn, como Serenata morisca, Malagueña, Moon of Love (Luna de amor), Lantern Dance (Danza de la linterna) y el principal papel femenino del ballet azteca Xóchitl (1921).

Durante estas giras, Martha Graham traba relaciones de amistad con Louis Horst, el director musical del grupo, que ejercerá sobre ella una gran influencia. Este la anima a emprender una carrera independiente, pero, sobre todo, se convierte en el compañero que Martha anhela para sí. Louis Horst, que le lleva diez años, es el hombre maduro y altamente calificado que ella busca para que la apoye y la anime en la carrera artística que desea emprender.

En 1923, después de una colaboración de más de seis años, Martha Graham deja el Denishawn.

Se va a Nueva York para bailar en las Greenwich Village Follies y en el Eastman Theater. Es entonces cuando se fija en ella Rouben Mamoulian, un rico industrial ruso armenio, que aprecia la intensidad dramática de su interpretación, y un tiempo después le propone que enseñe danza en la Anderson-Milton School, y en la escuela de danza y arte dramático que él tiene la intención de abrir.

Es un período de transición para Martha Graham. Ahora siente, de un modo cada vez más evidente, la necesidad que se le impone de encontrar su modo de expresión personal, y sabe que debe liberarse rápidamente de las influencias recibidas en el Denishawn. No obstante, en el transcurso de los seis años pasados en el Denishawn, ha aprendido las bases esenciales de la danza, que repercutirán en sus posteriores trabajos. Al lado de Ted Shawn, extraerá los materiales de sus primeras composiciones. En cambio, se rebelará contra las danzas exóticas y las visualizaciones musicales que estaba obligada a interpretar en el Denishawn.

Ha llegado, pues, el momento de que Graham experimente los esbozos de sus ensayos personales y de comprometerse libremente. Sin dudar, acepta la oferta de Mamoulian. Eastman School of Music en Rochester

En este momento crucial de su existencia, Martha Graham sabe que el único medio a su disposición de alcanzar la meta que se ha fijado, la de crear «su» danza, depende de las cualidades de su expresión corporal. Sabe que es absolutamente indispensable que encuentre en sí misma el idioma que deberá expresar su individualidad. Sabe también que debe rechazar las influencias de un cierto romanticismo heredado del Denishawn, y que, esencialmente, la danza debe integrarse a su época; siendo su cuerpo el único vehículo de dicha transmisión.

Durante dos años de experimentación en la Eastman School en Rochester (1926-1927), Martha Graham encuentra las bases de su danza. A lo largo de su enseñanza ya aconsejaba a sus alumnos proyectarse más allá del perímetro alcanzado por el desarrollo de sus cuerpos; les recomienda prolongar la expresión gestual de los brazos hasta su extremidad y experimentar con ellos los ejercicios de contracción y de distensión muscular.

Comparte sus ideas personales con sus alumnos, aconsejándoles que practiquen la danza como una forma de arte, y no como una diversión, que es lo que pasaba en las revistas, tan a la moda en aquella época.

Sus cursos de danza son muy vitales y constantemente enriquecidos con nuevos descubrimientos.

Los dos años pasados en la Eastman School marcan la ruptura definitiva de Graham con el espíritu del Denishawn. Es, para ella, un período muy enriquecedor, durante el cual tiene ocasión de experimentar sus primeros bosquejos.

### **Principales influencias**

Durante esta etapa de transición, a la vez que de rechazo, de observación, de reflexión y de cristalización, Martha Graham está muy atenta a los experimentos de los demás artistas.

Sufre dos influencias importantes.

Primero, descubre la danza expresionista de la cual Mary Wigman es la gran consejera en Europa central. No ha visto bailar a Wigman, pero ha podido consultar los libros y fotografías que Louis Horst había traído de Alemania. Martha Graham se fija, sobre todo, en los sobrios trajes que lleva Mary Wigman y retiene el hecho de que la bailarina utiliza música de percusión como acompañamiento de sus danzas.

Martha Graham está muy interesada en todo lo que puede aprender, porque sabe por experiencia propia que para llamar la atención de un nuevo público, debe sorprender con nuevos medios, a fin de despertar el deseo de curiosidad de este público e incitarlo a la reflexión.

Martha Graham es testimonio de un experimento que tendrá una profunda repercusión en la orientación de sus investigaciones técnicas. En efecto, asiste a una demostración que la bailarina Ronny Jo-hansson da en el Studio de Ted Shawn, e inmediatamente queda impresionada por su utilización del suelo.

Martha Graham se fija, especialmente, en que Johansson se sienta en el suelo para impartir sus lecciones. Ruth St.Denis ha utilizado también esta posición, pero Ronny Johansson fue la primera que atrajo la atención de Graham en consideración al resultado obtenido sobre sus alumnos por esta profesora.

Esta demostración prueba a Graham que en posición sentada el bailarín puede controlar perfectamente todos los músculos del torso, y que después de efectuar una serie de ejercicios en esta posición inicial, la lección puede continuarse perfectamente de pie.

Graham no tarda en adoptar este método de trabajo que, en adelante, tendrá una gran influencia sobre el desarrollo de su propio estilo de danza. En efecto, Martha Graham se persuade rápidamente de que, una vez adquirido el dominio del torso, el alumno puede resolver todos los problemas de equilibrio, y la espalda y la pelvis se convierten entonces en las dos fuentes de energía principales del bailarín.

Al mismo tiempo que se interesa en la práctica de este principio, Martha Graham estudia también los diversos efectos producidos por la práctica de saltos distintos.

Durante su período de pruebas, Martha Graham sólo tiene una ambición: desarrollar su vocabulario. Está preocupada esencialmente en problemas de técnica, porque está persuadida de que el valor de su mensaje y todo el interés de su porvenir coreográfico, están ligados a la invención de su propia técnica. Durante esta fase de búsquedas, sólo se rodea de bailarinas y busca exclusivamente la colaboración de mujeres jóvenes, a excepción, no obstante, de Louis Horst, su fiel amigo y consejero.

### **El 18 de abril de 1926. El nacimiento de la modern dance. El trío de Martha Graham.**

En 1926, Martha Graham presenta sus primeros trabajos. Primero baila con su trío, que reúne a las bailarinas Betty MacDonald, Evelyn Sabin y Thelma Biracree. Durante el recital del 18 de abril de 1926 (que será una fecha importante en la historia de la danza moderna), ofrecido en el teatro de la calle 48 de Nueva York, Martha Graham presenta una serie de composiciones cortas interpretadas por su trío y algunos solos que ella misma ejecuta.

En noviembre del mismo año, en el Klaw Theater de Nueva York, crea *Three Poems of the East* {Tres poemas del Este}, siguiendo una partitura escrita en su honor por Louis Horst.

En lo sucesivo, podemos afirmar que Martha Graham ha encontrado una nueva vía al margen de los senderos del Denishawn.

Progresivamente, Martha Graham enriquece el lenguaje de su danza y a lo largo de los dos años siguientes, constatamos una evolución manifiesta, especialmente en *Revolt* {Revolución}, (m: A. Honnegger), 1927, que marca una auténtica ruptura con el pasado. Martha Graham ha encontrado definitivamente la verdadera motivación de su danza.

Sus primeros solos son actos de protesta que a Martha Graham inspira la condición social del mundo que descubre. La afecta sobre todo la intolerancia que anima a los hombres, entonces compone, en 1928, *Immigrant* {Emigrante}, (m: J. Slavenski) y *Poems of 1917* {Poemas de 1917}; en 1929, *Vision of the Apocalypse* {Visión del Apocalipsis} y *Four Insincerities* {Cuatro insinceridades} (m: S. Prokofiev); y en 1930, *Lamentation* {Lamentación} (m: Z. Kodaly). Pero, a partir del 14 de abril de 1929, presenta su primera composición de grupo con *Heretic* {Herética}.

Todas estas creaciones se presentan bajo una forma distinta de aquellas a las cuales el público está acostumbrado. Es entonces cuando, para distinguirlas de las precedentes, se empieza a calificar de modern dance esta nueva forma de danza.

En el Denishawn no se hacía modern dance. La modern dance será la obra de la generación procedente directamente del Denishawn, una generación de bailarines calificados en adelante de generación histórica o heroica, a la cual pertenecen Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman.

La modern dance se convierte en la única y exclusiva forma de danza del siglo XX, una danza americana y seria, y Martha Graham se coloca la primera en el frontis de este edificio, al cual se acuerda en aquel entonces denominar modern dance.

Al destruir el lado dulzón de la danza que existía antes de 1926, Martha Graham se impone como el mayor inventor —del tema— de su tiempo. Su instinto, servido por la calidad excepcional de su inteligencia y de su carácter, le dicta el gesto de su época, un gesto poderoso y significativo, que, según las palabras de la misma Martha Graham, no miente nunca.

A Martha Graham le ha llegado la hora de tener un verdadero grupo de bailarinas. Funda entonces su Dance Group, con el cual trabajará hasta 1938.

### **El Dance Group.**

En enero de 1930, Martha Graham participa en las actividades del Repertory Theater con su grupo. Presenta dos nuevas obras: una danza sin acompañamiento musical, Project in movement for a Divine Comedy (Proyecto en movimiento para una Divina Comedia), y Lamentation (Lamentación), un solo con música de Zoltan Kodaly que interpreta sentada.

Aquel mismo año, baila el papel de la Elegida de la nueva versión de Sacre du Printemps (La consagración de la primavera) que Leonid Massine compone para la Philadelphia Orchestra, dirigida por Leopold Stokowski.

Martha Graham desarrolla sin tregua su campo de experiencia como creadora. Cada coreografía representa para ella la oportunidad de una nueva experiencia. Debe modelar su estilo constantemente, eliminar las fiorituras heredadas del Denishawn e inspirarse en la realidad actual de su tiempo, porque ahora le consta positivamente que su obra debe reflejar las preocupaciones inmediatas de la sociedad contemporánea.

En mayo de 1931 se le ofrece la oportunidad de trabajar con actores. Compone entonces tres solos que ella misma interpreta con ocasión de la representación de Electra en el Ann Arbor Dramatic Festival. Esta experiencia marca los inicios del interés que en adelante sentirá por la tragedia antigua en general y por los héroes de la mitología griega en particular. A partir de 1933 compone Tragic Patterns (Modelos trágicos):

tres coros inspirados en la tragedia griega antigua, y, más adelante, tratará los mitos griegos más célebres en importantes coreografías que alcanzarán las más altas cumbres de su carrera.

El 27 de diciembre de 1932, participará con su grupo en el programa de inauguración del Radio City Music Hall del Rockefeller Center, en Nueva York.

En 1933, compone para su grupo tres danzas de posesión, Frenetic Rhythms (Ritmos frenéticos), y ayuda a Katharine Cornell, por quien siente una gran admiración, en la producción de Lucrecia. En el mismo año, monta, para la Stage Alliance, Six Miracle Plays (Seis autos sacramentales) y, en diciembre de 1934, compone algunas de las danzas para Romeo and Juliet, otra producción de Katharine Cornell.

En 1935, Martha Graham es invitada a crear otras danzas para Panic (Pánico), una producción de Archibald MacLeish.

Martha Graham abre cada vez más sus ojos al mundo, constantemente al acecho de las injusticias, de los sufrimientos y de los dramas que afectan a sus contemporáneos. Sus danzas se convierten en auténticos gritos de protesta. Acomete contra los daños causados por la influencia del puritanismo en la sociedad americana en la sátira American Provincials (Provincianos americanos), 1934, y describe el fanatismo de este mismo puritanismo en Panorama, 1935. Se rebela contra las fechorías del imperialismo en Chronicle (Crónica), 1936, y se inspira en los desastres causados por la guerra civil española en Immediate Tragedy (Tragedia cercana) y Deep Song (Cantopropundo), creadas en 1937.

En Estados Unidos, la reputación de Martha Graham comienza a confirmarse formalmente. En 1935 se convierte en miembro del Comité de Arte Municipal de Nueva York. En 1937, el presidente y la señora Roosevelt la invitan a bailar en la Casa Blanca, en Washington.

En 1939, participa con su grupo en la sesión inaugural de la Exposición Universal; el año anterior había compuesto un espectáculo preliminar para dicha manifestación.

Ahora Martha Graham ha alcanzado una madurez indiscutible, lo cual la autoriza, si no a cambiar de dirección, al menos a tratar su coreografía bajo un ángulo distinto, de una forma teatral. A partir de 1938 prefiere componer para grupos y abandona paulatinamente el solo. Entonces forma una verdadera compañía que reúne bailarinas y bailarines.

### **Su compañía.**

En 1938, Martha Graham compone American Document, que marca una nueva fase en el proceso creativo de la coreógrafa. En efecto, esta obra es distinta, no sólo de los anteriores trabajos de Graham, sino que, además, se aísla definitiva e

irremediabilmente de la corriente que anima el trabajo de los otros coreógrafos americanos.

A sus 44 años, Martha Graham se halla en plena vitalidad; su actividad es enorme: enseña, dirige los ensayos de sus obras, diseña sus vestuarios y compone continuamente nuevas piezas.

En la primavera de 1938, efectúa una gira a través de los Estados Unidos acompañada de su director musical Louis Horst y del bailarín Erick Hawkins, que se convertirá en su pareja habitual.

En el verano de 1939, Martha Graham descubre al que pronto se convertirá en el segundo bailarín de su compañía. En San Francisco, conoce a Merce Cunningham, al cual invita a unirse a su compañía, sorprendida ante las excepcionales cualidades del joven bailarín.

De regreso a Nueva York a finales de año, compone dos obras: un solo para sí misma, Columbiad, y Every Soul is a Circus {Cada alma es un circo}, para la cual recurre a numerosos colaboradores: músicos y decoradores que, en adelante, trabajarán para ella.

En la primavera de 1940, la compañía efectúa una nueva gira de este a oeste a través de los Estados Unidos. Martha Graham participa en el Festival de Verano de Bennington, y presenta dos nuevas obras: un trío, El penitente, y Letter to the World {Carta al mundo}, coreografía para la cual contrata nuevos bailarines: David Campbell, Sascha Liebich y David Zellmer.

En el verano de 1941, presenta, en el Festival de Bennington, Punch and the Juay {Teatro de marionetas}, una obra descriptiva, llena de color y de humor. En el mes de diciembre del mismo año, la compañía va a Cuba. Es la segunda vez que la compañía de oportunidad de participar muy de cerca en la proyección de la obra de la extraordinaria creadora en que Martha Graham se ha convertido.

La gloria alcanzada, el éxito creciente obtenido, no le impiden, a pesar de todo, conservar una gran lucidez y ofrecer a sus colaboradores la posibilidad de probar una experiencia coreográfica personal en el seno de la compañía. Erick Hawkins presentará John Brown, y Merce Cunningham compondrá un solo, Mysterious Adventure {Aventura misteriosa}.

En 1946, Martha Graham pone en escena Dark Meadow {Pradera oscura} obra que marca el segundo período de la inspiración americana de Martha Graham al tiempo que una transición; en efecto, le ha llegado el momento de afrontar los grandes mitos de la tragedia antigua.

En 1946, el empresario Sol Hurok financia a la compañía y organiza una temporada de dos semanas en Nueva York y una gira por los Estados Unidos, que termina en abril, en Chicago.

Solicitada para ofrecer una obra en el primer festival de música contemporánea de la Universidad de Columbia, Martha Graham presenta *Cave of the Heart* (Cueva del corazón), música de Samuel Barber.

En 1947, Sol Hurok organiza una segunda gira. Martha Graham compone *Errand into the Maze* (Errante en el laberinto), un dúo para sí misma y Mark Ryder, recién llegado a la compañía, a la que se adhieren también otros bailarines, tales como John Butler, Ethel Winter y Pearl Lang.

Ese mismo año, Graham firma también *Night Journey* (Viaje nocturno). Estas dos obras señalan los inicios de una nueva fuente de inspiración. En adelante, la coreógrafa se expresará a menudo a través de los personajes de la mitología griega.

En 1948, el ANTA subvenciona a la compañía. En abril, Martha Graham crea *Diversión of Angels* (Diversión de ángeles), y Erick Hawkins presenta *The Strangler* (El estrangulador). Este mismo año verá el fin de la colaboración entre Louis Horst y Martha Graham. Algunos meses más tarde, el 7 de septiembre de 1948, contrae matrimonio con Erick Hawkins en Santa Fe.

El 4 de enero de 1950, Martha Graham crea *Judith*, un solo que ella misma interpreta, sobre una partitura de William Schuman, el autor de *Night Journey*, al cual ha pedido que componga esta obra para la orquesta de Louisville.

En el verano de aquel mismo año, los europeos habrían podido des- Graham sale al extranjero, la Dance Group había ya efectuado una gira por el Canadá en 1937.

La intensa actividad creadora de Martha Graham contribuye a afirmar su personalidad artística y su popularidad. En marzo de 1942, en Chicago, crea *Land Be Bright* (País, sé radiante). Durante el verano siguiente, con su compañía, anima los cursos de verano de la Escuela de las Artes de Bennington. Después de los cursos del verano, la invitan, con Arch Lauterer y sus bailarines, a quedarse durante tres años como artistas residentes, lo cual le permite preparar nuevas obras, principalmente *Deaths and Entrances* (Muertes y entradas), que presenta en Bennington en julio de 1943, y que luego ofrece en Nueva York, donde la compañía Graham no ha estado en cartel desde hace tiempo.

Animada por el éxito obtenido durante el año 1943, decide dar nuevas representaciones en el National Theater en mayo de 1944.

Martha Graham y Erick Hawkins ven ahora recompensados sus esfuerzos en común. En 1944, la Coolidge Foundation, que tiene su sede en la Biblioteca de los Congresos de Washington, ofrece a Martha Graham la posibilidad de crear tres nuevas obras sobre

partituras de compositores contemporáneos: Darius Milhaud, Paul Hindemith y Aaron Copland, elegidos por Elizabeth Sprague Coolidge en persona.

Para estas nuevas piezas, Martha Graham solicita, primero, la cooperación de Arch Lauterer, que, descontento de su anterior colaboración, rechaza la oferta. Se dirige entonces a Isamu Noguchi, el decorador de *Frontier* (1935), que acepta realizar los decorados de las nuevas obras de Graham: *Imagined Wing* {Ala imaginada}, *Hérodiade* {Herodiada}, *Appalachian Spring* {Primavera apalaché}, que serán creadas el 30 de diciembre de 1944 en la Biblioteca de los Congresos de Washington. Estas tres composiciones confirman definitivamente el excepcional talento coreográfico de Martha Graham. El año 1944 es realmente un año importante para Graham.

Rápidamente, Martha Graham se convirtió en la gran sacerdotisa de la danza. Su compañía reúne ahora a bailarines que ella misma ha formado, como Helen McGehee y Yuriko Amamaya (que hará carrera con el nombre único de Yuriko). Cada nueva creación les dará la oportunidad de participar muy de cerca en la proyección de la obra de la extraordinaria creadora en que Martha Graham se ha convertido.

La gloria alcanzada, el éxito creciente obtenido, no le impiden, a pesar de todo, conservar una gran lucidez y ofrecer a sus colaboradores la posibilidad de probar una experiencia coreográfica personal en el seno de la compañía. Erick Hawkins presentará *John Brown*, y Merce Cunningham compondrá un solo, *Mysterious Adventure* {Aventura misteriosa}.

En 1946, Martha Graham pone en escena *Dark Meadow* {Pradera oscura} obra que marca el segundo período de la inspiración americana de Martha Graham al tiempo que una transición; en efecto, le ha llegado el momento de afrontar los grandes mitos de la tragedia antigua.

En 1946, el empresario Sol Hurok financia a la compañía y organiza una temporada de dos semanas en Nueva York y una gira por los Estados Unidos, que termina en abril, en Chicago.

Solicitada para ofrecer una obra en el primer festival de música contemporánea de la Universidad de Columbia, Martha Graham presenta *Cave of the Heart* (Cueva del corazón), música de Samuel Barber.

En 1947, Sol Hurok organiza una segunda gira. Martha Graham compone *Errand into the Maze* (Errante en el laberinto), un dúo para sí misma y Mark Ryder, recién llegado a la compañía, a la que se adhieren también otros bailarines, tales como John Butler, Ethel Winter y Pearl Lang.

Ese mismo año, Graham firma también *Night Journey* (Viaje nocturno). Estas dos obras señalan los inicios de una nueva fuente de inspiración. En adelante, la coreógrafa se expresará a menudo a través de los personajes de la mitología griega.

En 1948, el ANTA subvenciona a la compañía. En abril, Martha Graham crea *Diversión of Ángels* (*Diversión de ángeles*), y Erick Hawkins presenta *The Strangler* (*El estrangulador*). Este mismo año verá el fin de la colaboración entre Louis Horst y Martha Graham. Algunos meses más tarde, el 7 de septiembre de 1948, contrae matrimonio con Erick Hawkins en Santa Fe.

El 4 de enero de 1950, Martha Graham crea *Judith*, un solo que ella misma interpreta, sobre una partitura de William Schuman, el autor de *Night Journey*, al cual ha pedido que componga esta obra para la orquesta de Louisville.

En el verano de aquel mismo año, los europeos habrían podido descubrir, por fin, la obra de Martha Graham si un desafortunado accidente (sufrió un esguince muscular en una rodilla) no hubiese venido a obstaculizar el calendario de actuaciones, que fueron anuladas, tanto en París como en Londres.

De regreso a Estados Unidos, pero ahora separada de su pareja profesional y marido, Martha Graham se va sola a Santa Fe. Después de varios meses de soledad, vuelve a Nueva York. A pesar de su separación de Hawkins, éste continuará, no obstante, enseñando bajo el mismo techo que ella durante dos años.

Después del éxito obtenido con la orquesta de Louisville y su solo *Judith*, Martha Graham es de nuevo solicitada para crear otro solo con una partitura del compositor Norman Dello Joio, el autor de *Diversión of Angels*. Martha Graham compone entonces *The Triumph of St. Joan* (*El triunfo de santa Juana*), que presenta en el Columbia Auditorium de Louisville, con un decorado cuyo boceto había sido obra del arquitecto-decorador de vanguardia Frederick Kiesler (1951).

Con *The Triumph of St. Joan*, Martha Graham recobra todo su entusiasmo y toda su energía para ponerse a trabajar de nuevo. Reagrupa a sus bailarines y ofrece una serie de representaciones en Nueva York.

En la primavera de 1952 crea *Canticle for Innocent Comedians* (*Cántico para comediantes inocentes*), danza rebotante de alegría, auténtico himno dedicado al universo. Las representaciones se dan a beneficio del departamento de danza de la Juilliard School of Music de Nueva York.

En 1953 la compañía participa en una temporada neoyorquina en el Alvin Theater. Martha Graham presenta *Voyage* (*Viaje*), un di-vertimento ligeramente erótico, interpretado por ella misma y tres jóvenes bailarines: Robert Cohan, Stuart Hodes y Bertram Ross. Martha Graham, en el último minuto, decide aparecer en traje de calle.

Ahora Martha Graham alcanza una reputación internacional. Sus enseñanzas y, sobre todo, su obra, que cuenta más de un centenar de coreografías, llaman la atención no sólo de los aficionados a la danza, sino también de los círculos culturales y oficiales de

los Estados Unidos. Por fin, Martha Graham es considerada un verdadero valor artístico. Al frente de su compañía, se convierte en la embajadora de la danza americana, de aquella modern dance de la que es, indiscutiblemente, la creadora y la instigadora.

En febrero de 1954, Martha Graham empieza un largo periplo con su compañía de catorce bailarines y su director musical. Se va, primero, a Londres, donde crea Ardent Song {Canción ardiente}. Luego, la compañía sigue su gira por Europa: Holanda, Suecia, Dinamarca, Bélgica, Francia, Suiza, Italia y Austria. La acogida es calurosa en todas partes. Meses después de esta gira triunfal, de vuelta a los Estados Unidos, Martha Graham dirá que Europa necesita la danza americana. Incluso animará a los alumnos del Connecticut College a entrenarse rigurosamente para llegar a ser Acrobats of God {Acróbatas de Dios}.

El 8 de mayo de 1955, con motivo de las representaciones de danza moderna apadrinadas por Bethsabée de Rothschild, Martha Graham crea Seraphic Dialogue {Diálogo seráfico}, una nueva versión del solo The Triumph of St. Joan, con decorados de Isamu Noguchi.

Hace ya mucho tiempo que Bethsabée de Rothschild se apasiona por la célebre coreógrafa, a quien dedica una parte importante de su obra, La danza artística en los Estados Unidos, publicada en 1949, y durante muchos años aportará, en muchas ocasiones, ayuda material a Martha Graham, tanto para subvencionar sus nuevas creaciones como para facilitar la difusión de sus enseñanzas.

Bethsabée de Rothschild es también la creadora de la fundación que lleva su nombre, destinada a secundar a la escuela de Graham de Nueva York y a promocionar el rodaje de películas consagradas a sus coreografías.

Después del éxito obtenido en Europa por Martha Graham y su compañía, el Departamento de Estado americano acuerda patrocinar una nueva gira internacional. Desde octubre de 1955 a marzo de 1956, Martha Graham y su compañía recorren los países de Oriente.

La compañía pasa por Tokio, Manila, Bangkok, Djakarta, Rangún, luego por el Pakistán Oriental, la India (Nueva Delhi, Madras, Calcuta, Bombay), Ceilán, y sigue su ruta para terminar en Israel, después de dar representaciones en Karachi y en Teherán.

En 1957, Martha Graham, que por razones humanitarias se había negado en 1937 a ir a Alemania para participar en las manifestaciones ofrecidas en el marco de los Juegos Olímpicos, acepta finalmente visitar el Berlín oriental, donde baila un solo Judith.

En 1958, Graham crea Clytemnestra, el mayor papel de su carrera. Con esta tragedia alcanza el punto culminante de su talento de intérprete, encarnando en la misma obra todos los rostros de la Mujer: reina madre, esposa, amante y vengadora.

Esta obra grandiosa de alcance universal está considerada como una cumbre artística raramente alcanzada en el dominio del arte. La Clytemnestra de Martha Graham será

comparada con la novela *Ulises* de Joyce, siendo ambas obras puras creaciones del espíritu. Las dos nacen en un momento en el que la historia del arte, la danza y la literatura está sensibilizada a la nobleza de los temas que tratan.

En *Clytemnestra*, la imaginación de Graham ha superado los límites de lo imaginable. Graham impone al mundo la violencia de su propio estilo.

Esta obra, creada el 1.º de abril de 1958 en el Adelphi Theater de Nueva York, iba seguida, dos días después, por otra creación: *Embattled Garden* (Jardín fortificado).

Durante el verano del mismo año, con motivo del décimo aniversario de la creación del Estado de Israel, Martha Graham y su compañía viajan a este país para ofrecer unas representaciones.

A principios de 1959, Martha Graham acepta colaborar con George Balanchine en una obra coreográfica común compuesta de dos partes, que será interpretada por el New York City Ballet. Martha Graham compone la primera parte (Part I), de *Episodes*, pero exige la participación de sus propios bailarines para la interpretación de su coreografía, considerando que sólo los bailarines familiarizados con las técnicas modernas son capaces de bailar su composición. Hace, no obstante, una excepción a favor de la admirable bailarina trágica Sallie Wilson, del New York City Ballet, a quien confía el papel de Eliza-beth.

Al igual que Graham, Balanchine muestra una exigencia similar, y la 2.a parte (Part II), de *Episodes* será interpretada por los bailarines del New York City Ballet; sin embargo, también él hará una excepción para una variación que adaptará al estilo del joven bailarín Paul Taylor de la compañía Graham.

En la primavera de 1960, la Compañía Graham ofrece una temporada en el Adelphi Theater. El repertorio incluye dos nuevas obras: *Acrobats of God*, un auto sacramental emparentado con el teatro religioso de la Edad Media, y *Alcestis*.

La temporada neoyorquina de 1961 asiste a la creación de *Visionary Recital* (Recital visionario), que se ofrecerá al público al año siguiente bajo el título de *Samson Agonistes*, y de *One More Gaudy Night*, que pone en escena a la seductora Cleopatra.

Continuando con el ciclo de las heroínas legendarias de la mitología griega, en 1962 Martha Graham presenta *Phaedra*. Ella misma interpreta el personaje de Venus, la diosa del amor. El mismo año, para el Festival del Connecticut College, crea *Secular Games* (Juegos profanos) y, en octubre, se va a Tel-Aviv con su compañía, donde pone en escena su nueva obra, *Legend of Judith* (la leyenda de Judif).

Antes de regresar a los Estados Unidos, la compañía actúa en Ankara, Atenas, Belgrado, Zagreb, Oslo, Helsinki, La Haya, y termina en Colonia, donde por primera vez se presenta ante el público alemán.

En 1963, Martha Graham y su compañía participan en el Festival de Edimburgo y luego ofrecen una serie de representaciones en Londres, donde Martha Graham crea *Circe*, obra para la cual la coreógrafa se inspira en el personaje de Ulises a la conquista de su universo: un mundo a la vez encantador y salvaje donde el hombre acepta difícilmente su condición.

En 1965, la temporada neoyorquina del teatro de la Calle 54 repone en cartel obras de reestreno y la nueva creación de *The Witch of Endor* (La bruja de Endor), de inspiración bíblica: el conflicto entre el rey Saúl y el joven David, y de *Parí Real-Parí Dream* (Entre la realidad y el sueño), interpretada por Bertram Ross y Robert Cohan.

En 1967, Martha Graham firma *Cortege of Eagles* (Cortejo de águilas) cuya acción se sitúa en la época de la caída de Troya, y *Dancing Ground* (Terreno de danza), para el cual la coreógrafa se inspira en el lugar sagrado imaginario donde la danza ilustra los deseos más secretos del hombre.

En mayo de 1968, la compañía está en cartel en el George Abbott Theater. El programa de la temporada incluye tres nuevas creaciones: *A Time of Snow* (Tiempo de nieve), inspirado en los amores de Eloísa y Abelardo, *The Plain of Prayer* (La llanura de la oración), que evoca la «Llanura de las invocaciones» del Tíbet, donde los creyentes se reúnen para rezar con el fin de discernir sus verdaderos deseos, y *The Lady of the House of Sleep* (La dama de la casa del sueño). En el mes de julio, la compañía participa en las manifestaciones culturales organizadas con ocasión de los Juegos Olímpicos de México.

El 20 de abril de 1969, Martha Graham aparece ante el público por última vez, concluyendo así los cincuenta y tres años de su extraordinaria carrera de bailarina. Antes de retirarse de la escena, ha confiado la interpretación de sus propios papeles a jóvenes bailarinas elegidas para asegurar el relevo. Después de un largo silencio de cuatro años (1969-1973), asistimos al «renacimiento» de la célebre artista, que ya tiene casi ochenta años.

A partir de 1973, Martha Graham reanuda su actividad de profesora, animadora y coreógrafa. Firma dos nuevas coreografías, *Mendi-canis of Evening* (Mendigos de la tarde), inspirada en *Chronique*, una obra del poeta francés Saint-John Perse y compuesta sobre una música electrónica de David Walker, y *Myth of a Voyage* (Mito de un viaje), que es la versión personal de Graham del famoso mito de Ulises; es su última ojeada coreográfica sobre el universo mitológico de la Grecia antigua.

En 1973, la compañía reconstruida ofrece una temporada en el Alvin Theater de Nueva York, y, al año siguiente, efectúa una gira por el Japón. En junio de 1975, Martha Graham compone la coreografía de *Lucifer*, cuyos principales papeles se confían a Margot Fon-teyn y a Rudolf Nuréiev, y en diciembre del mismo año, durante la temporada ofrecida en el Mark Hellinger Theater de Nueva York, vuelve a ser el mismo Rudolf Nuréiev quien participa en la creación de *The Scarlet Letter* (La letra escarlata).

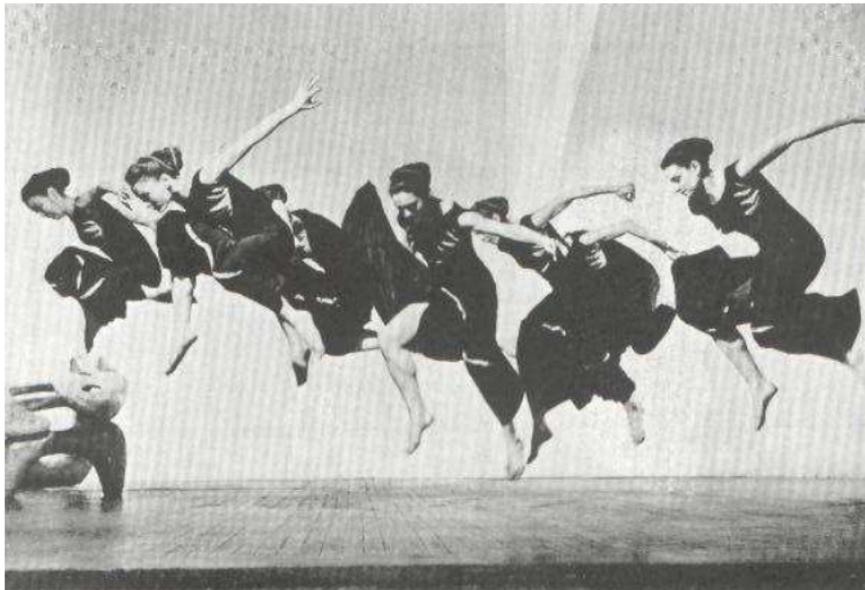
En el transcurso del año 1976, durante varios meses, la compañía recorre Europa, que, por fin, descubre la obra de Martha Graham.

### **Martha Graham y la técnica.**

El conocimiento de la técnica Graham le es tan necesario al bailarín de moderno como al bailarín tradicional de técnica clásica.

Sin embargo, al contrario que el sistema clásico, la técnica Graham no es la única técnica de danza moderna, aunque haya sido muy difundida, tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, por los numerosos profesores formados en la escuela Graham de Nueva York, donde la célebre pedagoga ha dispensado su enseñanza.

Por lo menos dos generaciones de bailarines han sido influidos por el método Graham: algunos han llegado a ser coreógrafos, como Erick Hawkins, Merce Cunningham, May O'Donnell, Pearl Lang, Anna Sokolow, Sophie Maslow, Paul Taylor, John Butler; otros se han distinguido más como bailarines de la compañía Graham, y se han apasionado por la enseñanza de la técnica Graham, como Yuriko, Helen McGehee, Ethel Winter, Bertram Ross, Robert Cohan, David Wood.



6. coreografía de Martha Graham en night journey.

## **Características del estilo Graham.**

El análisis de sus trabajos permite descubrir las características de su técnica.

### **Contracción y relajación. El papel de la respiración.**

Según Graham, el movimiento parte del centro del cuerpo, para dirigirse hacia la periferia. De este modo, el cuerpo se desplaza en movimientos amplios y grandes. La región vital se sitúa alrededor del plexo solar. Desde sus primeras investigaciones, descubre la importancia del papel que desempeña el torso. Su estudio de la respiración la lleva a tener en cuenta y a utilizar las dos fases del movimiento: la contracción y la relajación.

El papel que desempeña la respiración es muy importante; constituye la base de su técnica, que puede definirse como la extensión muscular de la respiración.

Bethsabée de Rothschild dice que «la contracción se origina en los movimientos rítmicos de la respiración y corresponde a una especie de convergencia de la actividad muscular hacia el centro motor, como en el animal que se inmoviliza, tenso, antes de saltar».

La contracción y la relajación dan lugar a diferentes impulsos que se traducen en movimientos, caracterizados por la intensidad del dinamismo de dichos impulsos.

### **Las caídas.**

La caída no debe ser un estado de abandono, debe permitir quedarse en las más variadas posiciones de equilibrio —algunas parecen a veces imposibles— mediante la ayuda de una tensión muscular que se relaja pero sin ceder en ningún momento, permitiendo que el cuerpo vuelva a moverse en otras direcciones.

La técnica Graham comprende distintos tipos de caídas: la caída lenta, «suave», la caída en espiral y la caída hacia atrás. Las caídas siempre se producen durante la fase de relajación.

### **Los saltos.**

Martha Graham practica una variada gama de saltos. Al caer, el cuerpo no debe golpear jamás con el suelo. El salto del bailarín debe ser hábilmente amortiguado, como si sólo rozara superficialmente el suelo, para rebotar inmediatamente después de coger fuerzas para remontarse y de este modo tomar un nuevo impulso, lo cual produce un efecto de suspensión en el espacio.

La observación de las danzas rituales de los indios de América le permitió a Martha Graham descubrir la importancia del papel del suelo en la danza.

### **La concisión: la economía de medios.**

En sus composiciones, Martha Graham está constantemente preocupada por un deseo de economizar medios a fin de expresar con más intensidad la esencia intrínseca del sentimiento o de la idea que quiere expresar. Graham sólo tiene en cuenta lo esencial. Su espíritu de concisión origina el lenguaje simbólico de sus grandes obras teatrales, principalmente las que tienen como tema los mitos de la Antigüedad clásica.

\*  
\*       \*

La aplicación de los principios elaborados por Graham constituye una técnica a la cual se somete todo el cuerpo del bailarín. Esta técnica tiende a infundir vida a cada gesto, para que éste continúe siendo un elemento vivo y auténtico. Hablando de la técnica de Graham, Merle Armitage dirá: «Su imaginación evoca, con frecuencia, formas que parecen no ofrecer ninguna posibilidad de realización plástica. No obstante, gracias a una convicción y a una técnica sorprendentes, estas formas llegan a ser muy comunicativas.»

### **Martha Graham y sus bailarines.**

Alrededor de Martha Graham gravita una pléyade de artistas que participan en la difusión de su obra. Algunos de sus antiguos colaboradores, como Erick Hawkins y Merce Cunningham, emprenden una verdadera carrera independiente así que dejan de comparecer a su lado. Lo mismo pasará, más tarde, con Paul Taylor.

No obstante, a excepción de unos pocos privilegiados que pueden escapar a la influencia de Martha Graham, otros bailarines incorporados a su equipo, a menudo durante muchos años, quieren a su vez emprender una carrera coreográfica menos ambiciosa, al tiempo que continúan su fiel colaboración con Martha Graham. Este es el caso de May O'Donnell, Pearl Lang y Yuriko.

Otros brillantes solistas de la Graham Dance Company harán lo mismo, sin por ello liberarse verdaderamente del ascendiente que sobre ellos ejerce la gran artista. Se dedican, sobre todo, a la enseñanza de la técnica Graham a la cual deben la afirmación de su personalidad artística, lo que no les impide, sin embargo, presentar a veces sus propias creaciones en el marco de los reducidos grupos de bailarines que animan.

Durante más de treinta años, en el seno de la Martha Graham Dance Company, se suceden varias generaciones de bailarines que deben ser considerados los verdaderos mensajeros de la propia Martha Graham. Entre ellos, además de los artistas ya mencionados, encontramos a las bailarinas Helen McGehee, Ethel Winter, Jane Dudley, Sophie Maslow, Mary Hinkson, Matt Turney, Linda Hodes, seguidas más tarde de Phyllis Gutelius, Takako Asakawa, Yuriko Kimura, Noe-mí Lapzeson, Diana Gray y Peggy Lyman. Entre los bailarines: Robert Cohan, Stuart Hodes, Bertram Ross, Gene McDonald, Mark Ryder, John Butler, seguidos algunos años después de Robert Powell,

Glen Tetley, David Wood, Clive Thompson, Dudley Williams, Richard Gain, William Louthier, Ross Parkes y David Hatch Walker.

### **May O'DONNELL.**

(Sacramento, California, 1909).

Después de estudiar danza en San Francisco con Estelle Reed, May O'Donnell se reúne con Martha Graham en Nueva York, donde se enrola en la compañía desde 1932 a 1938. Vuelve algunos años más tarde como artista invitada (1944-1952) y participa, entonces en calidad de solista, en la creación de varias obras de Martha Graham: en 1944, Appalachian Spring y Herodiade; en 1946, Dark Meadow y Cave of the Heart, y en 1948, Diversión of Angels.

En 1939, baila en San Francisco en el marco del San Francisco Dance Theatre con Gertrude Shurr y Ray Green. Aparece luego junto a José Limón (1941-1943) y presenta, sola, su primer recital en Nueva York en 1945.

En 1949, funda su propia compañía, la May O'Donnell Dance Company, creando numerosas coreografías. Entre sus obras destacamos: So Proudly We Hail {Os saludamos gloriosamente} (1940), Dance Theme and Variations (Tema para danza y variaciones) (1941), Suspensión {Suspensión} (m: R. Green) (1943), Horizon Song {Canción del horizonte} (1949), Dance Sonata N.º 1 {Sonata para danza n.º 1} (1952), Ritual of Transition {Ritual de transición} (1952), Spell of Silence {Sortilegio de silencio} (m: Ch. Ivés) (1952), The Queen's Obsession {La obsesión de la reina} (Macbeth 1952-1959), Dance Concertó {Concierto para danza} (1954), Legendary Fo-rest {El bosque legendario} (1954), Incredible Adventure {Aventura increíble} (1955), Dance Sonata n.º 2 {Sonata para danza n.º 2} (1956), Dance Ener-gies {Energías de la danza} (1958-1974), Dance Sonatinas {Sonatinas para danza} (1958), Sunday Sing Symphony {Sinfonía para canto dominical} (1961), y en 1962: Dance Scherzos {Scherzos para danza}.

Durante varios años consecutivos (1959-1960-1961), May O'Donnell enseña en la Universidad de California, en Berkeley, al tiempo que dirige los trabajos de sus alumnos. Célebre profesora, May O'Donnell dispensa una enseñanza de gran reputación en el O'Donnell-Shurr estudio de Nueva York.

### **Pearl LANG.**

(Chicago, 29 de mayo de 1922).

Pearl Lang es una de las pocas artistas formadas por Martha Graham cuya personalidad artística es comparable a la de la célebre coreó-grafa. En efecto, ambas se parecen por la intensidad dramática y escénica de su temperamento. Cuando, después de asimilar a la perfección la técnica Graham y de colaborar con la compañía

durante largos años, Pearl Lang aborda la composición coreográfica, volvemos a encontrar ciertas cualidades básicas y ciertos aspectos que no son ajenos a la influencia recibida junto a Graham.

El perfecto conocimiento de la técnica de Graham, asociado a sus sorprendentes cualidades de expresión lírica y dramática, imponen a Pearl Lang como a una de las más notables bailarinas procedentes del crisol Graham.

Nacida de padres de origen judío, emigrados de Rusia, entre un padre y una madre sedientos de cultura y apasionados por el arte, la joven Pearl experimenta muy pronto la influencia del medio familiar y descubre su inclinación por la danza. Toma sus primeras lecciones en el Studio de Francés Allis (que estudió con Harald Kreutzberg), asiste durante tres temporadas a representaciones de Doris Humphrey, de Charles Weidman, de Hanya Holm y de Martha Graham. Decide entonces ir a Nueva York para estudiar con Martha Graham.

Después de algún tiempo se enrola en la compañía Graham, rápidamente se convierte en solista y se le encomiendan numerosas interpretaciones. En el transcurso de una colaboración que durará diez años (1942-1952), participa en la creación de Letter to the World,

1940; Punch and the Juay, 1941; Deaths and Entrances, 1943; Cave of the Heart, 1946; Night Journey, 1947; Diversión of Angels, 1948; Canticle for Innocent Comedians, 1952.

Una vez constituido su propio grupo de bailarines en 1952, Pearl Lang continúa, no obstante, participando en las actividades de la compañía Graham, y se la invita a tomar parte en las representaciones. Participa en la gira por Europa de 1954 y crea Ardent Song en Londres. Tendrá también el privilegio de ser la primera bailarina de la compañía que Martha Graham elige para que interprete los papeles que, en el momento de su creación, Martha Graham reservaba para sí misma. Así fue en los papeles de El penitente, Night Journey, Appala-chian Spring, Letter to the World e incluso Clytemnestra.

Para la Pearl Lang and Dance Company que dirige, compone numerosas obras, entre las cuales, principalmente: Song of Deborah {La canción de Débora}, 1949; Rites (Ritos), 1953; And Joy Is My Witness {Y mi testigo es la alegría} (m: J.-S. Bach), 1955; Persephone {Perséfone} (m: M. Kupferman), 1957; Legend {Leyenda}, 1958; Shirah (m: A. Hovha-ness), 1960; Apasionada (m: C. Suriñach), 1962; Shore Bourne {Costa de Bourne} (m: A. Vivaldi), 1964; Piece for Brass {Pieza para cobres} (m: A. Etler), 1969; Moonways and Dark Tides {Senderos de luna y mareas oscuras} (m: Takemitsu-Subotnick-Mayazumi); Broken Dialogues, At This Point in Time or Place {Diálogos interrumpidos, en este punto del tiempo o del espació}, 1974; The Possessed (The Dybbuk) {La poseída} (m: M. Kupferman y j. Spiegelman), su obra maestra creada en 1975, y Plain Song {Canción sencilla} (m: A. Copland), 1975.

Invitada por el Ballet Nacional de Holanda, vuelve a montar Persephone en 1963, y en 1967 creará Tongues of Fire {Lenguas de fuego) para la Batsheva Dance Company de Israel.

Pearl Lang y su grupo participan muchas veces en el Connecticut College American Dance Festival y se presentan también en el Jacob's Pillow. Pearl Lang participará también personalmente en muchas producciones de Broadway, principalmente en One Touch of Venus, Carou-sel, Finian's Rainbow, Touch and Go (Un toque de Venus, Carrusel, Arco Iris, Arriesgado).

Como profesora, enseña principalmente la técnica Graham, a quien venera; imparte sus cursos en numerosas universidades americanas, en la Juilliard School y en el Neighborhood Playhouse. Es también invitada en el extranjero: Essen (Folkwangschule), Zurich (Schweize Berufsverband für Tanz) y Estocolmo (Svenska Danspe-dagog Forb).

## **YURIKO.**

(Yuriko Kikuchi) (San José, California, 2 de febrero de 1920).

El nombre de Yuriko está íntimamente ligado al de Martha Graham. Efectivamente, durante más de veinte años (1944-1967), Yuriko es una de las intérpretes más destacadas del repertorio de la compañía, cuyo encanto exótico va unido a un profundo conocimiento y perfecto dominio de la técnica y del estilo Graham. Llegará a ser una de las pedagogas más solícitas en pro del mantenimiento fiel a la tradición de la gran escuela.

Esta joven de ascendencia japonesa nacida en California pasa, sin embargo, su infancia en el Japón, donde, desde muy joven, debuta con la compañía de danza Konami Ishii de Tokio. De regreso a los Estados Unidos en 1937, aparece en escena hasta 1941 con la Doro-thy S. Lyndalls Júnior Dance Group de Los Angeles.

Beneficiarla de una beca, en febrero de 1944 va a Nueva York para estudiar en la escuela Graham. Poco tiempo después, se enrola en la compañía de Martha Graham; a partir de entonces empieza para Yuriko una gran carrera artística. Rápidamente llega a ser solista, y crea entonces muchos de los papeles del repertorio Graham, especialmente en Canticle for Innocent Comedians, 1952; Ardent Song, 1954; Clytemnestra, 1958; Embattled Garden, 1958; Legend of Judith, 1962.

Sin dejar de bailar con la compañía Graham, Yuriko es también la vedette de varias comedias musicales, como The King and I (El rey y yo), 1951-1954 o Flower Drum Song, 1958-1960. Da asimismo recitales de danza. Dirigiendo un grupo de bailarines que ha formado, se pone de manifiesto su deseo de componer sus propias coreografías, pero no será hasta después de dejar su puesto de solista en la compañía

Graham cuando podrá consagrarse más específicamente a la coreografía, y, a partir de entonces, firmará numerosas obras, casi siempre compuestas sobre partituras del compositor Alan Hovhaness: *Forgotten One* (El olvidado), *Wind Drum* (Tambor de viento), *Three Dances* (Tres danzas), *Moss Garden* (Jardín de musgo), *Wanderers* (Errantes). También compone *The Cry* (El grito), *Quintet* (Quinteto) y *Conversation* (Conversación) sobre música de André Jolivet; *Celebration* (Celebración) y *Dances for dancers* {Bailes para bailarines} sobre música de Vivaldi; *Strange Landscape* (Paisaje extraño), sobre música de Martirano y una serie, *Events* (Acontecimientos), sobre los collages de Gary Harris y Anita Ellis.

Yuriko se convierte rápidamente en una profesora de gran reputación e imparte la enseñanza de la técnica Graham tanto en los Estados Unidos, en la escuela Graham de Nueva York, en la Rochester Uni-versity y en el Brooklyn College, como en el extranjero, en Alemania y, sobre todo, en Francia, donde anima frecuentes cursillos.

### **Helen McGEHEE.**

(Lynchburg, Virginia).

Antes de ser alumna de Martha Graham, Helen McGehee estudia en la Randolph-Macon Woman's University. Desde el año 1940 forma parte de la compañía de Martha Graham, en la que hará una brillante carrera de bailarina, distinguiéndose, sobre todo, por la seguridad y precisión de movimiento. Crea los papeles importantes del repertorio Graham: en 1948, *Diversión of Angels*; en 1952, *Canticle for Innocent Comedians*; en 1954, *Ardent Song*, en 1958, *Clytemnestra*; en 1959, *Episodes I*; en 1960, *Acrobats of God*; en 1962, *Phaedra*, *Samson Agonistes*, *Secular Games* y *Legend of Judith*; en 1967, *Dancing Ground*, y en 1969, *The Archaic Hours*.

Helen McGehee se distingue, en particular, por su interpretación de los distintos personajes del ciclo griego de Martha Graham. Ferviente helenista, ha interpretado varias tragedias clásicas en el texto original. Ha montado las danzas de la *Orestíada* para la temporada teatral de Ypsilanti, Michigan, y en 1965 fue invitada a visitar Atenas por el gobierno griego.

Además de la coreografía, Helen McGehee diseña ella misma sus decorados y el vestuario de las composiciones que presenta para su propia compañía. Entre estas composiciones cabe destacar: *After Pos-session* {Después de la posesión} (m: O. Messiaen), 1965; *I am tbe Gate* {Yo soy la entrada} (m: P. Hindemith), 1968; *The Only Jealousy of Emer* {La única envidia de Emer} (m: B. Britten); *Yarn* {Hilo} (m: L. Janáček); *Cere-monie of Remémbrame* {Ceremonia del recuerdo} (m: I. Xenakis). Dirige su propia escuela de dan2a en Nueva York.

## **Ethel WINTER.**

(Wrentham, Massachusetts, 18 de junio de 1924).

Hacia el año 1940, Ethel Winter comienza sus estudios de danza en el Bennington College. Animada por Martha Graham, trabaja junto a ella y muy pronto pasa a formar parte de la compañía. Afirma su fuerte personalidad de intérprete distinguiéndose particularmente por la radiante belleza de su femineidad. Sobre todo, llama la atención en ocasión del reestreno de Herodiade (1965) y por su ejecución del solo Frontier. Ethel Winter participa también en la creación de varias obras del repertorio Graham, a destacar: Clytemnestra, 1958; Episodes I, 1959; Acrobats of God, 1960; y Phaedra, 1962.

Después de colaborar con Martha Graham, en 1964, Ethel Winter crea The Dybbuk para Sophie Maslow.

Siguiendo el ejemplo de los principales bailarines de Martha Graham, también ella forma su propia compañía, para la cual ha compuesto, principalmente: En dolor (m: M. de Falla), The Magic Mirror {El espejo mágico} (m: A. Murphy), Suite of Three {Suite de tres} (m: J. Liebling), Night Forest {Bosque nocturno} (m: E. Lester) y Fun and Fancy {Diversión y fantasía} (m: P. Bowles).

## **Mary HINKSON.**

(Filadelfia, Pennsylvania, 16 de marzo de 1930).

Mary Hinkson cursa sus estudios de danza en la Universidad de Wisconsin y va luego a Nueva York para estudiar con Martha Graham y Louis Horst. En 1951, se enrola en la compañía Graham, donde se convierte en una gran intérprete, que se destaca, sobre todo, por el lirismo de su estilo, particularmente en los papeles que crea en Can-ticle for Innocent Comedians, 1952; Seraphic Dialogue, 1955; Acrobats of God, 1960; Samson Agonistes, 1962; Circe, 1963, que Martha Graham compone en su honor; y Part Real-Part Dream, 1965.

Artista de color, aparece en escena junto a Alvin Ailey y el cantante Harry Belafonte en Sing Man Song, 1956. Para la compañía de Donald McKayle crea Rainbow' Round My Shoulder, en 1959.

Mary Hinkson baila también con el New York City Ballet, donde crea el ballet The Figure in the Carpet {El personaje de la alfombra} de George Balanchine, en 1960. Colabora también con el American Ballet Theatre y con las compañías de Glen Tetley y de John Butler. Se consagra, asimismo, a la enseñanza colaborando en la escuela Graham, en la Juilliard School y en la School of Performing Arts.

## **Matt TURNEY.**

(Americus, Georgia).

Terminados sus estudios de danza en la Universidad de Wisconsin en 1953, Matt Turney va a Nueva York, donde se enrola en la compañía de Martha Graham (1953). En seguida llega a ser solista y crea varios papeles del repertorio, especialmente en: Seraphic Dialogue, 1955; Embattled Garden, 1958; Samson Agonistes, 1962; A Look at Lightning, 1962, interpretando el único papel femenino de la obra; Part Real-Part Dream, 1955; Mendicants of Evening, 1973, y Mith of a Voyage, 1973.

Matt Turney baila también en muchas otras compañías: las de Donald McKayle, Alvin Ailey, Paul Taylor y Pearl Lang. Ha colaborado mucho con Robert Cohan.

## **Linda HODES.**

(Linda Margolies) (Nueva York).

Artista formada esencialmente en la disciplina de Martha Graham. Empieza sus estudios de danza en la escuela Graham a la edad de nueve años. La carrera de Linda comienza en 1953, cuando se enrola en la compañía Graham. Inmediatamente, se le confía la interpretación de numerosos papeles del repertorio, en particular en Deaths and Entrances, Ardent Song y Diversión of Angels. Participa también en Seraphic Dialogue, 1955; Clytemnestra, 1958; Episodes I, 1959; Acrobats of God, 1960; Legend of Judith, 1962, y Phaedra, 1962.

Esta artista, que ha bailado también con el nombre de Linda Margolies, antes de casarse con Stuart Hodes, se impuso por sus excepcionales cualidades de flexibilidad y gran agilidad.

Al margen de su colaboración en la compañía Graham, Linda Hodes se presenta también en las compañías de Yuriko, de Paul Taylor, y de Glen Tetley.

Siguiendo el ejemplo de otros colaboradores de Graham, Linda Hodes aborda también la coreografía, y compone, principalmente: Curleys Wife {La esposa de Curley} (m: Blitstein), 1951; Demonium, 1952; World on a String {El mundo en un puño}, 1953; Reap the Whirlwind {Cosechar el torbellino}, 1955; Annabel Lee, 1961. En 1967, monta The Act (m: Billy Page y Buddy Johnson) para la Batsheva Dance Company de Tel-Aviv.

Excelente pedagoga, enseña en la escuela Graham de Nueva York.

### **Phyllis GUTELIUS.**

(Yucatán, México).

En calidad de becada, Phyllis Gutelius va a Nueva York para estudiar con Martha Graham que la enrola en su compañía en 1962 y le confía los papeles más importantes del repertorio, a saber, en Deaths and Entrances y Letter to the World.

Phyllis Gutelius colabora también con otras compañías: las de Glen Tetley, Sophie Maslow, Yuriko y Bertram Ross. También colabora con John Butler en un espectáculo televisivo: The Captured Lark {La alondra cautiva}. Aparece en Broadway en The King and I {El rey y yo}

### **Takako ASAKAWA.**

(Tokio, 23 de febrero de 1938)

Después de cursar estudios de danza en el Japón, Takako Asakawa va a los Estados Unidos y no tarda en ser contratada en la compañía de Martha Graham, en 1966. Al margen de sus destacados papeles en Diversión of Angels y Cave of the Heart, participa también en la creación de Dancing Ground, 1967; Plain of Prayers, 1968, y Myth of a Voyage, 1973.

Takako Asakawa ha bailado asimismo con Alvin Ailey, Donald McKayle, Pearl Lang, y se ha presentado en Broadway, en The King and 1. Profesora de gran reputación, enseña en la Juilliard School, en la London School of Contemporary Dance y, asimismo, en muchos colleges de los Estados Unidos y en la escuela Graham de Nueva York.

### **Yuriko KIMURA.**

Titular de una beca, Yuriko Kimura va a Estados Unidos en 1966 para estudiar en la escuela Graham. Aquel mismo año se enrola en la compañía Graham y se le confían las papeles más importantes del repertorio: Appalachian Spring, Embattled Garden, Errand into the Maze, Diversión of Angels y Clytemnestra. Yuriko Kimura colabora también con otras compañías de danza moderna, como la de Mary Anthony, Donald McKayle y Sophie Maslow. En el Japón participa en la realización de varias películas destinadas al Festival de Venecia, como Ondine y Orphese.

### **Noemí LAPZESON.**

(Buenos Aires, 28 de junio de 1940).

Después de frecuentar la Juilliard School en Nueva York, Noemí Lapzeson es alumna de Alfredo Corvino, de Antony Tudor, de José Limón, de Louis Horst, de Alwin Nikolais y

de Martha Graham. Debuta en Buenos Aires, en 1955. En los Estados Unidos, Noemí Lapzeson colabora con numerosas compañías: la de Yuriko, la de Sophie Maslow, Helen McGehee. Baila también con la London Contemporary Dance Company (1971), para la cual firma *One Was the Other* {El uno era el otro}, 1972, en colaboración con Robert North.

Su brillante carrera de solista se desarrolla principalmente en el seno de la compañía Martha Graham, donde crea, entre otras obras, *A Time of Snow* (Tiempo de nieve), en 1968. Noemí Lapzeson se dedica también a la enseñanza de la danza.

### **Robert COHAN.**

(Nueva York, 1925).

La vocación de bailarín de Robert Cohan se manifiesta de improviso después de asistir a una clase de danza de Martha Graham. Se convierte en seguida en alumno suyo y empieza una carrera de bailarín en su compañía, en 1946. Continúa en la compañía hasta 1957, y volverá a unirse a ella en 1962 y hasta 1969.

En el transcurso de su colaboración con la compañía Graham, participa, entre otras, en la creación de *Diversión of Angels*, 1948; *Can-ticle for Innocent Comedians*, 1952; *Voyage*, 1953; *The Witch of Endor*, 1965; *Part Real-Part Dream*, 1965; *Cortege of Eagles*, 1967, y *A Time of Snow*, 1968. Durante su segunda estancia en la compañía, interpreta los papeles más importantes del repertorio.

Robert Cohan baila también en Broadway, en varias comedias musicales: *Shangri-La* y *Can-Can*, 1956.

Durante un tiempo reside en Boston, donde abre una escuela de danza afiliada al Centro dramático Loeb de Harvard. Funda también su propio grupo de bailarines, y elige a Matt Turney como pareja. Para su grupo crea *The Pass* {El paso}, 1960. Seguidamente continúa su actividad en el extranjero, sobre todo en Israel, donde monta tres obras para la Batsheva Dance Company: *Celebrants* {Celebrantes}, *Luna Park* (Parque de atracciones) y *Tent of Visions* {Carpa de visiones}.

En 1967, Robert Cohan se establece en Londres. Como profesor, primero enseña la técnica Graham en la London School of Contemporary Dance, luego se convierte en el director artístico del London Contemporary Dance Theatre. Como tal, presenta sus propias creaciones: en 1967, *Tsaikerk*, *Eclipse*, *Sky* {Cielo}, *Hunter of Angels* {Cazador de ángeles}; en 1969, *Cell* (m: R. Lloyd); en 1971, *Stages* {Escenas} (m: Nordheim y B. Bownes), *Consolation of the Rising Moon* {Consolación de la luna creciente}; en 1972, *People Alone* {Gente solitaria} (m: B. Bownes); en 1973, *People Together* (m: B. Bownes), *Mass* {Masa} (m: V. Rodzianko); en 1974, *No Man's Land* {Tierra de nadie}, *The Calm* {La calma}. En 1975, *Class* {Clase} (m: J. Keliehor), *Stabat Mater* (m: A. Vi-

valdi), Place of Change {Lugar de cambio} (m: A. Schönberg). En 1976, Nymphs {Ninfas} (m: C. Debussy).

## **Stuart HODES.**

(nacido en 1924).

Stuart Hodes estudia danza con Martha Graham y Erick Hawkins. Frecuenta también la escuela del American Ballet y los cursos de técnica clásica de Lew Christensen y de Ella Daganova.

Una vez terminado su servicio militar en el ejército del aire (1943-1945), se enrola en la compañía de Martha Graham (1947-1958), bailando, principalmente, en: Every Soul is a Circus, Appalachian Spring, Errand into the Maze, Deaths and Entrances. Participa en la creación de Night Journey (1947), Diversión of Angles (1948), y Cantic for Innocent Comedians (1952).

Stuart Hodes baila también en numerosos espectáculos de Broadway, a destacar entre ellos: Paint Your Wagon (Pinta tu furgón), 1950; Kismet, 1955 y Annie Get Your Gun {Annie, coge tu fusil}, 1957. Más tarde será ayudante de coreógrafo en varias comedias musicales: First Impressions (Primeras impresiones), 1959; Milk and Honey (Leche y miel), 1961; We Take the Town (Tomamos la ciudad), 1962; Sophie, 1963 y To Broadway With Love (A Broadway con amor), 1964.

A partir de 1950, Stuart Hodes empieza a componer sus propias coreografías, y presenta: Lyric Percussive (Lírica percusiva), Surrounding Unknown (Alrededores desconocidos), Drive et Flak {Apunta y fuego}. Al año siguiente compone: I am Nothing {No soy nada}, No Heaven in Earth {No hay cielo en la tierra}, Musette for Four {Musette para cuatro}, y Murmur of Wings {Murmullo de alas}. En 1955, La lupa; en 1958, Suite for Young Dancers {Suite para jóvenes bailarines}; en 1959, Offering and Dedication {Ofrenda y dedicatoria}, The Waters of Meribah {Las aguas de Meribah}; en 1960, A Good Catch {Un buen partido}, Simón Says {Dice Simón}, Balaam; en 1963, After the Teacups {Después de las tazas de té}, Persian set (juego persa); en 1966, Gymkhana; en 1967, Akimbo y Persian Gymnasts; en 1968, Pima Sera y Zig-Zag; en 1969, Hocus Pocus, Responsive Readings {Lecturas responsables} y Bird of Yearning (Pájaro de anhelo); en 1970, We {Nosotros}, Vocalise {Vocalizar}, Audio Visual; en 1971, Trace {Huella}, A Dancing Machine {Máquina de bailar}; en 1972, Voice Over {Volver a gritar} y / Think I Can Express {Creo que puedo expresar}; en 1973, Beggar's Dance {La danza del mendigo} (m: J.-S. Bach), A Game of Silence (Juego de silencio), Transit Gloria; en 1974, Boedromion, Domaine y, en 1975, Bolder and Bolder {Cada vez más atrevido}.

Stuart Hodes se consagra, principalmente, a su actividad pedagógica. Imparte su enseñanza en la Juilliard School, en la escuela Gra-ham de Nueva York y en la School of Performing Arts. Excelente animador de sus cursos, compone numerosos trabajos dedicados a sus alumnos. Le invitan también a colaborar en coreografía en la Univer-

sidad de Utah, en la Opera de Santa Fe (1963), en el Harkness Ballet, para el cual firma The Abyss (m: M. Richter), 1965, y en Colonia, donde monta Der Turn (m: M. Richter), en 1969.

### **Bertram ROSS.**

(Brooklyn, 13 de noviembre de 1920).

Bertram Ross es uno de los bailarines-actores más eclécticos de su generación. Se interesa también por la pintura y es un excelente pianista. Empieza sus estudios de danza después de la segunda guerra mundial y se une a la compañía Martha Graham en 1948; seguirá una deslumbrante carrera de solista. Baila todos los papeles importantes del repertorio, y Martha Graham le elegirá para que sea su pareja habitual.

Primero aparece en escena en Eetter to the World, Appalacbian Spring y Night Journ.ey. A partir de 1952, participa en la creación de la mayoría de las composiciones coreográficas de Graham: en 1952, Canticlefor Innocent Comedians; en 1955, Seraphic Dialogue; en 1958, Em-battled Garden y Clytemnestra; en 1959, Episodes I; en 1960, Acrobats of God y Alcestis; en 1961, Samson Agonistes; en 1962, A Eook at Eightning y Phaedra; en 1963, Circe; en 1968, A Time of Snow y The Lady of the House of Sleep; en 1969, The Archaic Hours, y, en 1973, Mendicants of Evening y Mith of a Voy age.

Bertram Ross participa también en la realización de tres películas consagradas a la obra de Martha Graham.

Debuta como coreógrafo en 1965, en el Kaufmann Auditorium de Nueva York, donde crea Triangle (¿Triángulo) y Break-Up (Separación), partituras de Walter Caldon. Continúa su carrera coreográfica y presenta: en 1965, Untitled (Sin título); en 1968, L'Histoire du Soldat (m: I. Stravinsky) y Solo (m: Watson); en 1970, Oases (m: W. Caldon) y Ye-llow Roses (Rosas amarillas) (m: J. Wallowitch); en 1971, A Small Book ofPoems (Un librito de poemas) (m: D. Walker) y Still Life (Naturaleza muerta), y, en 1972, New Math (Nuevas matemáticas) (m: D. Walker).

Además, Bertram Ross es un excelente pedagogo. Ha enseñado muchos años en la escuela Graham de Nueva York, de la cual ha sido también codirector.

Gene McDONALD

Cuando era alumno-actor en el Teatro Goodman de Chicago, Gene McDonald toma la decisión de ir a Nueva York para estudiar danza. Primero frecuenta la Juilliard School, al cabo de poco tiempo trabaja con Martha Graham, que le enrola en la compañía y compone para él varios papeles en Clytemnestra, 1958.

Gene McDonald participa también en la creación de Episodes I, 1959; Alcestis, 1960, y Circe, 1963.

Más adelante colabora con muchos grupos de modern dance, en particular el de Yuriko, el de Helen McGehee y el de Pearl Lang. Aparece también en la compañía de Sophie Maslow y en muchos espectáculos de televisión.

Gene McDonald enseñará también en la escuela Graham de Nueva York y en el Neighborhood Theatre.

### **Robert POWELL.**

(Hawai, 1941).

Diplomado por la High School of Performing Arts de Nueva York (1958), Robert Powell estudia también con Gertrude Shurr y May O' Donnell. Se enrola en calidad de solista en la compañía Graham y participa en numerosas creaciones: Acrobats of God, 1960; Secular Games, Legend of Judith, 1962; Circe, 1963; Cortege of Eagles, Dancing Ground, 1967; A Time of Snow, The Plain of Prayer, 1968, que Martha Graham crea para él, y The Archaic Hours, en 1969.

Robert Powell baila también con muchas otras compañías, como las de May O'Donnell, José Limón, Norman Walker, Donald McKay-le, Bertram Ross y Alvin Ailey, y participa en las manifestaciones del Jacob's Pillow, del Empire State Festival, del Boston Fine Arts Festival, del Festival de los dos mundos en Spoleto y, asimismo, colabora con la New York City Opera.

### **David WOOD.**

David Wood estudia con los profesores más representativos de la modern dance y en la escuela del American Ballet; igual podemos encontrarlo junto a Hanya Holm como en compañía de Charles Weidman o de José Limón, o incluso en la compañía de Martha Graham, donde participa en la creación de Clytemnestra, 1958; Acrobats o/God, 1960; Secular Game, 1962. A partir de 1960, ejerce como repetidor de la compañía, función que desempeñará durante varios años. En 1971, en la costa oeste, forma un grupo, el Bay Area Repertory Dance Theatre, para el cual firma las coreografías de The House of Bernarda Alba {La casa de Bernarda Alba), Pre Amble (Pre deambular), The Changelings (Niños cambiados por otros), Cassandre 73, Mama bakes Cookies-Daddy drinks Beerge (Mamá hace galletas - Papá bebe Beerge). Además, David Wood mantendrá el contacto permanente entre la escuela Graham y los bailarines mexicanos mediante sus frecuentes cursillos en México.

## **Clive THOMPSON.**

(Kingston, Jamaica).

Clive Thompson estudia en la Ivy Baxter School y empieza su carrera de bailarín en la Ivy Baxter Dance Company. Durante cuatro años (1956-1960) es alumno becado de la Sooih School of Classic Dance. En 1958 es elegido para representar a Jamaica en el Federal Festival Arts, y durante dos años seguidos, en 1957 y en 1958, el gobierno le recompensa oficialmente por su contribución al arte de la danza. En 1960 vuelve a ser beneficiario de una beca que le lleva a Nueva York para seguir los cursos de Martha Graham. Al año siguiente, Martha Graham le enrola en su compañía, y entonces participa en la creación de One More Gaudy Night, 1961; Secular Games, 1962; Circe, 1963.

Clive Thompson colabora con otras compañías de modern dance, las de Pearl Lang y de Yuriko, y baila también con la de Alvin Ailey.

## **Richard GAIN.**

(Belleville, Illinois, 24 de enero de 1939).

Richard Gain adquiere su formación de bailarín principalmente junto a Martha Graham. Enrolado en su compañía en 1961, participa en la creación de Secular Games, 1962; Phaedra, 1962, y Circe, 1963.

Richard Gain también colabora con el Jazz Ballet Theatre, y aparece en escena con las compañías de Sophie Maslow y de Pearl Lang antes de formar el grupo Triad, que se presentará en Nueva York. Entre 1964 y 1967 es miembro de la Compañía Joffrey. También se dedica a la enseñanza de la danza.

## **William LOUTHER**

(Brooklyn, 22 de enero de 1942).

William Louthier estudia danza en la High School of Performing Arts y en la Juilliard School y, también, con Martha Graham, Antony Tudor, Gertrude Shurr. Hace su primera aparición en escena en la Compañía de May O'Donnell, en 1958. En 1962, junto a Donald McKayle, crea Distria Storyville. En 1963, se enrola en la compañía de Martha Graham, participando en la creación de Circe, 1963, y de Archaic Hours, 1969, entre otras. Luego participará en las actividades del London Contemporary Dance Theatre, creando varios papeles. En 1972, es nombrado director artístico de la compañía israelí Batsheva.

### **Dudley WILLIAMS.**

(Nacido en Nueva York).

Dudley Williams empieza a estudiar danza a los seis años de edad. Adquiere una perfecta formación de bailarín estudiando con May O' Donnell, Antony Tudor y Martha Graham y frecuentando los centros de danza más importantes: la Juilliard School y la Metropolitan Opera Ballet School. Será diplomado de la High School of Performing Arts. Dudley Williams sigue una brillante carrera de bailarín en el seno de diversas compañías: la de May O'Donnell, la de Martha Graham, con la cual debuta en 1961, la de Donald McKayle y la de Alvin Ailey, en 1964, en la cual llega a ser ayudante de Maître de Ballet y profesor especializado en la enseñanza de la técnica Graham.

### **Ross PARKES.**

(Sydney, Australia, 17 de junio de 1940).

Después de estudiar danza en Australia, Ross Parkes conoce a Martha Graham en Londres, en 1964, y ella le ofrece una beca para estudiar en su escuela de Nueva York. A partir de 1965, forma parte de la compañía Graham, y participa en la temporada de 1965. En 1973 vuelve a la compañía Graham en calidad de solista.

Desde 1966 a 1972, Ross Parkes baila con el Pennsylvania Ballet, al mismo tiempo que continúa apareciendo con frecuencia en otras varias compañías: la de Bertram Ross, la de Helen McGehee, la de Sophie Maslow, la de Glen Tetley y la de Jeff Duncan.

A partir de 1966, Ross Parkes colabora en las actividades del Mary Anthony Dance Theatre en calidad de bailarín, de coreógrafo y de ayudante de director.

### **David Hatch WALKER.**

(Edmonton, Canadá, 14 de marzo de 1949).

Tras estudiar en la National Ballet School de Toronto, David Hatch Walker pasa primero por Londres, en 1958, donde es contratado por el Ballet Rambert, y luego se va a Nueva York para estudiar con Martha Graham. En Nueva York aparece ante el público con varias compañías: la de Sophie Maslow, la de Lar Lubovitch, la de Donald McKayle y la de Bertram Ross. En el transcurso del año 1970 es contratado por Martha Graham y llega a ser el principal intérprete del repertorio; se destaca en sus interpretaciones en Appalachian Spring El penitente, Deaths and Entrances, Night Journey, Seraphic Dialogue.

David Hatch Walker se consagra también a la enseñanza de la danza, tanto en Canadá como en Japón, así como en la escuela Graham de Nueva York.

### **Coreografías de Martha Graham compuestas para su grupo.**

Primitive Mysteries (Misterios primitivos).

M: L. Horst - V -1: M. Graham.

CR: 2 de febrero de 1931, Nueva York, Craig Th.

Después de observar las prácticas de la religión cristiana de los indios de América, Martha Graham compone Primitive Mysteries. Esta obra se divide en tres partes: Himno a la Virgen, Crucifixus y Hosanna, y escenifica el acto de adoración de un pueblo primitivo.

Frenetic Rhythms (Ritmos frenéticos).

(Tres danzas de posesión).

M: Wallingford Riegger - V -1: M. Graham.

CR: 19 de noviembre de 1933, Nueva York, Guild Th.

American Provincials (Provincianos americanos) (Acto de piedad. Acto de juicio).

M: L. Horst - V -1: M. Graham.

CR: 11 de noviembre de 1934, Nueva York, Guild Th.

Frontier (Frontera) (Solo).

M: L. Horst - Esc: Isamu Noguchi - V -1: M. Graham. CR: 28 de abril de 1935, Nueva York, Guild Th.

En este solo, Martha Graham expresa simplemente, de una manera sincera y directa, la alegría del ser humano ante la inmensidad del espacio que se le ofrece y que puede conquistar.

Los elementos decorativos del escultor japonés Isamu Noguchi marcan el inicio de su larga colaboración con la coreógrafa.

Deep Song (Canto profundo) (Solo).

M: H. Cowell - V: Edythe Gilfond.

CR: 19 de diciembre de 1937, Nueva York, Guild Th.

### **Coreografías de Martha Graham para su compañía.**

American Document (Documento americano).

M: Ray Green - Esc -1: Arch Lauterer - V: Edythe Gilfond. Selección de textos, Martha Graham.

CR: 6 de agosto de 1938, Bennington, Vermont; Vermont State Armory.

INT: M. Graham, E. Hawkins, lector: Housely Stevens.

American Document subraya el carácter primitivo del pueblo indio. En esta obra compuesta de distintos episodios: episodio indio, episodio puritano, Emancipación y Hoy, Martha Graham exalta por primera vez en su obra el espíritu nacionalista americano. Es también el comienzo de una nueva fase de su proceso creativo. En efecto, mediante la lectura de fragmentos de la Declaración de Independencia america-

na, de salmos y de textos de Abraham Lincoln, Martha Graham introduce el comentario hablado en sus coreografías. Incluye asimismo un dúo (el dúo de amor en el episodio indio), compuesto sobre ritmos asimétricos caracterizados por la oposición de movimientos y los bruscos cambios de dirección.

EVERY SOUL IS A CIRCUS. (CADA ALMA ES UN CIRCO).

M: Paul Nordoff - Esc - I: Philip Stapp - V: Edythe Gilfond. CR: 27 de diciembre de 1939, Nueva York, St. James Th. INT: M. Graham, E. Hawkins, M. Cunningham (su primer papel en la compañía).

Es una sátira de la mujer que, a lo largo «del circo» de toda su vida, se admira y persiste en ser la espectadora de sí misma. Este circo de la vida es para la mujer una serie de situaciones burlescas y de posturas absurdas. La mujer, «Emperadora de las Arenas», no puede resistir la tentación de ejecutar un número desde el momento en que entra en la pista. Quiere formar parte de un triángulo, o bien ser la preferida de un dúo. Compuesta de episodios e interludios, esta obra da una impresión de tragedia y confusión.

El penitente. (Trío).

M: L. Horst - Esc - I: Arch Lauterer - V: Edythe Gilfond. (Más adelante, Isamu Noguchi dibujará una máscara y nuevos elementos escénicos.)

CR: 11 de agosto de 1940, Bennington, Vermont, Bennington College Th.

INT: Originalmente, este trío era interpretado por Martha Graham, Erick Hawkins y Merce Cunningham.

Sin preocupaciones de autenticidad, esta obra evoca los rituales cristianos tal como eran practicados en México. En efecto, los penitentes del suroeste de América tenían como norma imponerse severas penitencias para purificarse de sus pecados.

Letter to the World. (Carta al mundo).

M: Hunter Johnson, Esc - I: Arch Lauterer - V: Edythe Gilfond. CR: 11 de agosto de 1940, Bennington, Vermont, Bennington College Th.

INT: M. Graham, Jane Dudley, E. Hawkins, M. Cunningham, recitadora: Margareth Meredith.

Letter to the World es el apogeo de la madurez artística de la coreó-grafa Martha Graham. El tema de este drama específicamente americano describe la lucha entre la felicidad soñada y la tiránica conciencia puritana personificada por el personaje de la Abuela, el ser que «destruye los impulsos del corazón».

El título procede de un poema de Emily Dickinson. Cada uno de los personajes de Graham encarna uno de los rostros de la poetisa. Entre los Niños, la Reina de las Hadas y la Joven se nos presenta de niña, de adolescente y luego de joven. La Abuela tiene el aspecto de Emily Dickinson, puritana, bella y terrible, una mujer presa del miedo a la muerte. Marte y los personajes masculinos son las encarnaciones del Amante, cuya pérdida obliga a la heroína a aceptar su destino de poetisa y a admitir que sólo un trabajo intenso puede procurarle la felicidad. Esta tragedia ha hecho nacer en ella al Poeta. Esta es su carta al mundo.

Punch and the Judy. (Teatro de marionetas).

M: Robert McBride - Esc - I: Arch Lauterer - V: Charlotte Trowbridge. Selección de textos, Martha Graham.

CR: 10 de agosto de 1941, Bennington, Vermont, Bennington CollegeTh.

PR INT: M. Graham, E. Hawkins.

Salem Shore. (La costa de Salem) (Solo).

M: Paul Nordoff - Esc: Arch Lauterer - V: Edythe Gilfond - I: Jean Rosenthal.

CR: 26 de diciembre de 1943, Nueva York, 46th Street Theater.

Es un solo que evoca la nostalgia de la ausencia. La esposa fiel espera el retorno de su marido.

Deaths and Entrances. (Muertes y entradas).

M: Hunter Johnson - Esc: Arch Lauterer - V: Edythe Gilfond -I: Jean Rosenthal. (En el estreno, el vestuario fue improvisado.) CR: 26 de diciembre de 1943, Nueva York, 46th Street Theater. INT: M. Graham, J. Dudley, S. Maslow, E. Hawkins, M. Cunningham.

La obra se reestrena en 1947 con los intérpretes siguientes: May O' Donnell, Pearl Lang y John Butler.

Deaths and Entrances es una composición trágica, un drama austero que la vida de las tres hermanas Bronte, «ligadas a su pérdida» e «impacientes por cumplir su destino» inspira a Martha Graham. La obra procede esencialmente del terreno psicológico: el valeroso enfrentamiento a la vida, tratado rigurosamente bajo su aspecto pasional. Para su danza, Martha Graham utiliza arranques entrecortados y distorsiones que engendran un movimiento continuado que no conoce pausa alguna.

Appalachian Spring (Primavera apalache).

M: Aaron Copland - Esc: Isamu Noguchi - V: Edythe Gilfond -I: Jean Rosenthal.

CR: 30 de diciembre de 1944, Washington, Biblioteca de los Congresos.

PR INT: M. Graham, M. O'Donnell, M. Cunningham, E. Hawkins. Appalachian Springs es una obra de inspiración folclórica específicamente americana. La primavera en

Pennsylvania, en los Apalaches, donde había un jardín orientado hacia el Edén. Celebran esta estación los gritos de exaltación de un hombre y una mujer que edifican su casa con amor en la alegría y en la oración; un Revivalist (pastor ambulante que representa el espíritu intolerante del puritanismo) y sus discípulos y una pionera que sueña con la tierra prometida. En esta composición, Martha Graham repite uno de sus temas favoritos, el de la batalla que libra para redimir al alma americana del puritanismo.

Sobre Appalachian Spring, Bethsabée de Rothschild dice: «Martha Graham ha revelado en esta obra lo que hay de candido, de confiado, de directo en el alma americana. Ha iluminado de poesía la vida sencilla de algunos colonos de Pennsylvania con toda su agudeza de artista.»

Herodiade. (Herodiada).

M: Paul Hindemith - Esc: Isamu Noguchi - V: Edythe Gilfond -I: Jean Rosenthal.

La primera representación se estrenó bajo el título: Mirror Before Me (Espejo ante mí).

CR: 28 y 30 de diciembre de 1944, Washington, Biblioteca de los Congresos.

INT: M. Graham, M. O'Donnell.

Reestrenos: 15 de mayo de 1945, Nueva York, National Th. - 15 y 16 de marzo de 1963, interpretación de Ethel Winter y Linda Hodes. Herodiade expone el drama íntimo de un individuo que se interroga, se modifica y acaba aceptando su misterioso destino. La escena representa una antecámara. Una mujer espera en compañía de su doncella. No sabe ni lo que espera, ni lo que tendrá que hacer o sufrir, y el momento de la espera se convierte en el momento de la preparación. Un espejo provoca la angustia y obliga al alma a autoexaminarse. Martha Graham lleva un vestido púrpura, su doncella uno de color marrón. El decorado de Isamu Noguchi es sobrio: a un lado de la escena, una estructura alta, al otro, un elemento cubierto con una tela negra. En medio de la escena, una silla estilizada; un elemento en forma de trapecio sobre el telón de fondo de la escena simula el espejo.

Dark Meadow. (Pradera oscura).

M: Carlos Chávez (Hija de Colquide, 1944) - Esc: Isamu Noguchi -V: Edythe Gilfond -I: Jean Rosenthal. CR: 23 de enero de 1946, Nueva York, Plymouth Th. PR INT: M. Graham, M. O'Donnell, E. Hawkins. En Dark Meadows, Martha Graham se enfrenta al tema de la búsqueda de sí misma, que presenta como un acto ritual y pagano, sin preocuparse de la autenticidad.

Para la Mujer es el despertar a la vida, el descubrimiento de la naturaleza, el despertar del deseo sexual, la lucha por no sucumbir. Implora a los dioses para conquistar su propia existencia, para escapar del aislamiento y de la muerte.

Ejecuta un solo manipulando una tela negra, «La que busca» juega con la tela mientras baila una danza de movimientos controlados e ininterrumpidos que dan la impresión «de una intimidad con el cosmos».

La acción se divide en cuatro partes: la huella de los pasos ancestrales, el temor del abandono, el amor eterno y el éxtasis ante la rama que florece. Estas cuatro partes se relacionan entre ellas mediante unas danzas tradicionales ejecutadas por cinco bailarinas y cuatro bailarines, «los que bailan juntos».

Cave of the Heart. (Cueva del corazón)

M: Samuel Barber - Esc: Isamu Noguchi - V: Edythe Gilfond - I: Jean Rosenthal.

CR: 10 de mayo de 1946, Nueva York, Columbia University, McMi-llin Th. bajo el título: Serpent Heart (Corazón de serpiente). 27 de febrero de 1947, Nueva York, Ziegfeld Th. bajo el título Cave of the Heart.

PR INT: M. Graham, E. Hawkins, Yuriko, M. O'Donnell. Con Cave of the Heart, Martha Graham empieza el ciclo de sus composiciones inspiradas en la mitología griega, pero, fiel a su costumbre, transpone los caracteres de sus personajes. El tema de esta obra es la historia de Medea. Martha Graham desarrolla el tema de la infidelidad del amante y del desengaño que ello comporta para la mujer. En su obra, Martha Graham se aleja del Hombre convertido en Enemigo que debe hacer desaparecer; la Mujer se vengando dando muerte a sus tres hijos.

Errand into the Maze. (Errante en el laberinto).

M: Gian-Carlo Menotti - Esc: Isamu Noguchi - V: Martha Graham -I: Jean Rosenthal.

CR: 28 de febrero de 1947, Nueva York, Ziegfeld Th. INT: M. Graham, Mark Ryder.

Errand into the Maze es una versión del drama psicológico que se inspira en la leyenda de Teseo y su viaje en el Laberinto. La transposición del mito está tratada en forma de dúo entre la Mujer y la Criatura del Miedo (simbolizada por el toro). La Mujer quiere luchar y enfrentarse a la Criatura, se introduce en el laberinto en su búsqueda. La encuentra y la abate. Ha obtenido la victoria, ha quedado apaciguada.

Nightjourney. (Viaje nocturno).

M: Williams Schuman - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham -I: Jean Rosenthal.

CR: 3 de mayo de 1947, Cambridge, Massachusetts, Cambridge High and Latin School.

El 17 de febrero de 1948, Nueva York, Maxine Elliot Th. PR INT: M. Graham (Yocasta), E. Hawkins (Edipo), M. Ryder (Tiresias). Más adelante el papel de Edipo será interpretado por Bertram Ross y el de Tiresias, primero por Stuart Hodes y luego por Paul Taylor.

Este drama, para cuyo argumento Martha Graham se inspira en el mito de Edipo, tiene como heroína a Yocasta. La acción se sitúa en el momento de la muerte de Yocasta, que revive entonces distintas fases de su vida: la llegada triunfal de Edipo, el encuentro entre ambos, su idilio, su matrimonio, y su vida en común ensombrecida por las profecías del oráculo ciego Tiresias.

Diversión of Angels.

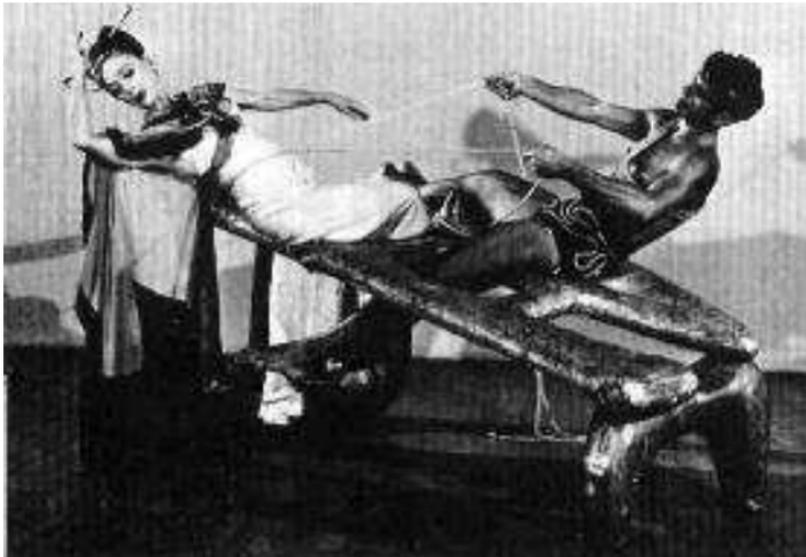
M: Norman Dello Joio - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham -I: Jean Rosenthal.

CR: 13 de agosto de 1948, New London, Connecticut, Palmer Auditorium, Connecticut College, bajo el título Wilderness Stair {Escalera del desierto).

PR INT: M. O'Donnell, P. Lang, H. McGehee, D. Douglas, J. Skinner, D. Berea, N. Neumann, E. Hawkins, M. Ryder, R. Cohan, S. Hodes, D. Sehnert.

En Nueva York, en el 46th Street Theater, el 22 de enero de 1950, la bailarina Yuriko sustituye a M. O'Donnell en el papel que esta última tenía al crearse la obra.

Diversión of Angels es una especie de poema largo para el cual Martha Graham se inspiró en un pensamiento del poeta Ben Bellitt y que evoca la paradoja del amor: sus alegrías y sus penas. Es una de las obras más optimistas creadas por Martha Graham. «Muchachos, ángeles resplandecientes; muchachas, seres seráficos de belleza y de vida. Chicos y chicas que gozáis en las calles, joyas móviles... Yo no sabía si habíais nacido, ni si erais mortales... Las calles me pertenecían, el templo me pertenecía, las gentes me pertenecían, sus trajes, su oro y su plata, y también el Sol y la Luna, y las estrellas y el mundo entero» (Thomas Traherne).



7. Martha Graham y Bertram Koss en Night Journey

JUDITH.(Solo).

M: William Schuman - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 4 de enero de 1950, Louisville, Kentucky, Columbia Auditorium.

INT: Martha Graham.

El decorado fue revisado con ocasión de la representación ofrecida por Martha Graham en Berlín en 1957.

Eye of Anguish. (Ojo de dolor).

M: Vincent Persichetti - Esc: Henry Kurth - V: Fred Cunnig -I: Jean Rosenthal.

CR: 22 de enero de 1950, Nueva York, 46th Street Theater. PR INT: E. Hawkins (El rey Lear).

Eye of Anguish es la leyenda inglesa del rey Lear y de sus tres hijas. El anciano Lear pide a sus hijas que consideren el amor como un sentimiento que debe ser controlado, dosificado. Graham trata en forma de drama psicológico las consecuencias de dicho error, de dicha exigencia.

The Triumph of St Joan. (El Triunfo de Santa Juana). (Solo).

M: Norman Dello Joio - Esc: Frederick Kiesler - V: M. Graham -I: Jean Rosenthal.

CR: 5 de diciembre de 1951, Louisville, Kentucky, Columbia Auditorium.

INT: Martha Graham.

Esta obra se repone en 1955 en una versión compuesta para la compañía que lleva por título Seraphic Dialogue.

CANTICLE FOR INNOCENT COMEDIANS. (CÁNTICO PARA COMEDIANTES INOCENTES).

M: Thomas Ribbink - Esc: Frederick Kiesler - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 22 de abril de 1952, Nueva York, Juilliard School of Music.

PR INT: R Lang, Yuriko, H. McGehee, M. Hinkson, B. Ross, S. Hodes, R. Cohan.

Voyage. (Viaje).

M: William Schuman - Esc: Isamu Noguchi - V: Edythe Gilfond -

I: Jean Rosenthal.

CR: 17 de mayo de 1953, Nueva York, Alvin Th.

El 5 de mayo de 1955 se ofreció una nueva versión de esta obra en el Anta Theater de Nueva York, bajo el título de Theater for a Voyage {Teatro para un viaje).

INT: M, Graham, R. Cohan, S. Hodes, B. Ross.

Ardent Song. (Canción ardiente).

M: Alan Hovhaness - V: M. Graham -I: Jean Rosenthal. CR: 18 de marzo de 1954, Londres, Saville Theater. INT: Yuriko, H. McGehee, P. Lang.

Seraphic Dialogue. (Diálogo seráfico).

M: Norman Dello Joio - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham -I: Jean Rosenthal.

Seraphic Dialogue es una versión para la compañía de solo The Triumph of St. Joan.

CR: 8 de mayo de 1955, Nueva York, ANTA Theater. PR INT: Linda Margolies (Hodes), Patricia Birsh, Mary Hinkson, Matt Turney, Bertram Ross.

Seraphic Dialogue pone en escena las etapas de la vida de Juana de Arco: Juana la Doncella, Juana la Guerrera, Juana la Mártir. En sus tres facetas la heroína dialoga con

san Miguel, santa Catalina y santa Margarita, las voces que la guiaron en su destino. El decorado de Seraphic Dialogue el más bello de todos cuantos Isa-mu Noguchi realizó para las creaciones de Martha Graham.

Clytemnestra.

M: Halim El-Dach - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham y H. McGehee -1: Jean Rosenthal.

CR: 1 de abril de 1958, Nueva York, Adelphi Th. PR INT: M. Graham, B. Ross, P. Taylor, G. McDonald, E. Winter, Yuriko, L. Hodes, H. McGehee, D. Wood.

En el prólogo, Clitemnestra evoca las distintas fases de su situación maldita: su deshonor ante Hades, el Rey de las Tinieblas, su lucha por comprender su pasado y su destino, sus recuerdos dolorosos: el saqueo de la ciudad de Troya, el sacrificio de su hija Ingenia dictaminado por Agamenón y su encuentro con Electra y Orestes, sus hijos, que han venido a tramar su propia muerte para vengar el asesinato de su padre. Los actos I y II evocan el curso de su vida, desde el pronóstico de la caída de Troya hasta su propio asesinato y el de su amante Egisto cometidos por Orestes. El epílogo se sitúa en el Infierno, donde Clitemnestra resuelve el conflicto terrible entre su vida y sus pasiones.

Embattled Garden. (Jardín fortificado).

M: Carlos Suriñach - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 3 de abril de 1958, Nueva York, Adelphi Th. PR INT: Matt Turney, Yuriko, B. Ross, G. Tetley, a quien más adelante Paul Taylor reemplazará.

EPISODES: PART I. (EPISODIOS: I PARTE).

M: Antón Webem (Passacaglia, Op 1; Six Pieces para Orquesta; Op 6) -Esc -1: David Hays - V: Barbara Karinska y Cecil Beatón. CR: 14 de mayo de 1959, Nueva York, New York City Center. PR INT: M. Graham, B. Ross, H. McGehee, E. Winter, L. Hodes, A. Kanda, G. McDonald, R. Kuch, Dan Wagoner y Sallie Wilson del New York City Ballet.

ACROBATS OF GOD.

M: Carlos Suriñach - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 27 de abril de 1960, Nueva York, 54th Street Theater.

PR INT: M. Graham, H. McGehee, A. Kanda, L. Hodes, E. Winter, M. Hinkson, D. Wood, B. Ross, P. Taylor, R. Powell, R. Kuch, Dan Wagoner.

Acrobats of God es una obra compuesta bajo forma de tragedia religiosa de la Edad Media, es una especie de auto sacramental que toma el título de «athletae Dei» (los atletas de Dios), nombre que se daba a los Padres de la Iglesia que vivían como anacoretas en el desierto. Martha Graham imagina al bailarín como si fuera un «athletae Dei», y trata los estados característicos de la condición artística: la lucha contra la adversidad, la necesidad de una disciplina, el estado de abatimiento que debe superar, pero, también, la gloria adquirida, el triunfo obtenido y la satisfacción que ello comporta.

Alcestis.

M: Vivian Fine - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 29 de abril de 1960, Nueva York, 54th Street Theatre. PR INT: M. Graham (Alcestes), G. McDonald (Admetio), B. Ross (Thanatos), Paul Taylor (Hércules).

Esta obra se inspira en la leyenda griega de Alcestes. La heroína hace un viaje a los Infiernos, al lugar donde su marido ha vivido y del cual Hércules la ha salvado a ella. Martha Graham trata el tema como una variante de la leyenda de Perséfone: un renacimiento primaveral a finales del invierno.

Visionary Recital. (Recital visionario).

M: Robert Starer - Esc -1: Rouben Ter-Arutunian - V: M. Graham. CR: 16 de abril de 1961, Nueva York, 54th Street Theatre. PR INT: B. Ross, P. Taylor, Dan Wagoner, M. Graham, M. Turney, A. Kanda.

Samson Agonistes (Los contrincantes de Sansón)

Esta versión considerablemente modificada de Visionary Recital será creada por la compañía el 6 de marzo de 1962 en el Broadway Theatre de Nueva York. Los papeles ejecutados por Martha Graham y por Akiko Kanda serán interpretados más adelante por Mary Hikson y por Helen McGehee respectivamente.

125

Phaedra.

M: Robert Starer - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 4 de marzo de 1962, Nueva York, Broadway Th.

PR INT: M. Graham, P. Taylor, B. Ross, E. Winter, H. McGehee, L.

Hodes.

A LOOK AT LIGHTNING. (UNA MIRADA HACIA LA LUZ).

M: Halim El-Dabh - Esc: Ming Cho Lee - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 5 de marzo de 1962, Nueva York, Broadway Th.

PR INT: M. Turney, B. Ross.

Secular Games. (Juegos profanos).

M: Robert Starer - Esc: Marión Kinsella - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 17 de agosto de 1962, New London, Connecticut, Palmer Auditorium, Connecticut College.

PR INT: R. Powell, D. Wood, R. Kuch, R. Gain, C. Thompson, D. Williams, P. Randazzo, H. McGehee.

Legend of Judith. (La leyenda de Judit).

M: Mordecai Seter - Esc: Dani Karavan - V: M. Graham. CR: 25 de octubre de 1962, Tel-Aviv, Israel, Teatro Habima. PR INT: M. Graham, L. Hodes, B. Ross, D. Wood, Yuriko, H. McGehee, R. Powell.

Es la leyenda de la muerte de Holofernes a manos de la joven viuda Judith, que salva la ciudad sitiada de Betulia. Esta leyenda sagrada se presenta en forma de ritual. En el programa, Martha Graham precisa «que la acción tuvo lugar íntegramente bajo la perspectiva desconocida del espíritu de una mujer de "la especie" de Judit».

Circe.

M: Alan Hovhaness - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 6 de septiembre de 1963, Londres, Prince of Wales Th.

PR INT: B. Ross, C. Thompson, M. Hinkson, R. Powell, R. Gain, G. McDonald, P. Randazzo.

The Witch of Endor. (La bruja de Endor).

M: William Schuman - Esc: Ming Cho Lee - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 2 de noviembre de 1965, Nueva York, 54th Street Th.

PR INT: M. Graham, B. Ross, R. Cohan, G. Solomons, D. Wood.

Part Real-Part Dream. (Entre la realidad y el sueño).

M: Mordecai Seter - Esc: Dani Karavan - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 3 de noviembre de 1965, Nueva York, 54th Street Th. PR INT: M. Turney, B. Ross, M. Hinkson, R. Cohan, E. Winter.

CORTEGE OF EAGLES. (CORTEJO DE ÁGUILAS).

M: Eugene Lester - Esc: Isamu Noguchi - V: M. Graham - I: Jean Rosenthal.

CR: 21 de febrero de 1967, Nueva York, Mark Hellinger Th. PR INT: M. Graham, R. Powell, B. Ross, R. Cohan, P. Randazzo.

Dancing-Ground. (Terreno de danza).

M: Ned Rorem (Once obras para once músicos) - Esc - I: Jean Rosenthal - V: M. Graham.

CR: 24 de febrero de 1967, Nueva York, Mark Hellinger Th. PR INT: H. McGehee, T. Asakawa, R. Powell.

A Time of Snow. (Tiempo de nieve).

M: Norman Dello Joio - Esc - I: Rouben Ter-Arutunian - V: M. Graham.

CR: 25 de mayo de 1968, Nueva York, George Abbott Th. PR INT: M. Graham, N. Lapzeson, B. Ross, R. Powell, R. Cohan.

The Plain of Prayer. (La llanura de la oración).

M: Eugene Lester - Esc -1: J. Rosenthal - V: M. Graham.

CR: 29 de mayo de 1968, Nueva York, George Abbott Theater.

PR INT: R. Powell, T. Asakawa.

The Lady of the House of Sleep. (La dama de la casa del sueño).

M: Robert Starer - Esc: Ming Cho Lee - V: M. Graham -1: J. Rosenthal.

CR: 30 de mayo de 1968, Nueva York, George Abbott Th. PR INT: M. Graham, B. Ross, R. Cohan, D. Williams.

The Archaic Hours. (Las horas arcaicas).

M: Eugene Lester - Esc: Marión Kinsella - V: M. Graham - I: J. Rosenthal.

CR: 11 de abril de 1969, Nueva York, New York City Center. INT: M. Graham, B. Ross, R. Powell, H. McGehee.

Mendicants of Evening. (Mendigos de la tarde).

M: David Walker - Esc: Fangor - V: M. Graham - I: William H. Batchelder. Textos:

Extractos de Chronique de Saint-John Perse. CR: 2 de mayo de 1973, Nueva York, Alvin Th. PR INT: B. Ross, M. Turney.

Myth of a Voyage. (Mito de un viaje).

M: Alan Hovhaness - Esc: Ming Cho Lee, ayudante Patricia Wood-bridge - V: M.

Graham -1: William H. Batchelder. CR: 3 de mayo de 1973, Nueva York, Alvin Th. PR

INT: B. Ross, M. Turney, T. Asakawa.

Chronique. (Nueva versión de Mendicants of Evening). (Crónica).

M: Carlos Suriñach - Esc: Fangor -1: William H. Batchelder. CR: 19 de abril de 1974,

Nueva York, Mark Hellinger Th. PR INT: P. Lyman, W. Carter.

HOLY JUNGLE. (JUNGLA SAGRADA).

M: Robert Starer - Esc: Dani Karavan -1: William H. Batchelder. CR: 27 de abril de

1974, Nueva York, Mark Hellinger Th. PR INT: D. Gray, J. Eilber, W. Carter.

Lucifer

M: Halim El-Dabh - Esc: Leandro Locsin - V: Halston - I: Ronald

Bates.

CR: 19 de junio de 1975, Nueva York.

PR INT: M. Fonteyn, R. Nuréiev.

Adorations. (Adoraciones).

M: Mateo Albéniz, Girolamo Frescobaldi, Donald Frost - Esc: Leandro Locsin - V:

Halston -1: Ronald Bates. CR: 8 de diciembre de 1975, Nueva York, Mark Hellinger Th.

INT: los miembros de la compañía.

Point of Crossing. (Encrucijada).

M: Mordecai Seter - Esc: Leandro Locsin - V: Martha Graham - I: Ronald Bates.

CR: 8 de diciembre de 1975, Nueva York, Mark Hellinger Th.

PR INT: R. Parkes, T. Wengerd, Y. Kimura, D. Gray, J. Eilber, B. Smith, D. Maloney.

The Scarlet Letter. (La letra escarlata).

M: Hunter Johnson - Esc: Marisol - V: Halston -1: Ronald Bates. CR: 22 de diciembre de 1975, Nueva York, Mark Hellinger Th. PR INT: R. Nuréiev, J. Eilber, T. Wengerd, B. O. Homsey, L. Mit-chell, S. McGuire, K. Takeya, D. Chase, B. Smith, J. Chao.

Martha Graham realizó también varias películas: en 1958, A Dancer's World, y en los años sesenta, Appalachian Spring y Night Journej. Es también la autora de un libro publicado en 1973: The Notebooks of Martha Graham.

## **Doris HUMPHREY.**

Su vida, su obra.

Después de su paso por el Denishawn, su deseo de crear una obra específicamente americana. Su asociación con Charles Weidman. Su obra cumbre: la Trilogía. Doris Humphrey directora de la José Limón Dance Company. Fundadora del Juilliard Dance Theatre. La técnica de Doris Humphrey. Doris Humphrey y la composición coreográfica. Las calidades de la frase coreográfica.. La utilización de la música. Doris Humphrey como profesora.

Coreografías principales.



8. Doris Humphrey

## **Doris HUMPHREY.**

(Oaks Park, Illinois, 17 de octubre de 1895 - Nueva York, 29 de diciembre de 1958).

Bailarina, coreógrafa, animadora, Doris Humphrey, formada en el Denishawn, pertenece, como Martha Graham, a la generación histórica de la modern dance.

Tan pronto como Doris Humphrey llega al Denishawn, Ruth St. Denis se fija rápidamente en ella, descubriendo de inmediato en su alumna las excepcionales aptitudes para la danza.

Las dos grandes figuras procedentes del Denishawn, Martha Graham y Doris Humphrey, no son comparables. Quizás en un principio ambas tuvieron en común un mismo ideal hacia el arte de la danza, y ambas fueron estimuladas a su paso por el Denishawn y animadas por el deseo ardiente de emprender bajo su cuenta y riesgo lo que para ellas era la realización de su propia experiencia, pero tomaron caminos muy distintos, por no decir opuestos.

Martha Graham es una bailarina célebre, una protagonista, una de las más grandes artistas de la escena, la más importante coreógrafa del último medio siglo, a la cual toda una generación de bailarines formados en su escuela y en su compañía deben la adquisición de los principios fundamentales que revolucionan el vocabulario de la danza teatral y llegan a ser indispensables para la evolución de la danza moderna.

El papel de Doris Humphrey está más difuminado. En tanto que bailarina, no intenta dominar al grupo. Durante toda su carrera permaneció en la sombra, preocupada esencialmente por un arduo trabajo de investigaciones coreográficas. Sus alumnos no se convierten en discípulos suyos, aunque, a pesar de que Doris Humphrey contribuyera a la formación de centenares de bailarines, algunos de los cuales fueron luego destacados coreógrafos. No elabora un sistema de danza teatral, más bien estudia la danza como un experimento de laboratorio.

Para Doris Humphrey, la coreografía es un trabajo más artesanal que artístico. Sin embargo, su integridad, su valor, su vivo deseo de análisis, sus ideas sobre la exploración de los movimientos, así como sus teorías sobre la coreografía, la convierten en una verdadera pionera de la danza moderna. Pero su ámbito de influencia se ejerce, sobre todo, sobre sus alumnos, a los que educa, guía y estimula, más que sobre la vasta audiencia de las salas de espectáculo.

Como coreógrafa, Doris Humphrey se preocupa esencialmente de la condición del hombre en la sociedad contemporánea. Se rebela contra las injusticias. Condena tanto el arribismo como la miseria material. Sueña con un mundo mejor para el hombre: un remanso de paz para la felicidad de cada cual.

En sus coreografías, Doris Humphrey sitúa al hombre en un contexto que le es propio. Es por medio de la danza como debe comunicarse con los otros hombres y exponer entonces los problemas específicos de su época.

En la lucha contra la fatalidad del destino impuesto al hombre por su condición social o familiar, Doris Humphrey no se rebela nunca. Artesana de la escena, enuncia, concretamente, un problema bajo una forma teatral. Confía al actor-bailarín la descripción de un estado o de una situación dramática; luego, de una manera abstracta, le pide que exprese mediante la danza las emociones que su papel de actor le han sugerido.

Bailarina, coreógrafa y animadora, Doris Humphrey es también una escritora de la danza. Consignó los frutos de su experiencia, para las generaciones venideras, en un memorable libro, *The Art of Making Dances*, que fue publicado después de su muerte. La obra contiene inmejorables consejos, indispensables para los candidatos a coreógrafos de hoy en día.

### **Infancia y formación.**

Doris Humphrey nació en Oaks Park, en el extrarradio de Chicago. Creció en un ambiente favorable para la eclosión de las aptitudes precoces que manifestó para la danza. Fue estimulada por su madre, pianista, y por su padre, fotógrafo, y desde los ocho años empezó a estudiar los bailes de salón y los bailes folclóricos antes de convertirse en alumna de Mary Wood Hinman, que enseñaba en la Parker School y que se dio cuenta inmediatamente del talento de Doris para la danza. Más tarde, Doris Humphrey completó su formación con una vie-nesa, la vieja profesora de ballet Josephine Hatlanek, y dos profesores rusos: Serge Óukrainsky y Andreas Pavley.

Desde 1913, Doris Humphrey abrió una escuela de danza en Chicago y dio sus primeras funciones. Ya en esta época, el deseo de consagrarse a la enseñanza prevalece sobre el de iniciar una carrera profesional como bailarina, y, desde 1917, se instala en California y se convierte en alumna del Denishawn.

### **En el Denishawn.**

En Los Angeles, conectó con Ruth St.Denis y Ted Shawn, y desde el año siguiente, en 1918, Ruth St.Denis se dio cuenta de sus capacidades para la escena y le aconsejó que entrase en la compañía de Denishawn. Doris aceptó y colaboró con el Denishawn durante diez años (1918-1928). Participó en giras por los Estados Unidos y en una importante gira realizada por Oriente. Le fueron confiados numerosos papeles, y cosechó un gran éxito con la interpretación de bailes exóticos del repertorio de la compañía. Animada por Ruth St.Denis, que la ayuda, el 15 de octubre de 1923 compuso *Trágica*, una danza sin acompañamiento musical. Doris Humphrey aprovechó su colaboración en el Denishawn, fuente de ricas experiencias para ella.

Pero muy rápidamente Doris sintió la necesidad de afirmarse con creaciones personales. Después de visitar los países de Oriente, donde se familiarizó con sus civilizaciones, comprende que ya no está autorizada a interpretar las danzas de carácter oriental inscritas en el programa del Denishawn. Se da cuenta de que no tiene derecho a sustituir a los nativos de los países que ha recorrido. La decisión está tomada, a partir de 1936 deja de interpretar las danzas de inspiración exótica. Termina con la compañía del Denishawn persuadida de que a partir de ahora debe librar su propia batalla para afirmar su verdadera personalidad. Su gran lucidez y su honradez intelectual le dictan la vía a seguir: su inspiración debe beber en las fuentes vivas de América, en el corazón de este Nuevo Mundo que es el suyo, dispuesta y decidida a conquistar el porvenir con nuevas formas.

### **Después del Denishawn. Su asociación con Charles Weidman.**

En el Denishawn, conoce Doris Humphrey a Charles Weidman, que será alumno suyo. Participan ambos en las actividades de la compañía, que abandonan en 1928. Sin embargo, durante un año más, después de negarse a participar en los espectáculos de Ziegfeld Follies, asumen la dirección de la Escuela del Denishawn en Nueva Cork.

Al año siguiente, Doris Humphrey y Charles Weidman abren su propia escuela en Nueva York y constituyen el grupo Humphrey-Weidman Concert Company, que se asocia con The Concert Group (1928-1932) y con The Dance Repertory Theatre (1929-1931). Es el inicio de una asociación que durará trece años (1929-1942). Por fin, Doris Humphrey puede crear libremente, llegar a ser ella misma, una coreógrafa americana del siglo XX, y componer las obras originales que lleva dentro; puede trabajar en un ambiente que refleja las aspiraciones de la juventud de su tiempo, libre de todo tipo de presiones. En su estudio de la calle 16, al lado de Charles Weidman, Doris Humphrey compone un extenso repertorio, cuyas representaciones se ofrecen regularmente en sesión de noche los sábados y los domingos.

### **Doris Humphrey y la coreografía.**

El período experimental. La influencia del Denishawn

Desde 1928 a 1932 es la etapa de experimentación de Doris Humphrey. Orienta sus investigaciones, sobre todo, en función del acompañamiento musical, llegando incluso a componer sin música, en el silencio, como es el caso de su Water Study {Estudio del agua), 1928, o con el apoyo de un coro que canturrea, como en The Life of the Bee (La vida de la abeja), 1929, o la ayuda de elementos dispares, como en The Shakers (Los cuáqueros), 1931, que es un bello ejemplo de composición pura, con acompañamiento de palabras, de cantos y de acordeón. The Shakers relata la historia de una secta religiosa. La obra se presenta en forma de danzas colectivas ejecutadas por bailarines cercanos al estado de trance que evolucionan alrededor de un círculo central. El efecto máximo se produce por el movimiento de oscilación de atrás hacia adelante de los protagonistas, movimiento que decrece hasta llegar a la inmovilidad de los bailarines.

## **LA TRILOGÍA: SU OBRA MAESTRA.**

De 1935 a 1936, Doris Humphrey alcanza la cumbre de su evolución técnica y se impone definitivamente con sus tres composiciones capitales (su Trilogía sobre la música de Wallingford Riegger): *New Dance* (1935), *With My Red Tires* (1936) y *Theatre Piece* (1936). En estas tres composiciones, Doris Humphrey desarrolla temas inspirados por los problemas sociales impuestos a la gente de su época. En *New Dance* trata de la plenitud del hombre en existencia armoniosa con la sociedad. En *With My Red Tires* condena el amor posesivo que es siempre causa de conflicto. *Theatre Piece* es una sátira de la sociedad competitiva.

## **LAS DEMÁS OBRAS.**

En *Passacaglia* {Pasacalle}, 1938, Doris Humphrey demuestra sus grandes dotes para las composiciones de grupo. Se interesa asimismo por la historia y el folclore americanos, en honor a los cuales crea *American Holiday* (Fiesta americana), 1938, que escenifica al héroe que lucha por la independencia, y *Song of the West* (Canción del Oeste), 1940, inspirada en los paisajes de «Green Land» y «Desert».

En 1938, *Race of Life* (Raza vital), inspirada en los dibujos de James Thurber, se presenta en forma de sátira familiar: la ruta del oro. En 1943, compone un solo de gran calidad: *El Salón México*.

Por último, en 1944, presenta *Canonade*, un estudio de movimientos, composición coreográfica abstracta, desprovista de contenido dramático. Durante el mismo año propone *Inquest* {Investigación}. En esta obra, en la que Doris Humphrey baila por última vez, describe la miseria y la injusticia social. La obra se compone de dos partes: una tratada de una manera realista, descriptiva, teatral; la otra, por el contrario, presentada en forma de danza abstracta, que sugiere las emociones experimentadas en la primera parte.

## **Doris Humphrey, directora artística y coreógrafa de la compañía de José Limón.**

Doris Humphrey se vio obligada a abandonar su carrera de bailarina profesional por razones de salud. Sufría crisis violentas de artritis. En la imposibilidad de componer para sí misma, consagra toda su actividad a la coreografía y a la enseñanza. Llega a ser la directora artística de la compañía de José Limón (1946-1957), acompaña a la compañía en su gira por Europa (1957), da valiosos consejos a José Limón y, sobre todo, compone gran parte del repertorio de la compañía. Firma las siguientes coreografías: *The Story of Mankind* (La historia de la humanidad), 1946; *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías), 1946, obra inspirada en el célebre poema de Federico García Lorca; *Doy on Earth* (Días en la tierra), 1947; *Corybantic*, 1948; *Invention* (Invención), 1949; *Night Spell* (Hechizo nocturno), 1951;

Ritmo Jondo, 1953; Ruins and Visions (Ruinas y visiones), 1953; Theatre Piece n.º 2 (Obra de teatro n.º 2), 1956; y Dance Overture (Obertura para danza), 1957, la última obra acabada de Doris Humphrey.

### **Doris Humphrey, fundadora de la Juilliard Dance Theatre.**

Paralelamente a su actividad en el seno de la compañía de José Limón, participa en los cursos del Bennington College, y luego en los del Connecticut College (1948-1958). En 1951, Doris Humphrey se une a la Juilliard School of Dance, dirigida por Martha Hill, y cuatro años más tarde funda The Juilliard Dance Theatre, cuya dirección artística asume. Allí enseña sus teorías sobre composición coreográfica y firma varias obras, entre ellas Dawn in New York (Amanecer en Nueva York), 1956, y Descent into the Dream (Incursiones en el sueño), 1957.

Poco antes de su desaparición, prepara la coreografía del Brandenburg Concerto n.º 4 de J.-S. Bach, que no podrá terminar y que su ayudante Ruth Currier concluirá.

Las otras actividades de Doris Humphrey al margen de los grupos Humphrey-Weidman y José Limón durante el transcurso de su carrera, y con bastante frecuencia para paliar las dificultades económicas, Doris Humphrey se ve obligada a colaborar en trabajos financiados por organizadores de espectáculos. Participa, así, en la coreografía Lysistrata, 1930; Run, Little Chi-llunl (Corre, pillín), 1933; compone también las danzas de The School for Husbands (La escuela de maridos), 1933; Iphigenia in Aulis, 1935; Sing Out, Sweet Land (Canta, dulce país), 1944; Poor Eddy (Pobre Eddy), 1953, y The Child and the Apparitions (El niño y las apariciones), 1957.

### **Doris Humphrey y su teoría.**

Al igual que Isadora Duncan, Doris Humphrey se observa ante el espejo. Estudia todos sus movimientos para determinar su esencia y descubrir las posibilidades funcionales de cada uno de ellos.

Según Doris Humphrey, la noción de movimiento deriva, a la vez, de los instintos naturales del cuerpo y de las fuerzas contradictorias que le dan vida.

El mantenimiento del equilibrio. El movimiento sobre «un arco entre dos muertos».

Doris Humphrey observa que el mínimo movimiento, por más ligero que sea, compromete el equilibrio del cuerpo. Constata al mismo tiempo que dicho equilibrio se mantiene mediante movimientos compensadores que intervienen automáticamente.

Entonces estudia los efectos del balanceo del cuerpo sobre uno de los lados, constatando que, irremediablemente, el cuerpo es atraído hacia el suelo, lo cual comporta su caída inevitable.

Se da cuenta también de que la aceleración de la rapidez de la caída está en función de la aceleración del movimiento del cuerpo.

Doris Humphrey estudia, pues, en dos fases sucesivas, las leyes del peso y sus efectos sobre el cuerpo. En un primer tiempo, desafía la caída del cuerpo con su perfecto mantenimiento del equilibrio; en un segundo tiempo, combate y vence a la caída.

De dichas observaciones establece un principio que se convertirá en teoría. En efecto, Doris Humphrey concluye que «el movimiento se sitúa sobre un arco entre dos muertos». Es una imagen.

Estos «dos muertos» son las dos situaciones de inmovilidad del cuerpo. La primera es el cuerpo del bailarín de pie, en perfecto equilibrio, y totalmente inerte; la segunda, es el cuerpo inerte que ha caído al suelo.

El arco es, pues, la trayectoria trazada por un movimiento del cuerpo durante su caída hacia el suelo y mientras se levanta de nuevo hacia la posición de estabilidad inicial.

Es interesante comprobar que, a lo largo de dicha trayectoria, el movimiento se desarrolla en una esfera peligrosa, donde la caída debe ser evitada a toda costa. En el momento de darse cuenta de la zona de peligro y de advertir el momento crucial en que el movimiento puede ser interrumpido por la caída (la pérdida del equilibrio), nacen casi espontáneamente los automatismos cuya intensidad imprimen al movimiento de caída y de volver a levantarse el carácter de la ejecución.

Según Doris Humphrey, todo movimiento es el principio de una caída que implica un movimiento antagónico para resistir y vencer dicha caída. En el estudio de la caída (movimiento hacia el suelo) y de su restablecimiento (recuperación del equilibrio) se sitúa toda la teoría de lo que Doris Humphrey denomina «caer y recuperarse».

En sus estudios destaca dos estados negativos del cuerpo humano: la inmovilidad, que es inercia, y la caída, que es renuncia. Sólo entonces, el movimiento incontrolado que consiste en una serie de acciones y de reacciones musculares debe reaccionar contra el estado de abandono y restablecer el equilibrio. En este movimiento de lucha continua, Doris Humphrey crea el movimiento para la vida, confiriéndole un contenido emocional más o menos denso que pone el acento sobre su obra coreográfica.

El análisis del movimiento lleva a Doris Humphrey a establecer sus teorías personales, que serán la base de su método de trabajo y de su enseñanza. De este modo, propone a sus alumnos un programa que comprende el estudio de la simetría y de la asimetría del movimiento corporal, trabajos practicados para la elaboración de la frase coreográfica y la utilización del espacio escénico en función de uno o dos bailarines o de un grupo reducido.

Con sus constataciones y con su experiencia establece unas reglas de composición coreográfica que están más próximas a consejos que a métodos estrictos de trabajo.

### **Doris Humphrey y la composición coreográfica.**

Doris Humphrey compone por fragmentos. En su elaboración de la coreografía no respeta necesariamente el orden definitivo en que se presenta la obra.

La importancia de la frase final. A menudo, compone la secuencia final antes que las otras partes, porque cree que el valor de una obra reside, esencialmente, en el interés del final, que representa un cuarenta por ciento del éxito.

El hecho de construir la secuencia final antes que la totalidad de la obra, constituye para Doris Humphrey una especie de estímulo que le da confianza y seguridad para realizar el conjunto de la misma.

Doris Humphrey recomienda pararse con frecuencia en el curso de la composición, lo cual permite al coreógrafo distanciarse y tener la perspectiva necesaria para concentrarse en la obra, y particularmente en esta secuencia final tan importante. El coreógrafo no debe perder jamás de vista el objetivo que debe alcanzar, por ello es necesario concebir la obra en su totalidad antes de efectuar el trabajo de composición. Jamás debe verse obligado a intelectualizar el movimiento para paliar la pobreza de concepción.

Para poner de relieve la secuencia final, Doris Humphrey aconseja un trabajo minuciosamente elaborado. El final no debe representar jamás un fin en sí mismo. Para que produzca el máximo efecto posible, debe impresionar a la audiencia, pero ésta siempre debe quedarse con ganas de más.

Las cualidades de la frase coreográfica. En lo que a los movimientos concierne, hay que eliminar casi todos los movimientos simétricos, que favorecen la impresión de inercia, así como los movimientos lentos, que dan sensación de fragilidad.

La frase coreográfica debe ser corta, para luchar contra la impresión de monotonía que la duración de las secuencias produce. Hay que evitar prolongarse haciendo varias veces el mismo movimiento, o diluyendo en una misma frase aquello que puede expresarse en un mínimo de tiempo.

Es también indispensable dar vida al movimiento, que debe ser constantemente motivado, obligando de este modo al coreógrafo a buscar continuamente los efectos producidos por los contrastes.

En la composición del movimiento, Doris Humphrey aconseja utilizar las tres dimensiones, considerando que sólo así puede la frase coreográfica cobrar vitalidad. Un

movimiento lineal y estilizado no es nunca un movimiento de danza, no es más que una postura deshumanizada, elegante y decorativa.

La utilización de la música. Contrariamente a los principios aplicados por Ruth St. Denis en el Denishawn para las composiciones de mu-sic-visualizations que Doris Humphrey, a pesar de todo, ha practicado, ésta considera que la música y la danza deben estar en oposición, que el ritmo no debe estar sometido al sonido, que tiene que existir entre ambos un cierto desequilibrio.

En sus propias composiciones, Doris Humphrey, después de estudiar la composición de la partitura musical, primero elabora mentalmente la construcción de la frase coreográfica. Será posteriormente cuando adaptará la música a la danza ya compuesta. Doris Humphrey pretende que el espectador debe interesarse, en primer lugar, en lo que ve, y que la danza debe conservar su estructura propia.

Doris Humphrey utiliza todo tipo de música. Es una de las primeras coreógrafas que saca partido de las nuevas sonoridades y que usa nuevas formas de acompañamiento, las cuales, según su parecer, tienen la ventaja de estimular la imaginación.

### **Doris Humphrey, profesora.**

Doris Humphrey fue una profesora precisa y meticulosa que no dejaba nada en manos del azar. Descartaba toda idea de aproximación, y rechazaba todo lo que pudiera ser un efecto incontrolado de la inspiración. Se comunicaba constantemente con sus alumnos, les hablaba simplemente y comentaba con claridad tanto su propio trabajo como el de ellos. Consideraba la coreografía como un oficio y exigía hábitos de trabajo regulares. Modesta pero consciente de su valor, positiva y categórica en su saber, Doris Humphrey supo aconsejar útilmente a sus alumnos, a los cuales pedía que no rehusaran ni menospreciaran las opiniones cualificadas.

Su autoridad de competencia le permitió dirigir trabajos prácticos de coreografía, y es a Doris Humphrey y a su escuela a quien José Limón, Pauline Koner, Ruth Currier, Sybil Shearer y muchos otros deben su formación de coreógrafos.

### **Principales coreografías de Doris Humphrey.**

Hoop Dance. (Danza del aro).

M: Ilgenfritz.

CR: 6 de octubre de 1924, Newburgh, N.Y., Academy of Music.

INT: Doris Humphrey.

### **PARA LOS GRUPOS HUMPHREY-WEIDMAN**

Water Study. (Estudio del agua).

Sin acompañamiento musical - V: Pauline Lawrence.

CR: 28 de octubre de 1928, Nueva York, Civic Repertory Th.  
PR INT: Georgia Graham, Gertrude Shurr, Eleanor King, Dorothy Lathrop.

The Shakers. (Los cuáqueros).  
M: tradicional - V: Pauline Lawrence.  
CR: 12 de noviembre de 1930, Nueva York, Hunter College.

New Dance. (Nueva danza).  
(Preludio, 1.º, 2.º, 3.er temas, Procesionario, Cel ebración)  
M: Wallingford Riegger - V: Pauline Lawrence.  
CR: 3 de agosto de 1935, Bennington, Vermont, Bennington College.

NEW DANCE. (Variación y Conclusión).  
CR: 27 de octubre de 1935, Nueva York, Guild Th.

THEATRE PIECE. (OBRA DE TEATRO). (Con la participación de Charles Weidman para la coreografía).  
. M: Wallingford Riegger - V: Pauline Lawrence. CR: 19 de enero de 1936, Nueva York, Guild Th. PR INT: Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón, Katherine Litz, Letitia Ide, Beatrice Seckler, Sybil Shearer, William Bales.

WITH MY RED FIRES. (CON MI PASIÓN ARDIENTE). Parte 1: Ritual -Parte 2: Drama  
M: Wallingford Riegger - V: Pauline Lawrence.  
CR: 13 de agosto de 1936, Bennington, Vermont, Bennington College.  
PR INT: Charles Weidman, Katherine Litz, Doris Humphrey.

American Holiday. (Fiesta americana). (Muerte del héroe de la danza de los vivos).  
M: Marmorsky - V: Pauline Lawrence.  
CR: 9 de enero de 1938, Nueva York, Guild Th.

Race of Life. (Raza vital).  
M: Vivian Fine - V: Pauline Lawrence.  
CR: 23 de enero de 1938, Nueva York, Guild Th.

Passacaglia and fugue in C minor. (Pasacalle y fuga en do MENOR).  
M: Juan Sebastián Bach (arreglo para piano, de I. Philipp) - D: Arch Lauterer - V: Pauline Lawrence.  
CR: 5 de agosto de 1938, Bennington, Vermont, Bennington College. PR INT: Doris Humphrey, Charles Weidman, William Bales, Katherine Litz, Beatrice Seckler, Sybil Shearer.

SONG OF THE WEST. (CANCIÓN DEL OESTE).  
1. The Green Land (El país verde) (solo) M: Lionel Nowak.

2. Desert Gods (Dioses del desierto) (grupo) M: Roy Harris. V: Pauline Lawrence.  
CR: 8 de noviembre de 1940, Harrisonburg, Virginia, Madison College. PR INT: Lee Sherman, Beatrice Seckler.

El Salón México.

M: Aaron Copland - V: Pauline Lawrence.

CR: 11 de marzo de 1943, Nueva York, Studio Humphrey-Weidman.

INT: José Limón y siete bailarines.

143

Inquest .(Investigación).

M: Norman Lloyd - Textos: Norman Rose - V: Pauline Lawrence. CR: 5 de marzo de 1944, Nueva York, Studio Humphrey-Weidman. INT: Doris Humphrey, Charles Weidman, grupo de doce bailarines.

Canonade. (Cañonazo).

M: Paul Nordoff - V: Pauline Lawrence.

CR: 5 de marzo de 1944, Nueva York, Studio Humphrey-Weidman.

INT: Grupo de cuatro bailarines.

#### **PARA EL GRUPO DIRIGIDO POR JOSÉ LIMÓN.**

The Story of Mankind. (La historia de la humanidad) .(dúo).

M: Lionel Nowak - D: Jean Rosenthal - V: Pauline Lawrence. CR: 11 de julio de 1946, Bennington, Vermont, College Th. INT: José Limón, Beatrice Seckler.

LAMENT FOR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS. (LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS) (trío).

M: Norman Lloyd. Textos: Federico García Lorca - D: Michael Czaja, V: Pauline Lawrence.

CR: 11 de julio de 1946, Bennington, Vermont, College Th.

INT: José Limón, Letitia Ide, Ellen Love.

CR: en Nueva York, 5 de enero de 1947 en el Belasco Th.

Day on Earth. (Día en la tierra).

M: Aaron Copland - V: Pauline Lawrence.

CR: 10 de mayo de 1947, Brookline, Massachusetts, Beaver Country Day School.

PR INT: José Limón, Letitia Ide, Miriam Pandor, Melissa Nicolaidis.

CORYBANTIC.

M: Bela Bartok - V: Pauline Lawrence.

CR: 20 de agosto de 1948, New London, Connecticut, American Dance

Festival.

PR INT: José Limón, Pauline Koner, Letitia Ide, Miriam Pandor, Betty Jones.

INVENTTON. (INVENCIÓN). (trío).

M: Norman Lloyd - V: Pauline Lawrence.

CR: 13 de agosto de 1949, New London, Connecticut, American Dance Festival.

INT: José Limón, Betty Jones, Ruth Currier.

Night Spell. (Hechizo nocturno). (bajo el título QUARTET N.º 1).

M: Priaulx Rainier - V: Pauline Lawrence.

CR: 16 de agosto de 1951, New London, Connecticut, American Dance Festival.

INT: José Limón, Lucas Hoving, Betty Jones, Ruth Currier.

Ritmo jondo. (bajo el título Deep Rhythm).

M: Carlos Surifach - D: Michael Czaja - V: Pauline Lawrence. CR: 15 de abril de 1953, Nueva York, Alvin Th.

PR INT: José Limón, Pauline Koner, Betty Jones, Ruth Currier, Lucas Hoving.

RUINS AND VISIONS. (RUINAS Y VISIONES).

M: Benjamín Britten - D: Paul Trautvetter - V: Pauline Lawrence. CR: 20 de agosto de 1953, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College. PR

INT: José Limón, Pauline Koner, Lucas Hoving, Lavina Nielsen.

Theatre Piece N.º 2. (Obra de teatro n.º 2).

M: Luening - D y V: William Sherman.

CR: 20 de abril de 1956, Nueva York, Juilliard Concert Hall.

INT: José Limón y un grupo de once bailarines.

Dance Overture. (Obertura para danza).

M: Crestón.

145

CR: 15 de agosto de 1957, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.

INT: José Limón y un grupo de doce bailarines.

## **PARA EL GRUPO JULLIARD DANCE THEATRE**

Dawn in New York. (Amanecer en Nueva York).

M: Johnson - D y V: William Sherman.

CR: 27 de abril de 1956, Nueva York, Juilliard Concert Hall.

PR INT: Joyce Trisler, John Barker, grupo de catorce bailarines.

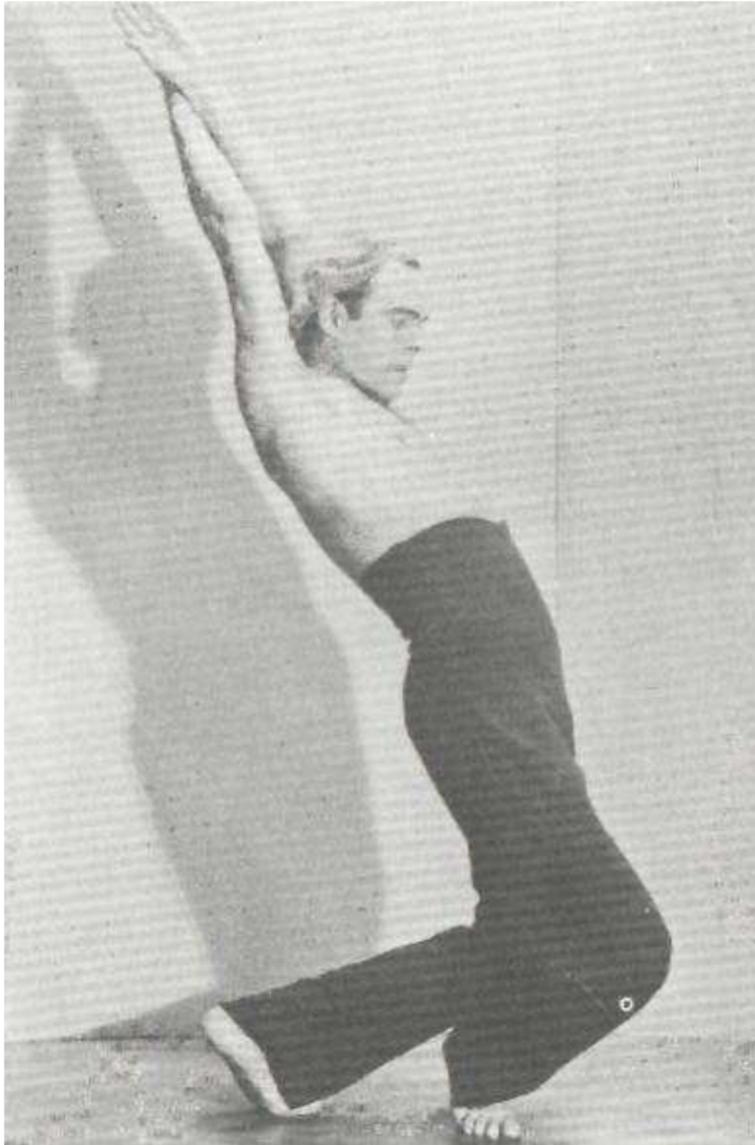
Descent into the Dream. (Incursión en el sueño).

M: Goffredo Petrassi - D y V: William Roberts.

CR: 11 de enero de 1957, Nueva York, Juilliard Concert Hall.  
PR INT: Maureen Gillick, Florence Peters, David Wynne, Melissa Nicolaidis, grupo de doce bailarines.

**Charles WEIDMAN.**

Su larga colaboración con Doris Humphrey. Charles Weidman, más mimo que bailarín. Director de escena más que coreógrafo. Su vida, su obra. Charles Weidman pedagogo. Su estudio que se convierte en centro para la Expression of Two Arts Theatre.



9. Charles Weidman.

## **Charles WEIDMAN.**

(Lincoln, Nebraska, 22 de julio de 1901 - Nueva York, 15 de julio de 1975)

Bailarín, actor, coreógrafo, pedagogo, Charles Weidman, formado en la Escuela del Denishawn, forma parte de la generación histórica de la modern dance.

Durante un período de dieciocho años, Charles Weidman y Doris Humphrey unen sus esfuerzos asociándose para ofrecer el producto de sus trabajos personales en el seno de su propia empresa-escuela y de los grupos Humphrey-Weidman.

Ponen en común el talento que tanto el uno como el otro despliegan; pero raras veces coinciden. Doris Humphrey se apasiona por la danza en el estado puro, mientras que Charles Weidman, esencialmente un hombre de teatro, se consagra más particularmente a la escena. Si bien animados por un mismo ideal, se diferencian, no obstante, por su temperamento dispar. Doris Humphrey es un ser apasionado de absolutos, que concentra sus investigaciones sobre el movimiento y la composición; en cambio, Charles Weidman, más mimo que bailarín, dirige todas sus investigaciones hacia el teatro. Elabora su obra sin tregua. A pesar de su desbordante inspiración, adquiere una gran maestría en sus composiciones, que somete al flujo continuo de unos gestos más sugestivos que expresivos.

El recíproco conocimiento de sus aspiraciones y concepciones sobre la danza establece una corriente de afinidad entre Doris Humphrey y Charles Weidman. Ambos se preocupan por la forma. Charles Weidman aprecia las teorías sobre el movimiento elaboradas por Doris Humphrey y no vacila en ponerlas en práctica con sus alumnos (chicos casi todos), contribuyendo así a la formación de bailarines para la divulgación de la modern dance.

Tanto Doris Humphrey como Charles Weidman nutren su inspiración en una común preocupación por la condición social de sus contemporáneos, pero abordan y tratan distintamente el tema. Weidman evita el lado trágico de las situaciones, explotando al máximo el juego muy elaborado de una mímica sabia que oculta su sensibilidad.

La colaboración entre dos artistas de tan gran talento es un raro y magnífico ejemplo de buen entendimiento entre dos bailarines. Charles Weidman y Doris Humphrey trabajaron en el mismo estudio, codo con codo construyeron su obra y formaron en común a un nutrido número de alumnos a los que iniciaron en la técnica Humphrey-Weidman. Se ayudaron, se secundaron y se complementaron con el único objetivo de ofrecer a la danza el resultado de su valor y de su pasión por el arte de la danza.

De ascendencia inglesa, holandesa y alemana, Charles Weidman era hijo de un jefe de bomberos y de una antigua campeona de patinaje sobre ruedas. De niño mostraba excelentes aptitudes para el dibujo, de manera que en su círculo se esperaba de él que fuera caricaturista. Pero ya en su adolescencia empieza a seguir las clases de danza impartidas por Eleanor Frampton en su ciudad natal. En 1920, a los diecinueve años, se

une al Denishawn en Los Angeles. Se convierte en alumno de Doris Humphrey y en seguida empieza su carrera de bailarín en la compañía del Denishawn. El azar hace que aparezca en escena junto a Martha Graham en Xóchitl, una composición de Ted Shawn, reemplazando al bailarín principal, que se había accidentado. Fue la gran oportunidad de Charles Weidman de darse a conocer y de hacerse apreciar por el público.

Charles Weidman participó en las actividades del Denishawn durante ocho años (1920-1928). En 1921 interpretó un solo: Pierrot For-lorn (Pierrot melancólico), que Ted Shawn compuso en su honor, imponiéndose también con otras interpretaciones: Arabic Duet (Dúo árabe), que baila con Martha Graham, y Le Contrebandier (El contrabandista) en 1921; y los solos Danse Américaine (Danza americana) y The Crapshooter en 1924.

En 1928, Doris Humphrey, Pauline Lawrence y Charles Weidman, miembros los tres del Denishawn, dejan la compañía y juntos dan su primer recital en Nueva York el 24 de marzo.

Fue el principio de una larga colaboración entre Doris Humphrey y Charles Weidman. Independientes uno y otro, pudieron por fin trabajar libremente, ya fuera juntos, ya fuera al margen de su estrecha colaboración. De este modo, prestaron su ayuda para la producción de espectáculos de Broadway tales como Lysistrata, 1930; Carmen, 1932; The School for Husbands, 1933; Sing Out, Sweet Land, 1944.

A finales de los años 20, empieza para Charles Weidman un período de fructíferas producciones, primero con Ringside (Primera fila), 1928, seguida de Kinetic Pantomime (Pantomima cinética), 1934, obras que le consagran como gran actor cómico.

En 1936 compone tres obras capitales: American Saga, Atavisms (m: L. Nowak), («suite» en tres partes: Bargain Counter (El mostrador de los saldos), Stock Exchange (Bolsa de valores), Lynch Town (Villa linchamiento) y Quest (Búsqueda).

En aquellos momentos, el artista americano estaba muy preocupado por los problemas de la sociedad contemporánea, y, principalmente, por las dificultades del ser humano para adaptarse a una sociedad en gestación. Las composiciones de Charles Weidman no escapan a esta tendencia. Por ejemplo, el episodio Lynch Town, de Atavisms, trata de la violencia. En Stock Exchange, el coreógrafo describe el absurdo de las especulaciones materiales.

A House Divided (Una casa dividida) (m: L. Nowak), 1945, expone el combate por la liberación y el completo desarrollo del individuo; es una transposición escénica del mensaje político y social de Abraham Lincoln, presentado con gran habilidad por el coreógrafo y el intérprete que era el propio Charles Weidman.

Para facilitar la comprensión de la acción, Charles Weidman recurre a menudo al recitativo, que confía ya sea a un actor ya sea a un coro.

Un innato sentido del humor y de la ironía le conduce de manera natural a la creación de obras satíricas, en las que sobresale, tanto en su composición como en su interpretación. Podemos observar que Charles Weidman siempre rechazó los efectos fáciles de la mímica facial, reservando la prioridad a aquellos movimientos del cuerpo que deben expresar la esencia de la acción desarrollada.

Encontramos la ilustración perfecta de esta vocación por la sátira en muchas de sus obras, tales como: Flickers (m: L. Nowak), 1941, inspirada en el cine mudo; And Daddj Was a Fireman (Ypapi era bombero) (m: H. Haufrecht), 1943; así como en la serie de solos compuestos en 1940: On My Mother's Side (Por parte de mi madre) (m: L. Nowak), que pone en escena las sucesivas generaciones de la familia de Charles Weidman hasta llegar a él mismo, que se presenta tal y como es: un bailarín que mima todo tipo de danzas: orientales, académicas y modernas.

Charles Weidman fue un excepcional personaje de teatro, provisto de excelentes calidades de bailarín reforzadas por una predisposición poco habitual para reproducir, mediante el juego natural de la mímica, los modales observados en los demás. A veces este juego puede parecer de fácil efecto, pero siempre es el resultado de una minuciosa elaboración por parte de su autor. Charles Weidman estuvo constantemente preocupado por la unidad de forma que debía dar a todas sus composiciones.

Por razones de salud, Doris Humphrey abandona la escena en 1945, poniendo fin a una larga asociación en la cual, en una atmósfera de comprensión y ayuda mutuas, ambos podían crear y producir por separado. Solo, a partir de entonces, Charles Weidman continuó su misión de animador y pedagogo. Dos años más tarde fundaba, con sus alumnos, el Theatre Dance, y prosiguió sin interrupción su actividad tradicional con la creación de nuevas obras: Fobles for Our Time (Fábulas de nuestro tiempo) (m: F. Miller), 1947; The War Betwen Men and Wornen (La guerra entre hombres y mujeres) (m: P. Tchaikovsky), 1954; Is sex necessary! (¿Si el sexo es necesario!), 1959; Brahms Walt^s, Opus 39 (Valses de Brahms, Opus 39), 1967; Letter to Mrs. Bixby (Carta a Mrs. Bixby) (m: P. Hindemith-L. Nowak), 1972, y In the Beginning (Alprincipio) (m: C. Debussy), 1973.

Después de conocer al escultor Mijail Santaro, se asocia con él y decide que el pequeño estudio neoyorquino debe convertirse en adelante en un lugar para la «Expression of Two Arts Theatre», un lugar donde la danza se desarrollará plenamente entre otras artes, como la música, la pintura y la escultura, en el curso de las representaciones que cada fin de semana se darán allí. Su última obra, Visualization or From a Farm in New Jersey (Visualización o Desde una granja en Nueva Jersey), en homenaje a Ruth St.Denis, se presenta en el mismo centro en la temporada 1974-1975.

Pedagogo notable, Charles Weidman formó a un gran número de bailarines-coreógrafos, tales como José Limón, Sybil Shearer, Eleanor King, William Bales, Jack Colé, Bob Fosse, Peter Hamilton y Tony Charmoli. Enseñó en numerosos colegios de Estados Unidos, principalmente en el Bennington College, Vermont; San Francisco City

Co-lege, California; Columbia University, Nueva York; Temple University, Filadelfia, y otros.

Tres colaboradoras de Doris Humphrey y de Charles Weidman: Beatrice Seckler • Marión Scott - Eleanor King.

Los colaboradores de Doris Humphrey y de Charles Weidman

Doris Humphrey y Charles Weidman contribuyeron a la formación de muchos artistas coreográficos. Algunos de ellos, después de haber colaborado durante varios años con su grupo, tales José Limón (1931-1943), Katherine Litz (1934-1942), William Bales (1935-1938), Sybil Shearer (1935-1938), emprendieron carrera de bailarines-coreógrafos independientes.

Otros se consagraron más particularmente a la enseñanza de las técnicas Humphrey-Weidman; éste es el caso, principalmente, de Beatrice Seckler, Marión Scott y Eleanor King.

### **Beatrice SECKLER.**

(nacida en Brooklyn).

Empezó por adquirir una sólida y completa formación de bailarina estudiando todo tipo de formas de danza: oriental, española, clásica y moderna con Doris Humphrey y Charles Weidman. Junto a ellos, como miembro de su compañía de 1935 a 1942, Beatrice Seckler hizo su debut profesional y participó en numerosas creaciones (New Dance, Lynchtown, Flickers). Más adelante enseñó la técnica Humphrey-Weidman en el Studio del New Dance Group, al tiempo que proseguía su carrera de bailarina con Sophie Maslow y Anna Sokolow, junto a la cual contribuye a la creación de papeles en Lyric Suite (Suite lírica), 1954, y Rooms (Estancias), 1955.

### **Marión SCOTT.**

(Chicago, 1922).

Después de haber sido alumna de Martha Graham, de Louis Horts, de Doris Humphrey y de Charles Weidman, para la danza moderna, Marión Scott baila con la compañía Humphrey-Weidman de 1942 a 1944. Crea numerosos papeles y, en la enseñanza, se convierte en la ayudante de Doris Humphrey. Como pedagoga, colabora en la High School of Performing Arts de Nueva York (1955-1956) y presenta sus propias creaciones en el marco de las actividades de las Contemporary Dance Productions (1956), de la cual es una de las fundadoras. En 1960, la encontramos en la compañía de Tamiris-Nagrin, donde se convierte en la ayudante de Helen Tamiris.

## **Eleanor KING.**

(Middletown, Pennsylvania, 1906).

Eleanor King colaboró con la compañía Humphrey-Weidman desde su fundación (en 1927). Después de adquirir una sólida formación de bailarina en el seno del grupo, saca buen partido de la experiencia adquirida y encuentra su propio estilo de danza, que a partir de entonces utiliza en las numerosas composiciones que firma para su grupo de bailarines. Se establece entonces en Seattie, en la costa oeste de los Estados Unidos, donde continúa su carrera de coreógrafa.

En la mayor parte de sus trabajos, inspirados en la literatura clásica, a menudo la danza se presenta acompañada de recitativos. Entre sus coreografías destacaremos: Icaro, 1937; Roads to Hell (Caminos al Infierno) (m: Genevieve Pitot), 1941; Dance in the Afternoon (Danza por la tarde), Soliloquy in the Morning (Soliloquio por la mañana), 1951; Songfor Heaven (Canción para el Cielo), 1954; Gilgamesh, 1960; Toward New Noh (Hacia un nuevo Noh), 1970-1971, y, en 1975, Fantasy on Tai Chi (Fantasía sobre el Tai Chi).

## B. Los demás creadores de sistemas.

### José LIMÓN.

Su vida, su obra. Su carrera de bailarín y de coreógrafo. Sus inicios con el grupo Humphrey-Weidman. Su compañía. La participación de Doris Humphrey, directora artística y coreógrafa. La obra coreográfica de José Limón; sus temas habituales: religión, violencia, México.

Principales coreografías de José Limón.

La descendencia José Limón:

Pauline Koner - Ruth Currier - Lucas Hoving - Betty Jones - Louis Falco.  
Betty Jones, José Limón, Ruth Currier



10. Betty Jones, José Limón, Ruth Currier

## **José LIMÓN.**

(Arcadia, Culiacán, México, 1908 - Flemington, Nueva Jersey, 2 de diciembre de 1972).

Mexicano de origen y de nacimiento, tenía siete años cuando sus padres llegaron a los Estados Unidos y se instalaron en Arizona. Su vocación de bailarín fue una vocación tardía. En efecto, José Limón se sintió atraído, primero, hacia la pintura, y empezó a estudiar en Los Angeles antes de ir a Nueva York, donde se proponía seguir una carrera artística que se presentaba prometedora. Pero un día asistió a un recital de danza ofrecido por Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi; fue la revelación, de repente descubrió el arte de la danza.

Viendo bailar a Kreutzberg tuvo la súbita convicción de que, en adelante, debería expresarse a través de la danza. Fue para él un encuentro decisivo que cambiaría irrevocablemente el curso de su vida. A partir de este momento privilegiado, consideró la danza como poder sublime, como el de Miguel Ángel en la pintura y el de Juan Sebastián Bach en la música. Ahora sabe que la danza puede llegar a ser el reflejo de su propia interioridad, que puede hablar con el movimiento.

José Limón, un ser inteligente y sensible, se enfrenta a los problemas de un arte nuevo para él, pero comprende inmediatamente que debe nutrir sus fuerzas creadoras en el humor de su época, en la conciencia de su tiempo; que debe encontrar las estructuras de lo que será su danza en su propia vida de hombre del siglo XX.

Pero después de su encuentro con Kreutzberg, que es germánico, José Limón se interroga. El, mexicano-americano, es, por el solo hecho de sus orígenes, un ser diferente del bailarín que le acaba de revelar su propia esencia. Pero rápidamente encuentra la salida, y muy pronto sus inquietudes se apaciguan.

Conoce a Doris Humphrey, quien le convence de que cada bailarín puede llegar a ser un instrumento único, distinto a todos los demás, y de que sólo él debe encontrar en sí mismo su propia danza. José Limón comprende rápidamente que el bailarín no debe imitar a los demás, sobre todo a los que más admira, y que debe a toda costa descubrir su propia danza sometiéndose a la prueba de un trabajo encarnizado.

Sin embargo, José Limón no deja de estar influido por Doris Humphrey, con la cual colabora. Llegará a ser su más prestigioso alumno. Limón compone, y se da cuenta de que debe rechazar todo formalismo para que su propia vía se abra ante sí. Se somete a la dura disciplina del arte que casi se ha impuesto a él. Busca sin tregua la perfección para rendir homenaje a lo que hay de más sublime en el hombre, tanto si se trata de sus sentimientos como si lo hace de sus aspiraciones, elementos que constituyen la esencia misma del ser humano.

Su obra entera estará marcada por los estigmas de su propia filosofía. Se convertirá en el fruto de sus exigencias, de la disciplina que sin tregua se impuso, y es esta obra la

que hoy en día sobrevive a su creador; una obra fundada sobre una cierta grandeza que le confiere el hecho de que José Limón se superaba constantemente.

Su carrera. José Limón empezó a estudiar danza en la escuela Humphrey-Weidman, y tomó también cursos de danza clásica con Na-nette Charisse y Ella Daganova. En 1930, debutó como bailarín con la Compañía Humphrey-Weidman, en la que permanecerá durante diez años, tomando parte también en las giras, ya sean de May O' Donnell o bien de las bailarinas Beatrice Seckler y Dorothy Bird. A veces también aparece ante el público en Broadway, pero la fórmula comercial del tipo de espectáculo presentado no responde a sus aspiraciones. Limón estima que la seriedad de la modern dance es incompatible con cierto tipo de popularidad; la modern dance no está hecha para acomodarse a los gustos pasajeros del momento.

Compuso su primera coreografía en cuanto empezó a bailar; un dúo con música de Scriabine que interpretó con Letitia Ide.

En 1937 fue laureado junto a Anna Sokolow y Esther Junger por la Bennington Fellowship, entidad destinada a recompensar a los jóvenes bailarines más prometedores. Aquel mismo año, impresionado por los dolorosos acontecimientos de la guerra civil española, compuso Danza de la muerte, en la que expresa su desdén hacia los generales, los propietarios y la Iglesia.

Su Compañía. Desmovilizado después de la segunda guerra mundial, formó su propio grupo de bailarines en 1947, pidió a Doris Humphrey que asumiera la dirección artística y eligió a su mujer, la bailarina Pauline Lawrence, como manager y decoradora. A Doris Humphrey le pidió también que colaborara en calidad de coreógrafa a la proyección de la compañía. Doris Humphrey firma entonces varias obras, casi siempre destinadas a poner de relieve al bailarín que es José Limón. Efectivamente, José Limón no es sólo un dotado coreógrafo, es también un bailarín majestuoso de noble presencia, un artista provisto de gran sensibilidad musical.

Para la compañía José Limón, Doris Humphrey firma: Doy on Earth, 1974; Lament for Ignacio Sánchez Mejías, 1947, que a José Limón le proporcionará la ocasión de interpretar lo que será el papel más importante de su carrera de bailarín; Night Spell, 1951; Ritmo Jondo, 1953; y Felipe el Loco, 1954.

Durante varios años, al frente de su grupo que reúne, entre otros, a Betty Jones, Ruth Currier y Lucas Hoving, y a los cuales Pauline Koner se une con frecuencia, invitada a comparecer en las representaciones, José Limón prosigue su obra coreográfica.

La obra coreográfica. José Limón produce una obra importante que gravita alrededor de los temas que le son familiares. Algunos son de inspiración religiosa o bíblica, como el tríptico Edén Tree (El árbol del Edén), 1945; The Exiles (Los exiliados) (m: A. Schönberg), 1950, un cuadro sobre la melancolía y la tristeza por la inocencia perdida; The Visitation (La visitación) (m: A. Schönberg), 1952; The Traitor (El traidor) (m: G. Schuller), 1954, una transposición de la traición de Judas, del traidor a la patria; There is a Time (Hay un

tiempo) (m: N. De-11o Joio), 1956, sobre el episodio del Eclesiastés: Todo tiene su tiempo; y Missa Brevis (m: Z. Kodaly), 1958, que constituye, sin lugar a dudas, el punto culminante de su obra. En Missa Brevis, José Limón da tratamiento de danza a una forma de éxtasis místico puro, rindiendo al mismo tiempo homenaje a las fuerzas espirituales de los europeos que, después de la segunda guerra mundial, se encontraron solos entre los escombros. Representa la esencia misma de la fe en todo su esplendor.

A lo largo de toda su vida, José Limón permanece fiel a otro tema: el de la violencia, lo cual parece paradójico en un ser tan amable, tan cortés y tan atento. Pero, de niño, José Limón fue testigo de la revolución mexicana; asistió a escenas de violencia, al asesinato de su tío, al rapto de su tía y a una tentativa de captura de su madre, en la calle, por parte de unos indios. Una madre a quien venera y a la que sigue estrechamente unido.

Obsesionado por la reminiscencia de ciertas imágenes que evocan el pasado de su país de origen, José Limón intenta liberarse de ellas creando: La Malinche (m: N. Lloyd), 1949. Es la historia de una princesa india ofrecida a Cortés para servirle de intérprete durante la Conquista. Devota a su dueño, le ayuda a conquistar México y muere convertida en gran dama del país; pero quiere la leyenda que el alma de la Malinche esté aún errando y lamentándose para expiar su traición. The Moor's Pavane (La pavana del moro) (m: H. Purcell) es una versión de la pasión y de los celos que Ótelo siente hacia Desdémona expresada en forma de danza cortesana. The Emperor Jones (El emperador Jones) (m: H. Villa-Lobos), 1956, es una versión coreográfica de la obra de Eugene O'Neill que evoca el recuerdo de los días de esclavitud y del triunfo del emperador Jones en el momento de su caída. The Unsung (Los silenciados), 1970, es un solo en honor de los grandes jefes indios, y Carlota, 1972, un drama interpretado sin música sobre la tragedia de Maximiliano y la desesperación de su mujer, Carlota. Esta, que se ha vuelto loca, vuelve a ver, en sueños, los acontecimientos más significativos del reinado de Maximiliano, emperador de México.

De México recibió José Limón también la influencia de sus usos y costumbres, de tan brillante colorido. En su época de estudiante en el Mills College, en el verano de 1939, compuso una primera serie de danzas: Mexicanas Danzas; pero fue, sobre todo, durante su estancia en México, de 1950 a 1951, cuando firmó varias composiciones ilustrativas del folclore mexicano: Los cuatro soles (m: C. Chávez), Tonantzintla (m: A. Soler-R. Halffter), Diálogos (m: N. Lloyd) y Redes (m: S. Revel-tuas).

Bajo los auspicios del International Cultural Exchange del Departamento de Estado U.S., la Compañía José Limón visita América del Sur (1954) y efectúa una gira por Europa (1957); vuelve a América del Sur y a América central en 1960 y 1963.

La personalidad de José Limón no cesa de afirmarse, y su obra suscita un interés creciente. A menudo se hace apelación a su gran capacidad, y se le invita a enseñar y a colaborar con la Juilliard School de Nueva York y en el Connecticut College. Su

compañía se presenta también en el marco de las actividades del Connecticut College American Dance Festival, donde fueron creadas la mayoría de las obras importantes de José Limón, como: *The Moor's Pavane*, 1949; *The Exiles*, 1950; *The Traitor*, 1954; *I, Odysseus*, 1962, una sátira inspirada en el poema de Homero *La Ilíada*; *A Choreographic Offering (Una ofrenda coreográfica)* (m: J.-S. Bach), 1964; *My Son, My Enemy (Mi hijo, mi enemigo)* (m: V. Fine), 1965, y *The Winged (El alado)* (m: J. R. Johnson), 1966.

En octubre de 1964, el State Council de Nueva York nombró a José Limón director artístico de un grupo de modern dance, *The American Dance Theatre*.

José Limón lega a la historia de la modern dance una vida entera consagrada a la investigación y a la realización, y deja numerosos discípulos, que perpetuarán tanto su propia técnica como las importantes obras de su repertorio. Sus últimas composiciones, *The Unsung* (sin música), 1970; *Dances for Isadora (Danzas en honor de Isadora)* (m: F. Chopin), 1971, y *Orfeo* (m: L. van Beethoven), 1972, son también pináculos coreográficos del más alto interés. Lega también a la posteridad varias obras definitivamente consagradas antes de su muerte, la mayoría de las cuales forman parte del repertorio de otras compañías además de la *José Limón Dance Company*, que, después de la muerte de su animador, prosigue sin tregua su actividad bajo la dirección artística de Ruth Currier.

### **Pauline LAWRENCE.**

(Los Angeles, 1900 - Stockton, Nueva Jersey, 16 de julio de 1971).

En 1942, José Limón se casó con Pauline Lawrence, antigua alumna del Denishawn, donde debutó como pianista acompañante antes de serlo de Martha Graham. Pauline Lawrence se unió a la compañía Humphrey-Weidman, convirtiéndose más adelante en una preciada colaboradora de José Limón. En calidad de maquetista, diseñó los trajes de los bailarines de la mayoría de las creaciones de José Limón.

### **Principales coreografías de José Limón creadas todas para su compañía**

*La Malinche*.

M: Norman Lloyd - V: Pauline Lawrence  
CR: 31 de marzo de 1949 - Nueva York, Ziegfeld Th.  
INT: José Limón, Pauline Koner, Lucas Hoving.

*The Moor's Pavane (La pavana del moro)*

M: Henry Purcell, arreglos de Simón Sadoff - V: Pauline Lawrence. CR: 17 de agosto de 1949, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.  
INT: José Limón, Betty Jones, Lucas Hoving, Pauline Koner.

*The Traitor (El traidor)*

M: Gunther Schuller - D: Paul Trautvetter - V: Pauline Lawrence. CR: 19 de agosto de 1954, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.  
PR INT: José Limón, Lucas Hoving, Charles Czarny, Richard Fitz-Gerald, Michael Hollander, Alvin Schulman.

There is a Time (Hay un tiempo)

M: Norman Dello Joio - V: Pauline Lawrence CR: 20 de abril de 1956, Nueva York, Juilliard Concert Hall. PR INT: José Limón, Pauline Koner, Ruth Currier, Betty Jones, La-vina Nielsen, Lucas Hoving.

The Emperor Jones (El emperador Jones)

M: Héctor Villa-Lobos - D: Kim Swados - V: Pauline Lawrence.  
CR: 12 de julio de 1956, Ellenville, Nueva York, Empire State, Music Festival.  
PR INT: José Limón, Lucas Hoving.

MISSA BREVIS

M: Zoltan Kodaly - V: Ming Cho Lee -1: Thomas de Gaetani. CR: 11 de abril de 1958, Nueva York, Juilliard Concert Hall. PR INT: José Limón, Ruth Currier, Betty Jones.

### **Pauline KONER.**

(Nueva York, 1912)

La personalidad de Pauline Koner recuerda la de Doris Humphrey. Por lo demás, se conocieron cuando Pauline Koner había conseguido ya su consagración. Aunque distintas, ambas tienen, no obstante, en común ciertos rasgos de temperamento: tanto a una como a la otra las animan la misma voluntad y la misma energía, y un deseo de perfección extrema en sus trabajos.

A lo largo de su carrera, Pauline Koner se ha dedicado incansablemente a la investigación, ya que estima que sin renovación continua, sin descubrimientos personales, no hay razón alguna de continuar la misión que se ha asignado con la práctica de la danza. Esta es su razón de ser, el objetivo que persigue sin cesar.

Como formación, Pauline Koner no recibió la enseñanza tradicional de la modern dance. Sus padres, rusos emigrados a Estados Unidos en 1905, tan pronto como se dieron cuenta de las dotes de su hija para la danza a la edad de nueve años, Pauline ya componía danzas con música de Chopin y de Brahms consintieron que tomara lecciones con Michel Fokine, al tiempo que continuaba sus estudios en la Columbia University. En 1926, a los catorce años, debutó con el Ballet Fokine. En esta misma época decidió estudiar también danza española con Ángel Cansino, y fue además alumna de los bailarines japoneses Yeichi Nimura y Michio Ito.

En diciembre de 1930, Pauline Koner presenta sus primeros trabajos en el Guild Theatre, haciendo así su entrada oficial en el mundo de la coreografía.

Una serie de viajes por todo el mundo la lleva a Rusia, donde es aclamada como alumna protegida de Fokine, además de ser la primera bailarina americana que se presenta ante el público ruso después de la visita de Isadora Duncan.

De 1930 a 1946, continúa su carrera dando numerosos recitales y componiendo solos tales como Spanish Impression (Estampa española), 1931; Tragic Fiesta (Fiesta trágica), 1939; Legende (Leyenda), 1939. En 1946, se convierte en miembro de la Compañía José Limón, donde crea muchos de los papeles del repertorio Humphrey-Limón, sobre todo en: Corybantic, 1948; La Malinche, 1949; The Moor's Pavane, 1949; Ruins and Visions, 1953.

En 1949, funda su propio grupo para el cual firma: el solo Cas-sandra, 1953; Concertino (m: J. B. Pergolesi), 1955; The Shining Dark (Oscuridad resplandeciente), 1956; Tides (Mareas), 1959, y el solo Solitary Songs (Canciones solitarias), 1963.

En 1962, en homenaje a Doris Humphrey, Pauline Koner crea The Farewell (La despedida), que será unánimemente considerada su obra maestra y su principal contribución al repertorio de la modern dance americana. Para este solo, compuesto con la música de Das Lied von der Erde, de Gustav Malher, Pauline Koner diseña personalmente su traje, cosa que, por lo demás, hace en la mayoría de sus realizaciones.

Pauline Koner es la primera de los profesores contemporáneos cuya enseñanza proporciona a los bailarines la posibilidad de acceder a distintos estilos de modern dance. Su enseñanza se basa en el principio de entrenar al máximo cada uno de los miembros, cuya consecuencia es que el alumno puede acceder a las múltiples vías de la expresión corporal.

La contribución de Pauline Koner a la difusión de la modern dance es muy importante, porque aparte de su contribución en calidad de bailarina y coreógrafa, imparte su enseñanza en numerosas universidades americanas. La encontramos en la North Carolina School of Art, en el Winston-Salem, y en el Connecticut College, donde imparte su curso «Elements of Performing». Participa asimismo en numerosos seminarios, tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, particularmente en Japón y en Dinamarca.

### **Ruth CURRIER.**

(Ruth Miller, Ashland, Ohio, 1926).

Bailarina, coreógrafa y profesora, Ruth Currier asume la dirección artística de la José Limón Dance Company en 1974, dos años después de la desaparición del célebre coreógrafo, con el cual había colaborado durante varios años. Nadie estaba más

cualificada que Ruth Currier, la cual había participado en la creación de muchas de las obras de José Limón y había enseñado a su lado, para perpetuar su obra, para animar la compañía privada de su fundador y reconstituir la coreografía de un repertorio que le era familiar.

Después de cursar sus estudios en Black Mountain College y en la Universidad de Nueva York, Ruth Currier empieza a estudiar danza seriamente con José Limón y Doris Humphrey. En 1949, se enrola en la compañía de Limón, y a partir de entonces crea numerosos papeles, particularmente en *The Exiles* (cor: J. Limón), 1950, *Night Spell* (cor: D. Humphrey), 1951; *Ritmo Jondo* (cor: D. Humphrey), 1953; *There is a Time* (cor: J. Limón), 1956, y *Missa Brevis* (cor: J. Limón), 1958.

Paralelamente a su brillante carrera de solista junto a José Limón, Ruth Currier se convierte en la ayudante de Doris Humphrey (1952-1958), y en 1959 llega incluso a terminar la coreografía del *Bradenburg Concerto* n.º 4 (m: J.-S. Bach), interrumpida por la muerte de Doris Humphrey.

Al frente de su grupo de bailarines, presenta también numerosos trabajos personales y participa en las manifestaciones artísticas del Connecticut College American Dance Festival, donde presenta varias coreografías: *Idyl* {*Idilio*} (m: B. Bartók), 1955; *Becoming* (*Devenir*) (m: G. F. Malipiero), 1956; *The Antagonists* (*Los antagonistas*) (m: I. Stravinsky), 1955; *Transfigured Season* {*Temporada transfigurada*} (m: J. Behrens), 1960; *Kesonances* (*Resonancias*) (m: E. Krenek), 1961; *A Triangle of Strangers* {*Triángulo de extraños*} (m: B. Bartók), 1963; *Fantasies and Facades* (*Fachadas y fantasías*) (m: L. van Beethoven - Wittman), 1967.

En tanto que directora artística de la José Limón Dance Company, crea *Phantasmagoria 1975* (*Fantasmagoría 1975*), 1975, composición en cuatro partes sobre partituras de Alban Berg, de Charles Ivés y un montaje de música electrónica del compositor turco Mimaroglu.

En tanto que profesora, Ruth Currier ha impartido su enseñanza en la Juilliard School junto a José Limón (1953-1958), en el Bennington College, en el Sarah Lawrence College y en la Universidad de Ohio en Columbus (1969-1973), donde presentó varias coreografías: *Epiphanies* {*Epifanías*}, 1969; *Salutations* {*Saludos*}, (m: A. Casells), 1970; *Variations on Americas* (*Variaciones sobre las Américas*) (m: Ch. Ives), 1970, y *Rubocajara* (m: F. Martin), 1973.

### **Lucas HOVING.**

(Groninga, Países Bajos).

Lucas Hoving se afirmó como brillante bailarín antes de llegar a ser el animador del grupo que formó y para el cual ha compuesto un gran número de obras que reflejan su temperamento de artista coreográfico fascinado por la naturaleza profunda de los

hombres y por la complejidad de sus relaciones. Los temas de sus composiciones los encuentra ya sea en los personajes de la mitología griega, como en el caso de Icarus, 1964, ya sea en seres extraños, burlescos y trágicos, como en *Has the Last Train Left?* (¿Ha salido el último tren?).

Las múltiples tareas que ha asumido al frente de su compañía, y más adelante, a partir de 1970, desde la dirección de la *Dansacademie* de Rotterdam, no le han impedido consagrarse también a la pedagogía. Ha participado en numerosas sesiones de verano del *Connecticut College* y ha impartido su enseñanza en la *Juilliard School* de Nueva York.

De origen holandés, Lucas Hoving se convertiría en ciudadano americano. Empezó sus estudios de danza en los Países Bajos, con Florrie Rodrigo e Yvonne Georgi, prosiguiéndolos en Gran Bretaña, donde fue alumno de Kurt Jooss en el *Dartington Hall*, en Devon. No tardó en enrolarse en el *Ballet Jooss* e hizo su aparición en escena en *La Table Verte* (La mesa verde) y *La Grande Ville* (La gran ciudad).

Más adelante se fue a los Estados Unidos, donde inició una importante carrera de bailarín solista. Bailó en *Letter to the World*, con la compañía de Martha Graham; en *As I Lay Dying* (Mientras agonizo) y en *Yerma* con la compañía de Valerie Bettis; y, en 1949, se unió a la *José Limón Dance Company*, en la que permanecería durante muchos años, creando los importantes papeles del repertorio firmado por José Limón: *La Malinche*, 1949; *The Moor's Pavane*, 1949; *The Traitor*, 1954; *Emperor Jones*, 1956; *There is a Time*, 1956. Creó asimismo algunos papeles en las coreografías de Doris Humphrey: *Night Spell*, 1951; *Ruins and Visions*, 1953 y *Ritmo Jondo*, 1953.

Hacia los años 60 constituyó un trío de bailarines para el cual compuso sus primeros ensayos coreográficos. Poco tiempo después reúne a un mayor número de artistas, que se convierten en los miembros de su propia compañía, la *Lucas Hoving Dance Company*, para la cual firma, principalmente: *Wall of Silence* (Muro de silencio) y *Has the Last Train Left?* (m: H. Badings), en 1960; *Strange to Wish Wishes No Longer* (Ajeno ya a todo deseo) (m: Weber), en 1962; *Aubade* (Alborada) (m: K.-B. Blomdhal), *Icarus* (m: Shin-Ischi Matsushita), *Incidental Pas-sage* (Pasaje casual) (m: Czerny), en 1963; *Satiana* (m: E. Satie), *The Te-nants* (Los inquilinos) (m: G. Riedel), en 1965; *Rough-In* (Bosquejo) (m: H. Johnson), en 1967; *Aubade II* (Alborada II), *Opus'69*, en 1970; y, en 1971, *Zip Code* (Código cremallera).

Lucas Hoving ha colaborado también en las coreografías de la *Folkwang* de Es sen: *Songs of Encounter* (Canciones de encuentro) (m: D. Wiatowitsch), 1961; con la *Compagnie Israélienne Bat-Dor*: *Kaleidos-cope* (Caleidoscopio), 1970; y, para la *Dansacademie* de Rotterdam, firma: *Loopdans* (m: E. Wainless), 1971, y *Etudes* (Estudios) (m: J.-S. Bach), 1972.

## **Betty JONES.**

(Meadville, Pennsylvania, 1926).

Betty Jones estudia danza con José Limón, Ted Shawn, Alicia Markova, y frecuenta el Jacob's Pillow. Hace sus primeras apariciones en escena en la comedia musical Oklahoma! durante una gira en Filipinas (1945) y baila también en Bloomer Girl (1946).

En 1947 se enrola en la José Limón Dance Company y se impone rápidamente como solista notable interpretando los principales papeles del repertorio, participando en la creación de las obras de José Limón: The Moor's Pavane (1949); There is a Time (1956); Missa Brevis (1958), y de Doris Humphrey: Night Spell (1951) y Ritmo Jondo (1953).

Betty Jones colabora asimismo con el grupo de Ruth Currier, en el cual se distingue particularmente con la creación de un papel muy importante en The Antagonists (1957).

Betty Jones, bailarina dotada de excelentes calidades técnicas, es también, cuando se tercia, una gran cantante.

Actualmente se consagra sobre todo a la enseñanza de la técnica Limón, de la que es una de las más puras depositarias, trabajando principalmente en el Connecticut College, en la Juilliard School de Nueva York y en numerosos cursillos por el extranjero: México, Francia, Alemania, Suecia, en la Universidad de Hawai en Honolulu.

Teniendo como pareja a Fritz Ludin, antiguo alumno de Rosalía Chladek, forma el dúo Dance We Dance que actúa tanto en el extranjero como en Estados Unidos, presentando un espectáculo compuesto por ellos mismos. Fritz Ludin también había bailado con la José Limón Dance Company (1963-1968); en 1964 colaboró con José Limón en el reestreno de Missa Brevis en la Universidad de Utah, Salt Lake City, interpretando el papel que José Limón se había reservado para sí mismo en el momento de la creación.

## **Louis FALCO.**

(Nueva York, 2 de agosto de 1942).

Louis Falco es un bailarín excepcional. Su belleza está desprovista de artificio. Todo en él es auténtico. Su soltura en escena es natural. Cuando baila, sólo nos damos cuenta de la elasticidad de su cuerpo y de su potencia física. Louis Falco jamás interpreta la danza; es un ser hecho para hablar con su cuerpo.

Para llegar a ser bailarín, Louis Falco no ha tenido más que desarrollar sus predisposiciones naturales e instintivas con un entrenamiento intensivo en el curso de los diez años pasados al lado de José Limón, otro bailarín sin artificio. En su escuela, Louis Falco aprende que no hay que alejarse jamás de las bases establecidas y de las

reglas fundamentales de la modern dance y no sucumbir nunca a la tentación de alterarlas.

Siguiendo el ejemplo de los más valiosos coreógrafos de su generación, Louis Falco se mantiene en el linaje de sus mayores, al tiempo que crea movimientos inéditos, peculiares a la flexibilidad de su cuerpo. Se distingue principalmente por sus logrados «decrecendo» en la velocidad del movimiento y por una manera muy personal de equilibrar los dúos, los tríos, y los grupos de bailarines, que a menudo dan más la impresión de improvisación que de una elaboración de construcción audaz.

A la vez coreógrafo y hombre de teatro, Louis Falco integra sus técnicas de expresión en unas composiciones que se convierten en representaciones realistas; reflejos de las aspiraciones y de los aspectos de la vida corriente de sus contemporáneos, particularmente de los jóvenes. Toda la obra de Falco está íntimamente unida al teatro de la vida.

Para Louis Falco, cada nueva composición es como una provocación que no induce obligatoriamente a la creación de un determinado estilo. Cada oportunidad, representa para él la ocasión de descubrir o de imaginar un estilo apropiado al tema desarrollado. No obstante, el estilo de Louis Falco continúa siendo siempre el de la modern dance, si bien se caracteriza por la manera de visualizar el mundo actual.

De ascendencia italiana —su padre es napolitano y su madre romana—, Louis Falco se siente atraído por la danza desde muy joven. No tarda en adquirir una formación lo más completa posible. Estudia danza moderna con Alwin Nikolais, Murray Louis, Charles Weidman y José Limón, frecuentando también la escuela del American Ballet Theatre.

Empieza su carrera de bailarín con Alvin Ailey antes de enrolarse en la compañía de José Limón, en la que permanecerá durante diez años (1960-1970). Pero, al tiempo que baila con la José Limón Dance Company, Louis Falco presenta sus primeros trabajos. En 1967 compone Argot (m: B. Bartók), y en 1968, para el Jacob's Pillow, Huescape (m: P. Schaeffer, P. Henry y Lasry-Baschet). Ese mismo año, Louis Falco constituye su propio grupo de bailarines.

Consciente de vivir el ritmo de la vida actual y deseoso de no dejar el arte de la danza al margen de las demás corrientes artísticas, Louis Falco se dirige a pintores célebres. Pide la colaboración de Stanley Landsman para Ibid (m: B. Alcántara), 1970, y la de William Katz, el cual firmará los decorados y vestuarios de muchas de sus obras: Huescape, 1968; Timewright, 1969 (m: B. Alcántara) en colaboración con Robert Indiana; The Sleepers (Los dormilones), 1971; Soap Opera (Serial), 1972; Avenue (Avenida) (m: B. Alcántara y Robert Colé), 1973; Tutti Frutti (m: B. Alcántara), 1973. Consigue también la colaboración de la escultora chilena Marisol para Caviar (m: R. Colé), 1970, y pide a Victor Paul que participe en Twopenny Portrait (Retrato de dos peniques) (sonidos: B. Alcántara), 1973 y en Storeroom (Despensa) (m: K. Nurock), 1974.

Respecto al acompañamiento musical, Louis Falco no duda en utilizar las partituras y las composiciones de músicos de las más avanzadas tendencias de hoy en día, tales como Robert Colé y Burt Alcántara, hacia el cual muestra mayor preferencia. Louis Falco no duda tampoco en sustituir el sonido por la palabra mediante el juego de la conversación entre los bailarines (The Sleepers) y recurre a los más curiosos efectos de sonido y a collages musicales audaces. También incorporará en escena al grupo de música rock Vertical Burn, con el que trabaja regularmente.

A veces, Louis Falco utiliza elementos insólitos para dar un acento particular a su obra o para dotarla de cierta chispa. Este es el caso de Caviar (esturiones gigantes de materia plástica), de The Sleepers (plumas), o de Eclipses (sillones).

Al margen de su actividad como bailarín, coreógrafo y animador de la Louis Falco Dance Company que ensaya en la escuela del American Ballet Theatre de Nueva York, Louis Falco es invitado a colaborar, en calidad de coreógrafo, con muchas otras compañías: el Neder-lands Dans Theater con Journal {Diario}, 1971, y Eclipses, 1974; con el Boston Ballet con The Gamete Garden, 1971; con el Ballet Rambert con Tutti-Frutti, 1973, y con el Alvin Ailey Center Dance Theater con Ca-ravan (Caravana), 1976.

Entre los colaboradores de la Compañía de Louis Falco se encuentran:

#### **Jennifer MULLER.**

(Yonkets, Nueva York, 16 de octubre de 1944)

Diplomada por la Juilliard School, Jennifer Muller estudia con José Limón, Martha Graham, Pearl Lang, Anna Sokolow y Antony Tudor, y baila en varias compañías de modern dance, tales como las de Pearl Lang, Sophie Maslow, y, a partir de 1963, la de José Limón, antes de convertirse en directora adjunta de la Louis Falco Dance Company, para la cual ha firmado varias coreografías, todas ellas compuestas con partituras de Burt Alcántara: Nostalgia, 1971; Kust-Giacometti Sculpture Garden (Jardín de esculturas Oxido-Giacometti), 1971; Tub, 1973; Biography (Biografía), 1974, y Speeds (Velocidades), 1974. En ese mismo año, presenta Winter dieces Oranges (Naranjas piezas de invierno) en el Connecticut College.

#### **Juan ANTONIO.**

(México, 4 de mayo de 1945)

Alumno de Xavier Francis en México, Juan Antonio debuta como bailarín con el Ballet Folclórico de México en 1963. Residente en Nueva York, Juan Antonio aparece en escena con varias compañías de modern dance: Anna Sokolow, José Limón y Pearl Lang, antes de colaborar, a partir de 1967, con Louis Falco y llegar a ser director artístico adjunto de la compañía.

Entre los demás colaboradores de la compañía se encuentran también las bailarinas:

**Georgiana HOLMES.**

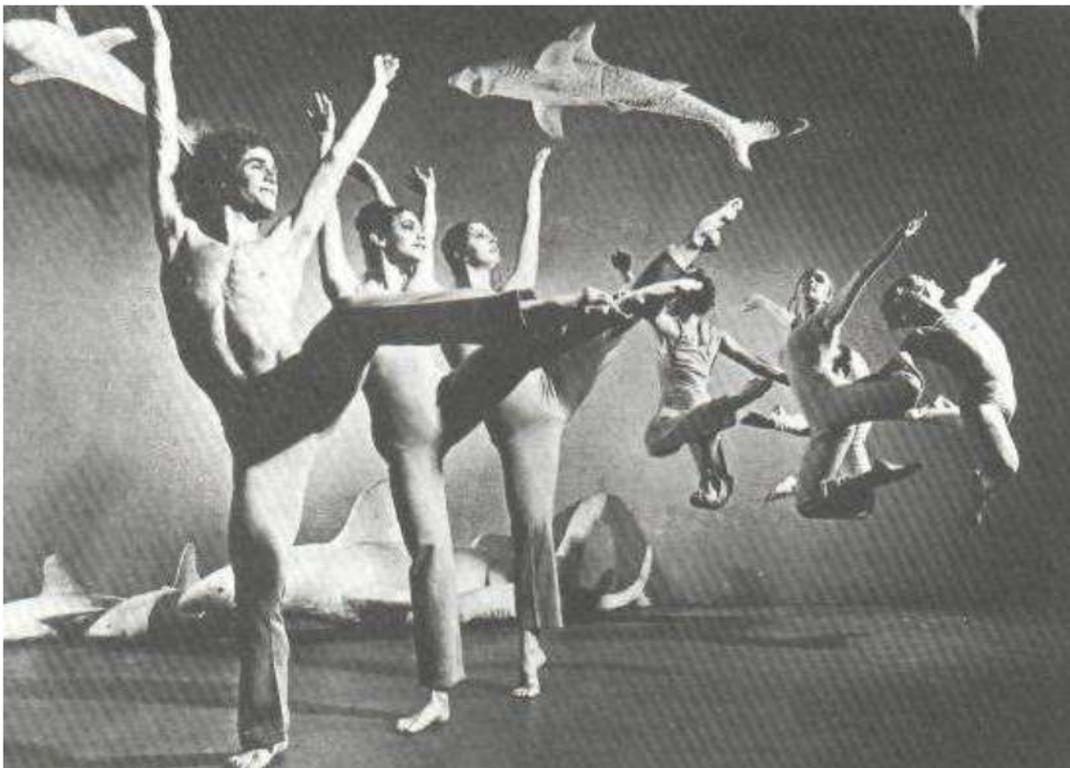
(Vermont, 5 de enero de 1950)

Ha sido alumna de Pauline Koner, hizo sus primeras apariciones en escena con la compañía de Norman Walker y ha bailado también junto a Pearl Lang antes de ser contratada por Louis Falco en 1970.

**Mary-Jane EISENBERG**

(Erie, Pennsylvania, 28 de marzo de 1951)

Mary-Jane Eisenberg, también miembro de la compañía Falco desde 1970, alumna de Martha Graham y de la escuela del American Ballet Theatre, debutó como bailarina con la compañía de Glen Tetley.



11. Louis Falco y Compañía en Caviar.

## **Helen TAMIRIS.**

Su lucha por imponer sus ideas y sus conceptos personales sobre la danza. Su confianza en los bailarines (en particular, los bailarines negros). Helen Tamiris, fundadora del Dance Repertory Theatre. Su estudio. Su colaboración con Daniel Nagrin. Helen Tamiris y los espectáculos de Broadway. Daniel NAGRIN. Discípulo de Helen Tamiris. Su obra.

## **Helen TAMIRIS.**

(Helen Becker) (Nueva York, 24 de abril de 1905 - Nueva York, 4 de agosto de 1966)

La carrera de la célebre bailarina y coreógrafa Helen Tamiris es un bello ejemplo de seriedad y de tenacidad. Para participar en la construcción de este edificio que es la modern dance, Helen Tamiris luchó sobre todo por imponer unas ideas que la sociedad americana de los años treinta consideraba avanzadas. Principalmente, consiguió inculcar confianza en sí mismos a los bailarines que llegó a reunir para que trabajaran y presentaran sus trabajos en común, lo cual no le impidió, al mismo tiempo, crear su propia obra coreográfica.

Su concepción de la danza. Helen Tamiris no impone jamás su técnica personal, persuadida de que el cuerpo de un verdadero bailarín sabe dónde y cómo moverse.

Para componer, Helen Tamiris sugiere una idea, y obliga a todos los bailarines a encontrar por sí mismos su propio modo de expresión, tomando sólo en consideración las capacidades técnicas y expresivas de cada uno.

Según Helen Tamiris, la danza debe traducir la fuerza y el poder inherente a la vida, consiguiendo de este modo dar confianza al bailarín negro, que terminará por aceptarse. Helen Tamiris se aleja de los grandes principios filosóficos. Cree, sin embargo, en la facultad que todo ser posee para sensibilizarse por los problemas cotidianos, que afectan, sobre todo, al mundo proletario en lucha con la actualidad turbulenta. Aunque sus concepciones no siempre son aceptadas, es con mucho ardor y con un optimismo casi inconsciente como Helen Tamiris prosigue sin desanimarse su actividad con el fin de alcanzar el objetivo que se ha fijado: dar al arte un sentido agudo de la actualidad, convencida de que la danza es para el hombre un acto para la confrontación.

Cronología. Hija de padres rusos judíos emigrados a los Estados Unidos, su infancia transcurre en el seno de una familia pobre, pero en un ambiente favorable al arte. Uno de sus hermanos llega a ser pintor, el otro será escultor y músico. Desde muy temprana edad, Helen Tamiris improvisa danzas en los barrios desheredados del East Side, hasta el día en que sus padres deciden hacerle seguir clases de danza en el estudio de Irene Lewisohn, la cual, a su vez, había estudiado danza con Genevieve Stebbins. Más adelante entra en la escuela de danza de la Metropolitan Opera, y firma un contrato

para una gira por América del Sur con la Bracale Opera Company. La experiencia no la dejó satisfecha. Desde su retorno a Nueva York, se apasiona por la música de jazz y colabora en revistas musicales antes de introducirse definitivamente en la vía de la modern dance que acababa de descubrir.

Acompañada al piano por Louis Horst, da su primer recital de danza el 9 de octubre de 1927 en el Little Theatre de Nueva York, un año después del de Martha Graham. En enero de 1928, formula ya sus principios, proclamando principalmente: que el artista, producto de una nación, tiene el deber de expresar el espíritu de su raza, que no existen reglas establecidas sobre la creación artística, que cada uno debe tener su propio código personal, que la danza no tiene como único objetivo narrar con la mímica, que la danza debe ser, esencialmente, un movimiento creado en función de las concepciones personales del ritmo de su ejecutante.

En dos años, compone veintisiete solos, material para siete programas dados en Nueva York y en Europa: París, 1928; Salzburgo, 1928, y Berlín, 1929.

A su regreso a Nueva York, Helen Tamiris tiene la idea de reunir bailarines que deseen aparecer ante el público al mismo tiempo y en un mismo escenario. De este modo, basándose en sus investigaciones, se creó The Dance Repertory Theatre (1930-1933), con Louis Horst como director musical, al cual se adhieren Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Agnes de Mille.

En el curso de dichas representaciones, Helen Tamiris introduce un nuevo procedimiento de acompañamiento musical de la danza mediante instrumentos animados por el propio bailarín. Compone Triangle Dance (Danza del triángulo) para tres bailarinas y un solo, Lull (Calma), con acompañamiento de platillos.

Después de la experiencia del Dance Repertory Theatre, Helen Tamiris constituye su primer grupo de bailarines (1934-1936), en el seno de cuyo dinámico grupo afirma definitivamente su personalidad con obras tales como: Walt Whitman Suite (Suite de Walt Whitman), Tomará the Light (Hacia la luz), Gold Eagle Guy (El chico del Águila Dorada), Cycle of Unrest (Ciclo de agitación), Momentum, etcétera.

De 1936 a 1940 prosigue sin tregua el objetivo que se ha fijado. Participa en numerosas actividades del New York Project, del Federal Dance Project, de la Dance Association, de la New Dance League y del Dance Guild. En el marco de estas manifestaciones monta, principalmente: Salut au Monde (Saludo al mundo), 1936; How Long, Brethren? (¿Durante cuánto tiempo, hermanos?), 1937; Trojan Incident (Incidente troja-no), 1938, y Adelante, 1939.

En 1940, puede, por fin, abrir un estudio para trabajar y presentar su grupo, al cual se ha unido Daniel Nagrin, quien, por lo demás, es ahora su marido. Dicho estudio estuvo abierto cuatro años.

Abandona entonces la idea de las creaciones destinadas a complacer a los aficionados que siguen atentamente las experiencias de las pequeñas formaciones, para abordar el espectáculo de Broadway, y durante once años, de 1944 a 1955, no cesa de ofrecer al público neoyorquino su abundante producción, dirigiendo y componiendo la coreografía de numerosas comedias musicales, a destacar entre ellas: Marianne, finales de 1943; Up in Central Park, 1945; Showboat, 1946; Annie Get Your Gun, 1946; Park Avenue, 1946; Inside USA., 1948; Touch and Go, 1949; Great to be Alive, 1950; Bless You AU, 1950; Flahoo-ley, 1951; Fanny, 1954, y Plain and Fancy, 1955.

En 1957 vuelve al trabajo de grupo y compone: Pioneer Memories (Memorias pioneras), 1957; Dance for Walt Whitman (Danza en homenaje a Walt Whitman), 1958, y Memoir (Biografía), 1959.

Por fin, en 1960 con Daniel Nagrin como codirector y bailarín principal, funda la Tamiris-Nagrin Company, para la cual monta Wo-men's Song (Canción de las mujeres), 1960, y Once Upon a time (Erase una vez), 1961. Hasta su muerte, acontecida en 1966, Helen Tamiris proseguirá su actividad en el seno de este grupo, enseñando y participando al mismo tiempo en numerosos seminarios y cursos de verano.

### **Daniel NAGRIN.**

(Nueva York).

Daniel Nagrin descubrió la danza a la edad de diecinueve años, después de terminar sus estudios de psiquiatría. Se puso entonces a estudiar intensamente. Tomó lecciones de modern dance y de danza clásica trabajando, principalmente, con Martha Graham, Hanya Holm, Anna Sokolow y Edward Catón, entrenándose también por su cuenta.

En 1943, Daniel Nagrin conoció a Helen Tamiris, fue su ayudante en la coreografía de Marianne, una producción de Broadway, espectáculo que marca el inicio de una larga y fructífera colaboración entre ambos bailarines.

Más adelante, Daniel Nagrin se casó con Helen Tamiris, y su asociación duraría hasta 1962. Junto a esta excepcional artista, Daniel Nagrin emprende una carrera de bailarín, de coreógrafo y de pedagogo al mismo tiempo. Juntos ponen en práctica los principios heredados de Stanislavski, y elaboran un método denominado «Action Tech-nique», según la cual el motivo visual y el impacto del movimiento se elaboran en función de la interioridad del bailarín.

Daniel Nagrin recibió la influencia de Helen Tamiris enriqueciendo al mismo tiempo su experiencia de bailarín al participar en las actividades de varias compañías de modern dance, tales como las de Anna Sokolow, de Sophie Maslow y de Charles Weidman. Empezó entonces a componer sus propios solos, algunos de los cuales se inspiran en los hechos de actualidad y en los problemas que se le plantean al hombre contemporáneo. En el curso de un período de veinte años, firmó, a destacar entre otras, las coreografías siguientes: en 1948: Strange Hero (Extraño héroe) (m: Kenton-Rugolo),

Man of Action {Hombre de acción} (m: Basie), Spanish Dance (Danza española) (m: G. Pitot); en 1950: Dance in the Sun (Danza bajo el sol) (m: R. Gilbert), The Bailad qfjohn Henry (La balada de John Henry) (m: F. Miller); en 1957: Indeterminate Figure (Figura indeterminada) (m: R. Starer); en 1958: Man Dancing (Hombre bailando) (m: B. Bartók), With my Eye and With my Hand (Con mis ojos y con mis manos) (m: M. Colgrass-H. Harris), Three Happy Men (Tres hombres felices) (m: T. Rittman), For a young person (A una persona joven) (m: S. Walden), A Dancer Prepares (Un bailarín se prepara) (m: I. Stravinsky); en 1962: Two Improvisations (Dos improvisaciones) (m: B. Bartók); en 1965: Not Me, But Him (Yo no, él sí) (m: C Taylor), In the Dusk (En la oscuridad) (m: Ch. Ivés), A Gratitude {Gratitud} (m: tradicional), Path {Senda} (sin música); en 1967-1968: The Peloponnesian War {la guerra del Peloponeso} (m: E. Salzman-A. Shepp).

Pero, aparte de estos solos, Daniel Nagrin también ha compuesto coreografías para grupos. Ha firmado, entre otras: en 1950: Faces From Walt Whitman {Rostros de Walt Whitman} (m: J. Dalglish); en 1954-1955: Tom O'Bedlam (m: J. Avscholomov); en 1961: An Entertainment {Un espectáculo} (m: B. Bartók); en 1962: An American Journey {Un viaje por América} (m: E. Lester), y en 1963: The Man Who Did Not Care {El hombre que no se preocupaba} (m: M. Kupferman).

Daniel Nagrin no es sólo un coreógrafo prolífico, es también un bailarín dotado de una técnica prestigiosa y un artista provisto de aptitudes de interpretación dramática excepcionales, como lo ha demostrado con su interpretación magistral de The Peloponnesian War, una de sus más sorprendentes composiciones.

A lo largo de su carrera junto a Helen Tamiris, Daniel Nagrin ha actuado en varios espectáculos de Broadway: Annie Get Your Gun, 1946; Touch and Go, 1949, y, en 1955, le fue concedida la distinción Donaldson, destinada a recompensar al mejor bailarín de la temporada 1954-1955, por su interpretación en Plain and Fancy. Daniel Nagrin fue ayudante de Helen Tamiris en las coreografías de las producciones de Broadway: en 1943: Marianne; en 1945: Up in Central Park; en 1946: Show Boat, Annie Get Your Gun; en 1948: Inside U.S.A.; en 1949: Touch and Go; en 1954: By the Beautiful Sea, y en 1955: Plain and Fancy.

Daniel Nagrin participó en la realización de la película His Majesty O'Keefe {Su Majestad O'Keefe}, apareciendo en otras varias. Colaboró en la producción de espectáculos off-Broadway, firmando las coreografías de: Volpone, 1957, The Firebugs {Los pirómanos}, The Umbrella {El paraguas}, y la de Emperor Jones, para el Boston Arts Festival de 1964.

En 1970, Daniel Nagrin recoge el fruto de sus años de reflexión, de esfuerzos y de experiencia con el nacimiento del Workgroup, del cual asume el destino. En los trabajos presentados en el seno de este grupo, Daniel Nagrin aplica los principios que, según su parecer, conducen a una forma de expresión teatral total. Quiere que la danza, como el jazz tradicional nacido en los Estados Unidos, sea el resultado de una mezcla sutil de estructuras establecidas y de improvisaciones que siempre deben ser el punto de

partida de toda composición. Daniel Nagrin, pedagogo, enseña en universidades americanas.

### **Hanya HOLM.**

Pedagogo excepcional. Hanya Holm, discípula de Mar y Wigman. Su escuela, su concepción de la danza. Hanya Holm creadora de su propio sistema, calificado como Holm Lyricism. Su actividad de profesora en Colorado Springs.

### **Hanya HOLM.**

(Johanna Hckert), (Worms, Alemania, 1898).

Hanya Holm, bailarina, coreógrafa, animadora, y, sobre todo, gran pedagoga, ocupa un puesto muy particular en la historia de la modern dance. En efecto, de origen y de formación germánicos, alumna, discípula y colaboradora de Mary Wigman durante más de diez años, Hanya Holm se instala definitivamente en los Estados Unidos en 1931, efectuando de este modo la síntesis entre la danza de Europa Central y la danza americana.

Su llegada a los Estados Unidos coincide con un período de profunda transformación de la modern dance americana en el momento en que la modern dance emprende el vuelo para convertirse en una nueva fuerza vital de expresión corporal.

La aportación de Hanya Holm a la danza moderna es muy importante debido a sus extraordinarias dotes pedagógicas. Amante del trabajo bien hecho, no cesa de aconsejar y de animar a un considerable número de estudiantes, y les inculca los principios de su propia técnica, que reposa más en sentimientos ideológicos que en una técnica específica. Ayudando al estudiante a descubrirse a sí mismo, Hanya Holm favorece el desarrollo de la personalidad del futuro bailarín.

Vínculos múltiples unen a Hanya Holm con la historia de la modern dance. Presenta numerosas facetas, tan atractivas las unas como las otras, ya sea la de bailarina, la de coreógrafa o la de profesora. Hanya Holm afronta sin tregua todo tipo de obstáculos a lo largo de su existencia. Disciplinada, rigurosa, lleva por sí misma con tenacidad las riendas de su propio destino, reservando al trabajo un lugar preponderante.

El impacto característico que produce sobre la danza es fruto de una experiencia profundamente enraizada en el conocimiento de la danza alemana de sus años de aprendizaje, enriquecida por los descubrimientos realizados en el corazón del Nuevo Mundo, que ha elegido como marco de su vida y de su actividad para alcanzar su completa realización. De este modo, Hanya Holm dedica su vida entera al arte de la danza e influenciará a toda una generación de artistas americanos modelados en su crisol.

La bailarina. Formación. La influencia de Mary Wigman. Hija de padres burgueses, su padre es un comerciante en vinos y su madre química, Hanya Holm recibe en una escuela religiosa los principios estrictos de la enseñanza tradicional de los niños de su esfera social: una enseñanza dividida entre las ciencias y las artes, influencias que se reflejarán más adelante en el temperamento de la artista que llegará a ser.

Desde los diez años, estudia piano y música en el Conservatorio de Francfort del Meno, antes de frecuentar, a los dieciséis, el Instituto Jacques Dalcroze, primero en Francfort y luego en Hellerau, de donde saldrá diplomada.

De niña, la pequeña Hanya experimentaría la irresistible atracción que las representaciones de la gran estrella de la danza Anna Pavlova ejercían sobre su imaginación, y su encuentro con tan excepcional artista no es totalmente ajeno a su deseo de querer estudiar danza clásica. No obstante, su verdadero encuentro con la danza se produce al asistir, en 1921, a un recital de su compatriota, la célebre Mary Wigman.

A los veinte años, Hanya Holm se casó con un pintor-escultor, Reinhold Martin Kuntze, pero se separó de él al cabo de poco tiempo, habiendo decidido que sentía la imperiosa necesidad de emprender carrera de bailarina junto a Mary Wigman.

La personalidad de Hanya Holm se desarrolla al lado de Mary Wigman, alcanza su plenitud como bailarina y descubre su vivo interés por la enseñanza de la danza. Holm siente la profunda necesidad de descubrir sus propios límites, y se pone a estudiar con pasión. Para satisfacer sus exigencias, busca incesantemente la perfección, ya que desde los inicios de su carrera sabe ya cuáles son las cualidades indispensables para poder imponerse. El deseo ardiente de explorar los secretos del mundo desconocido que la habita no le es suficiente. Se da cuenta de ello. Con resignación, obstinación y valor, emprende la construcción de su propio universo de la danza. Sus cualidades de inteligencia y de clarividencia se unen para hacer de ella la artista y la creadora que quiere llegar a ser. Si bien a veces distinguimos una cierta vacilación entre la inteligencia y la sensibilidad, entre la intuición y el conocimiento, nada obstaculiza la creación metódica de los fundamentos de sus metas.

Después de estudiar con Mary Wigman, se enrola en su compañía y aparece en escena en la producción de Max Reinhardt *Le Miracle* (El milagro) y compone el papel principal que ella misma interpreta en *L'Histoire du Soldat* (La historia del soldado) (Dresde, 1929).

Bailarina y ayudante técnica de Mary Wigman, colabora también en *Das Totenmal* (El monumento a los caídos) (Congreso de danza, Munich, 1930). Hanya Holm desempeña asimismo el cargo de codirectora del instituto, al mismo tiempo que se ocupa de la dirección de la Enseñanza en el Instituto Wigman de Dresde.

Después de efectuar varias giras por los Estados Unidos (1930-1931-1932), a partir de 1931 Mary Wigman decide abrir una escuela en Nueva York y elige a Hanya Holm para que asuma la dirección.

Hanya Holm llega a Nueva York en septiembre de 1931. Allí se asentará definitivamente.

Hanya Holm y su escuela. Su concepción de la danza. Durante cinco años, Hanya Holm enseña en Nueva York. En los primeros tiempos, su enseñanza se apoya sobre los principios esenciales de las teorías de Mary Wigman. Holm no se aparta mucho de ellas; pero su sentido agudo de la observación y su pasión por la enseñanza la llevan rápidamente a transformar el método Wigman, adaptándolo al temperamento de sus alumnos, que son americanos. Modifica, pues, considerablemente su sistema de enseñanza e invita a sus alumnos a estudiar las teorías de la Escuela Wigman paralelamente al desarrollo de su propia personalidad.

En cuanto a la técnica, Hanya Holm desarrolla la práctica de la utilización del espacio, manifestando al mismo tiempo una gran comprensión por las necesidades físicas y metafísicas de los americanos, constatando que, en los Estados Unidos, la mayoría de las corrientes de la modern dance van unidas, sobre todo, a la individualidad de su creador.

En lo sucesivo, Hanya Holm enseña en un país que es nuevo para ella. Y es lo suficientemente clarividente como para comprender que, para poder sobrevivir, las raíces germánicas de la danza que enseña deben fortalecerse al contacto de las nuevas fuerzas vivas, que son también, por tradición, americanas.

Hanya Holm infunde un nuevo vigor a las teorías germánicas, su espíritu de disciplina la lleva a crear un sistema personal denominado «Holm Lyricism».

Hanya Holm y la coreografía. En 1936, por razones políticas, Hanya Holm se ve obligada a elegir: o bien volver a Alemania, o bien asentarse definitivamente en los Estados Unidos. Elige la segunda posibilidad; la Escuela Mary Wigman de Nueva York se convierte en la «Hanya Holm School of Dance».

Aquel mismo año constituye su propio grupo de bailarines, que debuta en Denver (Colorado). Desde el seno de este grupo (1936-1941) y con los numerosos alumnos-bailarines que siguen su enseñanza durante los cursos de verano anuales que se celebran en Colorado Springs, de 1941 a 1967, produce una obra coreográfica importante, componiendo, entre otras, las obras siguientes: Trend (Tendencia), 1937; Metropolitan Daily (Diario metropolitano), 1938; Tragic Exodus (Éxodo trágico), 1939; The Golden Fleece (El vellorino de oro), 1941, y What dreams may come (Sueños hechos realidad), 1944.

En sus composiciones, sólo lo esencial se expresa objetivamente con una gran economía de medios. Para su coreografía, Hanya Holm aprovecha la utilización del espacio, creando un gesto particular que evoca el vuelo rápido del pájaro cuando, sorprendido, desciende en picado hacia el suelo.

Los principios de Hanya Holm están próximos a los de Laban y a los de Wigman. La forma característica de la danza en el espacio está animada por las fuerzas centrífugas y centrípetas. Los movimientos creados a partir de estas directrices traducen tanto el estado físico como el estado emotivo del bailarín, utilizando una serie de movimientos (horizontales, verticales, curvos) que se dibujan en el espacio.

Trend: una obra maestra. En abril de 1937, en el Festival de Bennington, Hanya Holm presenta su obra capital Trend, para cuya creación recurre a la colaboración de los músicos Wallingford Riegger y Edgar Várese y pide a Arch Lauterer que imagine el dispositivo escénico.

Trend es una composición que refleja las tendencias del momento, a saber, las del hombre que, dominado por la rutina y la costumbre, pierde progresivamente el sentido de su existencia; presa de la superstición, víctima de sus alucinaciones, se halla abocado a su inminente caída. Pero dándose cuenta de las fuerzas vitales que lo animan, se rehace y dirige todos sus esfuerzos hacia las perspectivas de un porvenir más real.

Esta obra esencialmente dramática marca un hito en la historia de la modern dance americana. En el momento de su creación, se la compara a una gran sinfonía de movimientos, y el nombre de Hanya Holm va unido al de Balanchine para admirar la perfección de la abstracción del dibujo geométrico.

Unos impresionantes desplazamientos de grupo provocan un efecto dramático constante, reforzado por la ejecución de gestos medidos ejecutados por unos treinta bailarines, gestos que una iluminación sabiamente regulada pone de relieve. Con el sentido de la lógica que la caracteriza, Hanya Holm utiliza a la perfección los diversos planos de la escena, que se considera el primer verdadero dispositivo utilizado por la danza moderna.

Comedias musicales - Operas - Televisión. Al margen de las numerosas composiciones creadas para sus grupos de bailarines, Hanya Holm se siente atraída por el espectáculo de Broadway, y firma la coreografía de muchas comedias musicales, principalmente para Kiss Me, Kate (Bésame, Kate) (diciembre 1948); The Liar (El embustero) (mayo 1950); Out of this World (Fuera de este mundo) (diciembre 1950); The Golden Apple (La manzana de oro) (marzo 1954); My Fair Lady (marzo 1956); Christine (abril 1960); Camelot (diciembre 1960); Anya (noviembre 1965).

También pone en escena dos óperas: The Ballad of Baby Doe (La balada de Bebé Gama) (julio 1956) y Orpheus and Euridice (julio 1959). Colabora asimismo en la

realización de espectáculos para la televisión, principalmente con Metropolitan Daily (mayo de 1939, el primer espectáculo de moderm dance televisado), Pinocchio (1957) y Dinner rvith the Pré-sident (1963).

Hanya Holm pedagoga. Colorado Springs. Según Hanya Holm, la enseñanza es otra faceta del artista, ya que, para ella, enseñar es crear. El alumno debe beber en las fuentes y descubrir por sí mismo el lenguaje del movimiento. Esta es la razón por la cual Hanya Holm en su método de enseñanza deja en gran libertad al alumno, que debe hacer esencialmente lo que siente, lo que tenga ganas de hacer.

De esta manera, el profesor evita tropezar con una cierta incomprensión por parte del alumno hacia aquello que le ordena ejecutar. Al recurrir a los factores de la inteligencia, de la reflexión y del deseo de realización de su alumno, Hanya Holm ofrece al estudiante la posibilidad de dirigir su instinto, de canalizar sus ideas, de dirigirse así al descubrimiento de sí mismo y, por encima de todo, de comprender lo que hace.

Los cursos de Hanya Holm están siempre bien contruidos, su método es más un modo de abordar el movimiento que la enseñanza estricta de una técnica. Pero exige que cada movimiento sea ejecutado a la perfección.

Hanya Hom quiere que cada lección sea identificada a un trabajo artístico. Un curso debe ser para todos los componentes, tanto para el profesor como para el alumno y como para los alumnos entre sí, un medio continuado y creciente de avanzar en el aprendizaje.

Gracias a su enseñanza impartida en más de sesenta colegios americanos, en particular en el Adelphi College, en el Bennington College y en Colorado Springs, Hanya Holm contribuye cada año a la formación de numerosos artistas de la danza, algunos de los cuales se han convertido a su vez en coreógrafos y animadores de compañía, tales como Valerie Bettis, Alwin Nikolais, Murray Louis, Don Redlich, Glen Tetley y Mary Anthony.

## **Lester HORTON.**

Lester Horton, creador de su propia técnica de modern dance Su estudio de Los Angeles y el Lester Horton Dance Theatre, auténtico laboratorio de experiencias coreográficas. Su expansión dentro de los límites de California Su interés por la etnografía. Su obra coreográfica. Su encuentro con Bella Lewitzky La técnica y el estilo de Usier Horton. Su influencia sobre sus discípulos.

Sus discípulos: Bella Uwtzky - James Truitte - Carmen de Lavallade - Jqyce Irisler.



12. Tonia Shiminy Daniel Maloney en una coreografía de Lester Horton.

## **Lester HORTON.**

(Indianápolis, Indiana, 23 de enero de 1906 - Hollywood, California, 2 de noviembre de 1953).

Aunque Lester Horton elaboró los principios de una técnica de modern dance y consagró su vida entera a la danza, su obra queda al margen de la corriente que contribuyó a la verdadera evolución de la danza moderna.

Desde el momento en que Lester Horton siente la necesidad de expresarse por medio de la danza, comienza a edificar, cual verdadero arquitecto y constructor y, además, en solitario, lo que llegará a ser su danza, su espectáculo y su teatro. No obstante, su difusión no rebasará los límites de California, donde se establece a partir de 1928.

Reunió a su alrededor a numerosos artistas, algunos de los cuales, como Bella Lewitzky o James Truitte, se convirtieron en discípulos y le reemplazaron después de su muerte prematura a la edad de cuarenta y siete años. Otros bailarines vivieron a su lado una experiencia convincente y luego emprendieron una carrera independiente y fructífera; éste es el caso de Carmen de Lavallade, de Alvin Ailey, Joyce Trisler, Janet Collins, James Mitchell y Cari Ratcliff.

Durante casi veinticinco años, Lester Horton asumió las responsabilidades de una dura tarea. Enseñó su propia técnica, aconsejó a sus alumnos, montó numerosos espectáculos, de los cuales a menudo ofreció distintas versiones; en definitiva, hizo del Lester Horton Dance Theatre una especie de laboratorio, un centro activo donde los artistas trabajaban en la elaboración de las producciones bajo el ojo vigilante de un verdadero maestro de la modern dance.

Lester Horton estudió danza clásica con Adolph Bolm, y, después de una breve estancia en el Denishawn, siguió los cursos de Michio Ito. En su juventud, la danza fue para Lester Horton, sobre todo, un medio de afirmar el interés que sentía por el estudio de la antropología. En efecto, Lester Horton se apasionó por los usos y costumbres de los indios de América, fascinado por sus ceremoniales y sus espectáculos.

Fue entonces cuando Lester Horton, en Indianápolis, siguió los cursos del Herrón Art Institute, al mismo tiempo que trabajaba en el Little Theater de la ciudad diseñando los vestuarios y decorados.

Empezó a crear danzas inspiradas en las de los indios, y durante dos temporadas (1926-1927) las presentó en Chicago, en un teatrillo de vanguardia. Se fijó entonces en él la productora Clara Nixon Bates, quien le invitó a colaborar en las representaciones de su espectáculo *The Song of Hiawatha* (La canción de Hiawatha). Clara Nixon Bates organizó una gira por California en la que participó Lester Horton. De Los Angeles se fue a Nuevo México, región muy indicada para observar y estudiar las tribus indias. Lester Horton pasó varios meses en Santa Fe y en Taos. Algún tiempo después fue

solicitado para participar en varios espectáculos inspirados en temas que en lo sucesivo le fueron familiares.

Apareció ante el público con la Compañía de Michio Ito y con un reducido grupo, el Dance Repertory Group (1931).

En 1932, Lester Horton dirigió *The Lady in the Sack*, producción de inspiración oriental presentada en el Little Theatre of the Verdugos, donde luego fue invitado a enseñar. Fue entonces cuando constituyó el Lester Horton Dancers, que se presentaría en Los Angeles en el marco del Festival Olímpico de la Danza (1932) con dos obras de Horton; una, *Voodoo Ceremonial*, inspirada en el folclore haitiano, la otra, *Kootenai War Dance* (Danza de guerra kootenai), que pone en escena las costumbres de los indios de América.

Ya en la preparación de sus primeros espectáculos, Lester Horton invitó a todos los artistas a participar no sólo en la danza, sino también en la realización completa de la producción, sobre todo en los decorados y el vestuario; esto haría decir más adelante a Carmen de Lavallade: «No sólo nos enseñaba la danza, nos iniciaba también en la música, en la pintura, en la escultura y en el arte de la comedia.»

Durante veinte años, Lester Horton compondría un repertorio inspirado en distintos temas relacionados con la etnología, pero al mismo tiempo nació en él el deseo de dar libre curso a la necesidad de crear obras más teatrales. Así fue como su estudio de Beverly Boulevard se convirtió en el único centro de actividad de modern dance del oeste de los Estados Unidos.

Su interés por los problemas inherentes a los grupos étnicos le condujo progresivamente a considerar los problemas y la condición humana de la sociedad de su tiempo, particularmente frente a la injusticia social y las cuestiones raciales. Su obra se convirtió en la fiel ilustración de todo lo que afecta al ser humano en su cuerpo, en su corazón y en su alma. Entonces creó una danza de teatro realista en el que cada personaje se confronta con el acontecimiento, experimenta el clima depresivo de una época caracterizada por el reino de la angustia.

### **Su obra.**

Esto llevó a Lester Horton a componer un importante repertorio que se presentó, a partir de 1948, en el Teatro Melrose de Los Angeles. Principalmente se mantuvo fiel a los temas derivados de la etnología tratada bajo el aspecto político-social, que ilustra con numerosas composiciones, tales: *Aztec Ballet*, 1934, que en 1935 pasaría a ser *Mound Builders*; *Conquest* (Conquista), 1938, creada por Merce Cunningham y Bella Lewitzky, que al año siguiente sería *Tierra y libertad*; *Dictator* (Dictador), 1935; *The Mine* (La mina), 1935; *Barrel House*, 1947; *Tótem Incantation* (El conjuro del tótem), 1948, suite de danzas de celebraciones; *The Park* (El parque), 1949, que se convierte en *El rebozo* algunos meses más tarde, y *Warsaw Ghetto*, 1949.

Su inclinación por el teatro y, más particularmente, por la expresión dramática le llevó a componer, entre 1934 y 1950, seis versiones diferentes de Salome', así como Lysistrata, en 1936, Medea en 1951, y Prado de pena, en 1952.

En 1937, Lester Horton presentó una versión polémica del Sacre du Printemps (m: I. Stravinsky), pero, en cambio, consiguió una unánime aprobación con dos composiciones consideradas como la suma de su obra coreográfica: The Beloved (El ser amado), 1948, y Another Touch of KJee (Otro toque de KJee), 1951. Estas obras fueron la realización más perfecta del estilo y del oficio de coreógrafo de Lester Horton. Lo mismo ocurre con Prado de pena, una maravillosa versión de Yerma, de Federico García Lorca, compuesta con una especie de canto flamenco tratado bajo forma de coro antiguo.

### **Su encuentro con Bella Lewitzky.**

En 1934, el encuentro de Lester Horton y Bella Lewitzky es un momento capital para los dos artistas, pero muy particularmente para Lester Horton.

Lester Horton era un hombre de talla media y rechoncho, un bailarín de posibilidades técnicas limitadas, que sólo podía interpretar a la perfección papeles secundarios de medio carácter. Sólo podía imaginar una cierta «visión» de la danza que él preconizaba y llevaba en sí, sin poder ilustrarla con su propio cuerpo.

Desde que vio bailar a Bella Lewitzky, comprendió que esta bailarina iba a convertirse en el más perfecto instrumento que pudiera ser puesto a su servicio, al servicio de la danza. Bailarina instintiva, además de poseer una técnica admirable, Bella Lewitzky adivinaba las intenciones de Lester Horton, y comprendía que tenía que ser para él más que una simple intérprete, tenía que ser de alguna manera, su doble, la proyección psíquica de lo que él no podía ser; así se convirtió en «la extensión de sus intenciones coreográficas», y más tarde sería asimismo su colaboradora en calidad de coreógrafa.

### **La técnica y el estilo de Lester Horton.**

Hoy en día, como sucede con Martha Graham o Doris Humphrey, se puede hablar de una escuela Lester Horton. Al comienzo de su carrera, Horton experimentó la influencia de las enseñanzas que había recibido junto a Michio Ito. Profesaba una gran admiración por la técnica de Mary Wigman, descubrió también a Martha Graham, y manifestó un gran interés por los principios de su técnica.

Es entonces cuando Lester Horton descubre su estilo de danza, que él combina con una técnica particular, técnica que hoy en día enseña en Los Angeles Bella Lewitzky, y, en Nueva York, James Truitte.

Por lo que concierne al estilo particular de Lester Horton, resulta muy difícil definir sus trazos principales. La técnica particular de Horton consiste en utilizar cada parte del cuerpo, incluida la cara (incluso los ojos y la boca); una exploración lógica que no debe ir nunca al encuentro del músculo. Su enseñanza se caracteriza sobre todo por la ejecución, al comienzo de cada clase, de un trabajo en posición de pie denominado Deep Floor Vocabulary. Lester Horton otorga una importancia primordial al trabajo de los pies y sus articulaciones. Sólo después de este ejercicio preliminar, en posición de pie durante diez minutos, se puede comenzar el trabajo en el suelo, habiéndose calentado cada músculo del cuerpo progresivamente.

Cada ejercicio preconizado por Lester Horton y destinado al trabajo de una parte determinada del cuerpo, recibe un nombre particular concerniente a su anatomía.

La práctica de estos ejercicios le llevó a una gran fluidez de movimiento. Más dramaturgo que coreógrafo, Horton somete su inspiración coreográfica a las exigencias de la acción dramática, y a menudo la danza dependerá demasiado de la música que la acompaña y de los elementos escénicos imaginados y realizados en la escuela por los propios bailarines. Esta fue la primera escuela-taller de este género creada en el mundo. Es quizás interesante señalar que Lester Horton coleccionaba instrumentos de percusión de todos los países, y que en sus trabajos utilizaba a menudo efectos de percusión.

### **Michio ITO.**

(1894-1961).

Este bailarín japonés, asentado en los Estados Unidos, participó durante más de treinta años en muchas producciones de espectáculos japoneses. Al mismo tiempo impartió su enseñanza a numerosos alumnos deseosos de familiarizarse con las técnicas de las danzas japonesas.

### **Bella LEWITZKY.**

(Nacida en 1915).

El nombre de Bella Lewitzky está estrechamente unido al de Lester Horton; en efecto, durante casi veinte años (1934-1953) los dos artistas colaboraron estrechamente en una obra común firmada por Lester Horton, teórico y coreógrafo.

Dotada de un sentido de la danza innato, Bella Lewitzky sale al encuentro de las ideas de Lester Horton y se pone, sin restricciones, a su servicio, consagrando su vida entera de artista a la proyección de la obra de Lester Horton.

Convertida en su émula, Bella Lewitzky sería durante cerca de un cuarto de siglo una de las bailarinas más importantes de la modern dance.

Bella Lewitzky crearía la mayoría de las obras de Lester Horton, principalmente: *Lysistrata*, 1936; *Salomé*, 1937; *Le Sacre du Printemps*, 1937; *Conquest*, 1938; *Tierra y libertad*, 1939; *Barre/ Hoise*, 1940; *The Park*, 1949; *Warsaw Ghetto*, 1949, y *El rebazo*, 1950.

Después de la muerte de Lester Horton en 1953, Bella Lewitzky asume durante dos años la dirección del Lester Horton Dance Theatre, del que ya era coanimadora. Pero en 1955 interrumpió todo tipo de actividad artística; se retiró de la escena hasta que, en 1966, a petición del California State College de Los Angeles, reanudó la enseñanza de la técnica Horton. Al aceptar dicha proposición, Bella Lewitzky vuelve a empezar un nuevo período de actividad en calidad de profesora, bailarina y coreógrafa. Forma un pequeño grupo con el cual se presenta ante el público, y para el que compone un repertorio. Firma varias coreografías cuya calidad queda lejos de igualar su talento de bailarina. Entre ellas mencionaremos: *Trío* (m: A. Dvořák), 1966; *Ki-naesonata* (m: A. Ginastera), 1969; *Orrenda* (m: C. Bradbury Rhodes), 1969; *Pietas* (m: C. Bradbury Rhodes), 1971; *Ceremonie for Three* {Ceremonia para tres} (m: C. Bradbury Rhodes), 1972; *Game Plan* {Plan de juego}, 1973; *Five* {Cinco} (m: M. Lifchitz), 1974.

### **James TRUITTE.**

(Nacido en Chicago).

Formado en la disciplina de Lester Horton, con el que estudió y colaboró durante varios años (1948-1953), James Truitte no tardó en imponerse como intérprete destacado del repertorio del Lester Horton Dance Theatre, creando papeles, principalmente en *Medea*, 1951; *Liberian Suite*, 1952; *Dedications in Our Time* {Dedicatorias de nuestro tiempo}, 1953. James Truitte ayudó a Lester Horton en la realización de la película *South Sea Woman* {Mujer del Mar del Sur}, 1952.

En 1960, James Truitte se hizo miembro del Alvin Ailey Dance Theater y participó en la actividad de la compañía en calidad de bailarín y de ayudante de dirección artística de Alvin Ailey hasta 1968. A partir de 1960, James Truitte se consagra a la enseñanza de la técnica de Lester Horton, ya que había recibido una beca que le permitía estudiar los principios de la Labanotación a fin de perpetuar la obra y los principios de Lester Horton. Imparte su enseñanza en el New York City Clark Center y en el Studio del New Dance Group.

James Truitte ha firmado también varias coreografías, entre ellas: en 1958, *Variegations* {Abigarramientos}, *The Mole People* {La gente del malecón}; en 1959, *The Sins of Kachel Cade* {Los pecados de Kachel Cade}; en 1960, *Bagatelles* {Bagatelas} y, en 1971, *Guernica*.

### **Carmen de LAVALLADE.**

(Los Angeles, 6 de marzo de 1931).

Esta magnífica bailarina formada en la escuela de Lester Horton emprende una carrera brillante con el Lester Horton Dance Theatre, y se impone rápidamente como una de las solistas más notables de la compañía, participando en la creación de numerosos papeles, en particular en: Salomé (versión de 1950); Brown County, Indiana (1950); Another Touch of Klee (1951); Medea (1951); Liberian Suite (1952) y Dedications of our Time (1953).

Se presenta luego en Broadway y obtiene un gran triunfo en House of Flowers (1954-1955). Baila también en Aída y en Samson and Dalilah en la Metropolitan Opera de Nueva York (1955-1956), y seguidamente colabora con numerosas compañías: la de John Butler, convirtiéndose en la intérprete de uno de los principales papeles de Carmina Burana (1959); la de Alvin Ailey, la de Donald McKayle, creando el papel de la Hija en Reflections in the Park (1964). En 1965, baila en Nueva York con la compañía del American Ballet Theatre. Carmen de Lavallade participa también en la realización de numerosas películas para la televisión y aparece en varios espectáculos.

Progresivamente abandona la danza y dirige su actividad artística hacia el teatro en calidad de actriz, colaborando principalmente con la Yale Repertory Theatre Company.

### **Joyce TRISLER.**

(Los Angeles, 1934).

Joyce Trisler es otra de las bailarinas formadas en la escuela de Lester Horton con quien estudia y trabaja durante varios años (1951-1954). Debutó como profesional en Nueva York en 1953, con ocasión de la única gira de la compañía de Lester Horton fuera de California, y allí acabaría estableciéndose definitivamente.

Al mismo tiempo que participa en la actividad del Juilliard Dance Theatre (1955-1959), constituye y anima un grupo de bailarines que acabará asociándose al de John Wilson para formar la Trisler-Wilson Company (1960).

Joyce Trisler se expresa también por medio de la coreografía; en 1957 compone Journey {Viaje} (m: Ch. Ivés); en 1958, Place of Panic {Momento de pánico}, (m: B. Bartók); en 1959, The Bewitched (La embrujada) (m: Larry Partch), su obra maestra, cuyo vestuario fue diseñado por Malcolm McCormack, quien tendría influencia en el desarrollo de la modern dance en el plan escénico, musical y pictórico. En el mismo año firma también Theatre Piece (Obra de teatro) (m: A. Schönberg). En 1960, compone Bronx Zoo, y en 1961, Ecossaises (m: F. Schubert).

En 1964, Joyce Trisler baila con la Compañía de Alvin Ailey, en cuyo repertorio se inscriben dos de sus obras: Journey y la primera versión de Dance for Six (Danza para seis) (m: A. Vivaldi). En 1969 compone una nueva versión de la misma Dance for Six seguida, en 1974, de Rite of Spring (Rito de primavera) y Four Temperaments (Cuatro temperamentos) y de Death in Venice (Muerte en Venecia), en 1975.

Profesora reputada, Joyce Trisler se consagra de un modo especial a la enseñanza de la técnica de su maestro Lester Horton.

### **Erick HAWKINS.**

El aristócrata de la danza. Sus teorías. Su enseñanza de su Normative Theory of Movement. Su larga colaboración de bailarín con Martha Graham. Su obra coreográfica.

### **Erick HAWKINS.**

(Trinidad, Colorado).

La posición que ocupa Erick Hawkins en la modern dance es muy particular, aunque sólo fuera por el hecho de que desde sus inicios, en tanto que coreógrafo, Erick Hawkins considera que la noción de modern dance está ya caduca. Esto le lleva a orientar sus investigaciones hacia una nueva forma de danza que quiere que sea absolutamente americana.

Para imponer su personalidad, Hawkins rechaza toda idea de sacar partido a nuevos hallazgos técnicos que conducirían a un nuevo vocabulario. Entonces crea una danza cuyas raíces se nutren en la esencia misma del movimiento, en sus calidades, en una manera personal de imprimir a los movimientos cierta fluidez que es fruto del impulso procedente del universo poético que anima la sensibilidad y la inteligencia del hombre. Hawkins quiere que todo movimiento genere una emoción serena y natural.

Sin llegar a crear un vocabulario particular, Erick Hawkins establece, sin embargo, el principio de una teoría que consiste en hacer la distinción entre el movimiento genérico que puede ser determinado por el estudio científico del cuerpo humano y la gran diversidad de especializaciones del movimiento que debe ser seleccionado por el coreógrafo a fin de crear su propia estética.

En la composición de su danza, Erick Hawkins proscribiera todo efecto espectacular. Apenas podemos a veces percibir algunos movimientos contrastados, resultado del dinamismo impulsivo de algunos de ellos. Su danza transcurre sin tropiezos, marcada solamente por unas posturas más o menos largas que son las que inician los cambios de dinamismo.

Erick Hawkins encuentra el origen de la danza en su modo de percibir la inmensidad de un universo hecho de belleza, de poesía y de amor, que se le ofrece naturalmente. Llega a considerar que no existe nada más importante que el amor que une entre sí a los seres humanos.

Su obra se presenta como una obra, si no pensada, por lo menos profundamente experimentada dentro de sí. Así pues, una composición no será jamás fruto del azar, ya que rechaza el efecto fortuito y la intención providencial. Hawkins domina constantemente su obra del mismo modo en que sabe dominar las influencias recibidas junto a Martha Graham, con quien colaboró durante trece años en calidad de pareja.

Erick Hawkins se presenta como el aristócrata de la danza. Es un ser sensible, inteligente, cultivado y liberado de todo concepto intelectual. Se halla constantemente a la búsqueda de la pureza de pensamiento y de sentimiento, lo cual le conduce a crear un movimiento de calidad que se distingue por su intensidad.

Hawkins se convierte de este modo en una figura excepcional de la danza moderna. Su obra es la creación de un sabio que se inspira en la belleza de todo cuanto le rodea. La poesía es para Hawkins un flujo permanente de amor a la belleza, que él venera y que desea transmitir por medio de la danza bajo su forma más auténtica.

Su composición coreográfica consiste en una serie de pulsaciones naturales que se expresan con el cuerpo y que encuentran su energía en los músculos relacionados con la pelvis. La mayoría de las veces, Hawkins compone primero el movimiento, y luego encarga el apoyo musical a su fiel colaboradora Lucia Dlugoszewski. El escultor Ralph Dorazio realiza los decorados y el vestuario, que por lo general no son más que simples elementos sugestivos o simbólicos. Algunas veces, Erick Hawkins prefiere componer cuando el cuerpo del bailarín está vestido con el traje de escena, para poder llevar a cabo a la perfección sus intenciones coreográficas.

Hawkins está considerado como un coreógrafo que aborda la danza con el ojo del escultor preocupado exclusivamente por la belleza de las líneas engendradas por el cuerpo del bailarín, el cual no debe destruir jamás la gracia instintiva y natural.

Cuando el joven Erick era estudiante de literatura clásica y de filosofía en la Universidad de Harvard, se dedicaba a la práctica del atletismo y era un apasionado de la natación. Fue a los dieciséis años, edad en que, por casualidad, vio bailar a Harald Kreutzberg en Nueva York, y al igual quejósse Limón, cuando comprendió en dos segundos que llegaría a ser bailarín. Inmediatamente se fue a Salzburgo, Austria, para estudiar con Kreutzberg, y descubrió al mismo tiempo los escritos de Isadora Duncan.

De vuelta a los Estados Unidos, empezó al mismo tiempo su carrera de bailarín y de coreógrafo. Primero se enroló con el American Ballet Theatre (1935-1937), luego con el Ballet Caravan (1936-1939), para el cual firma su primera coreografía, Show Piece, 1937. Esta fue su oportunidad de conocer a George Balanchine y de que Martha

Graham se fijara en él, enrolándole inmediatamente en su compañía para que fuera su pareja. De 1938 a 1951 permaneció a su lado, creando con ella los papeles más importantes de la compañía, coreografías todas de Graham: *American Document*, 1938; *Every Soul is a Circus*, 1939; *Letter to the World*, 1940; *Punch and the Judy*, 1941; *Deaths and Entrances*, 1943; *Herodiade*, 1944; *Appalachian Spring*, 1944; *Dark Meadow*, 1945; *Cave of the Heart*, 1947; *Night Journey*, 1948; y *Diversión o/Angels*, 1948.

Paralelamente a su actividad de bailarín junto a Graham, colabora también con Valerie Bettis en *The Earth Shall Bear Again* (La tierra volverá a dar fruto), Nueva York, 1942, y con Agnes de Mille en *Oklahoma!*, Nueva York, 1943.

En 1951 se separa de Martha Graham, con quien se había casado, y crea entonces su propio grupo de bailarines: *The Erick Hawkins Dance Company*, y luego trabaja sin interrupción asociado con la compositora Lucia Dlugoszewski y el escultor Ralph Dorazio. Con estos dos artistas, Erick Hawkins compone casi todo su repertorio: *Here and Now with Watchers* (Aquí ahora con espectadores), 1957; *8 Clear Places* (8 lugares despejados), 1960; *Early Floating* (Flotación temprana), 1961; *Cantilever* (Voladizo), 1963; *Geography of Noon* (Geografía del mediodía), 1964; *Black Lake* (Lago negro), 1969, considerada como el punto culminante de su obra, y, en 1971, *Angels of the Inmost Heaven* (Angeles del más recóndito cielo).

Para sus representaciones, Erick Hawkins exige siempre la participación de una orquesta. Jamás utiliza música grabada. Recurre también a otros compositores, tales como Z. Kodaly para su solo *Naked Leopard* (Leopardo desnudo), 1965; D. Diamond para *Classic Kite Tails* (Colas de cometa clásicas), 1972; T. Takemitsu para *Dawn Dazzled Door* (Luz: R. Dorazio), 1972, y, en 1973, para *Greek Dreams with Flute* (Sueños griegos con flauta), elige partituras de varios compositores contemporáneos, como C. Debussy, M. Ghana, E. Várese, A. Hovhanness, Matsudaira y A. Jolivet.

En 1965, para *Lords of Persia* (Señores de Persia) (m: L. Dugloszewski), Hawkins consigue la colaboración del pintor R. Sobotka; en 1968, para *Tightrope* (Cuerda tensa) (m: L. Dugloszewski), la del pintor Tad Taggart; en 1970, para *Of Love* (De amor) (m: L. Dugloszewski), la de Frankenthaler y, en 1972, apela al escultor Stanley Boxer para la realización de *Classic Kite Tails* (m: D. Diamond).

Erick Hawkins participa en la conmemoración del bicentenario de los Estados Unidos creando el día 1 de noviembre de 1975 en la Universidad de Massachusetts, en Amherst, *Parson Weerns and the Cherry Tree* (El párroco Weerns y el cerezo) (m: V. Thomson).

Paralelamente a su actividad de bailarín, de coreógrafo y de animador de su compañía, Erick Hawkins enseña sus propias teorías, «Normative Theory of Movement» en su estudio de Nueva York.

## **Anna SOKOLOW.**

Bailarina y coreógrafo independiente. Colaboradora de Louis Horst y de Martha Graham. Su grupo. Anna Sokolow implanta la danza moderna en México. Su obra coreográfica.

## **Anna SOKOLOW.**

(Hartford, Connecticut, 22 de febrero de 1913)

En tanto que coreógrafa, Anna Sokolow busca y encuentra el impulso que anima su creación artística en el corazón de los acontecimientos y de los problemas que se les plantean a los seres humanos de nuestra sociedad contemporánea. Después de rechazar cualquier otra influencia ajena a la que le dicta el hecho cotidiano, su obra se convierte en su mensaje, caracterizado por la calidad de su estilo de danza que se distingue por la nitidez tajante de un gesto personal que quiere ser audaz aunque, a menudo, frágil.

Con Anna Sokolow, la abstracción de las formas reales engendra la forma pura de la danza. Pero dicha abstracción debe ser tratada con sensibilidad sí se quiere evitar la frialdad o la rigidez de estilo. Es una creadora preocupada esencialmente por las estructuras de la danza, sólo la música puede a veces influirla, ya que, para la coreógrafa, la música evoca la imagen que puede traducir inmediatamente en movimiento, excluyendo de su proceso de creación cualquier otro elemento, como decorado o vestuario.

Hija de una familia modesta de emigrados polacos, a la edad de diez años empieza a estudiar con Blanche Talmud. Pero su verdadero contacto con la danza se produce en el Neighborhood Playhouse, al conocer a Louis Horst y Martha Graham. A partir de 1930, forma parte del grupo de Graham, en el que permanece hasta 1939, sin llegar, no obstante, a identificarse con el estilo de una bailarina típicamente Graham. Sin dejar de trabajar en el seno del grupo, prosigue su formación y se convierte en la ayudante de Louis Horst en el Neighborhood Playhouse. Dando prueba de una madurez artística precoz, desde sus primeros años de trabajo encuentra las características de su propio estilo.

En 1934, Anna Sokolow constituye su primer grupo de bailarines, lo cual le permite entonces interpretar los numerosos solos que compone para sí misma y presentar otros trabajos personales creados especialmente para los miembros de su pequeña compañía. Aquel mismo año fue a la U.R.S.S., donde permaneció siete meses. A partir de su regreso a Nueva York, decide desarrollar su abanico de conocimientos de la danza, y para conseguirlo empieza a estudiar clásico en la escuela de la Metropolitan Opera.

En 1937 conoció a José Limón y a Esther Junger, y preparó con ellos el programa del festival de Bennington. El 14 de noviembre presentaba sus primeras realizaciones importantes: Opening Dance (Danza de apertura) y Slaughier of the Innocents (Matanza de los Inocentes). Los acontecimientos políticos internacionales de la época, en particular el advenimiento del fascismo en Italia, tuvieron una profunda influencia en su inspiración, y la llevaron a crear obras de circunstancia, como War is Beautiful (La guerra es hermosa). Pero no fue hasta 1939, después de ofrecer con su propio grupo treinta y seis representaciones, del 4 de abril al 15 de mayo, en México, cuando la carrera de Anna Sokolow tomó una nueva dirección. Su obra suscitó un gran interés y provocó entusiasmo. Se vio entonces solicitada para formar en México la primera compañía de modern dance del país: La Paloma Azul. El éxito de la primera temporada (1940), la acogida dispensada a la animadora, el interés que Anna Sokolow manifiesta por la cultura tradicional mexicana, sus encuentros con toda la inteligencia de México, en particular con las obras de los compositores Rodolfo Halffter, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, la llevaron a quedarse en México nueve años seguidos, y a hacer del Bellas Artes de México el teatro donde muy a menudo presenta sus importantes creaciones coreográficas.

Fue en México donde dio las primeras representaciones de sus mejores solos, como: Visión fantástica (inspirado por la pintura de Goya), Lament for the Death of Bu//fighter, Mexican Retablo, Kadisch y Mama Beautiful. En lo sucesivo, durante largos años, Anna Sokolow reparte su actividad de profesora y de coreógrafa entre Nueva York y México. En el Bellas Artes monta: en 1953, Lyric Suite (Suite lírica) (M: A. Berg); en 1961, Opus 60 (m: Teo Macero), Dreams (Sueños) (m: A. Webern) y Musical Offering (Ofrenda musical) (m: J.-S. Bach).

A partir de 1954, en Nueva York, Anna Sokolow reconstituye un grupo de bailarines que interpretan las numerosas coreografías compuestas para ellos, a destacar: Rooms ( Habitaciones) (m: K. Hopkins), 1955; Poem (Poema) (el poema del Éxtasis de A. Scriabine), 1956; Le Grand Spectacle (m: T. Macero), 1956; Metamorphosis (inspirada en la obra de Kafka), 1957, y Opus 58 (m: T. Macero).

La proyección de Anna Sokolow no tardó en extenderse más allá del continente americano. Ha sido invitada varias veces por el Neder-lands Dans Theater; en 1960, volvió a montar allí Rooms y Opus 58, en 1966 recreó Dreams, y compuso Die Sieben Todsünden (m: K. Weill) en 1967.

En calidad de coreógrafa, Anna Sokolow ha sido invitada a colaborar con varias compañías, para las cuales ha firmado, entre otras: Déserts (Desiertos) (m: E. Várese), en 1967; para el Ballet Rambert de Londres; Scenes from the Music of Charles Ivés (Escenas de la música de Charles Ivés), en 1971; para el City Center Joffrey Ballet, y Ecuatorial (m: E. Várese), en 1974, para la Compagnie Paul Sanasardo.

En Nueva York participa en numerosas manifestaciones, tanto en la Juilliard School como en la Brooklyn Academy y en el Lyric Thea-tre, presentando trabajos importantes,

tales como: Odes (Odas), 1965; Tribute (Tributo) (a la memoria de Martin Luther King), 1968; Steps of Silence (Pasos de silencio) (m: A. Viern), 1968; Echoes (Ecos), 1969, Ma-gritte, Magritte, 1970, en homenaje a los cuadros del pintor surrealista. Desde 1970, Anna Sokolow dirige el grupo Anna Sokolow's Players Project.

### **C. Coreógrafos independientes**

#### **EL NEW DANCE GROUP.**

#### **El trío DUDLEY - MASLOW - BALES. Sus coreografías.**

#### **EL NEW DANCE GROUP.**

En 1932 fue fundado el New Dance Group, con el objetivo de popularizar la enseñanza de la danza bajo todas sus formas. Este organismo no tardó en convertirse también en un centro donde se dan conferencias-demostraciones y se presentan las realizaciones de los colaboradores del grupo.

En 1944, el New Dance Group se convirtió en una institución del Estado de Nueva York. Entonces emerge un trío de bailarines que reúne a Jane Dudley, Sophie Maslow y William Bales, tres artistas coreógrafos que participarán activamente en las manifestaciones ofrecidas en el marco del New Dance Group, en particular con ocasión del Festival de Danza americana del Connecticut College, que desde 1948 tiene lugar cada verano en New London. Durante cinco años (1948-1953), el trío Dudley-Maslow-Bales animó el New Dance Group.

#### **Jane DUDLEY.**

#### **(Nueva York, 1912).**

Jane Dudley decidió estudiar danza a la edad de diecisiete años. Fue alumna de Hanya Holm, y debutó como bailarina con el grupo de la célebre discípula de Mary Wigman, permaneciendo en él durante cuatro años (1931-1935). A partir de 1935 continuó su formación con Martha Graham y Louis Horst. En 1938 se enroló en el grupo de Martha Graham, con el cual colaboraría hasta 1943, participando, entre otras, en la creación de Letter to the World (1940) y Deaths and Entrances (1943).

Muy pronto, Jane Dudley sintió la necesidad de dedicarse a la composición coreográfica, inspirada en los problemas y los conflictos sociales del período conflictivo de los años 1930-1940.

Revolucionaria y contestataria al mismo tiempo, Jane Dudley firmó entonces obras de circunstancia: en 1934, In the Life of a Worker (En la vida de un trabajador), Time is Money (El tiempo es oro), The Dream Ends (El sueño se termina), seguidas de una serie de solos: Middle Class Portraits (Retratos de la clase media), 1935; Song for Soviet Youth Doy (Canción para el día de la juventud soviética) (m: B. Martinu), Songs of Protest (Canciones de protesta), 1936, y Under the Swastika (Bajo la svástica), 1937.

Frente a la actualidad trágica del momento, la guerra civil española inspira a las bailarinas Jane Dudley y Sophie Maslow, que componen en común Women of Spain (Mujeres de España), 1938; un dúo en tres partes, Caprichos (m: Turina), Evacuación

(con un canto flamenco), Salud (m: Turina). Unos años más tarde, en 1944, colaboraron también en Spanish Suite.

En 1940, Jane Dudley crea un solo importante: Harmónica Break-down, que con el tiempo será considerado su verdadera obra maestra. Poco después compone Adolescence (Adolescencia) (m: E. Robinson).

De 1946 a 1953, Jane Dudley, miembro del trío y principal animadora del New Dance Group, firma numerosos trabajos, en particular The Lonely Ones (Eos solitarios) (montaje sonoro de Z. Williams), Short Story (Cuento) (m: P. Crestón), 1948; y para el Festival del Connecticut College de 1949, Out of the Cradle Endlessly Rocking (Fuera de la cuna meciéndose eternamente) (m: L. van Beethoven), Vagary (Extravagancia) (m: B. Bartók); en 1950, Sonata (m: B. Bartók) y, por fin, en 1953 Family Portrait (Retrato de familia), su última obra.

Jane Dudley dejó la escena en 1954, y después se ha consagrado esencialmente a la enseñanza, en particular a las clases impartidas en el New Dance Group. En 1971 fue invitada a enseñar la técnica Graham en la Fondón School of Contemporary Dance.

### **Sophie MASLOW.**

(Nacida en Nueva York).

De origen ruso-americano, Sophie Maslow empezó a estudiar danza de muy joven con Blanche Talmud en el Neighborhood Playhouse.

A diferencia de Jane Dudley, la cual por su formación se familiarizó con la técnica de la danza expresionista importada de Europa central y con la de Martha Graham, Sophie Maslow, como la mayoría de bailarinas de su generación, sólo recibió la influencia americana, en particular la ejercida por la ya célebre Martha Graham, con quien colaboraría durante muchos años.

Sin embargo, Sophie Maslow no alienaría completamente su personalidad, porque posee un estilo de danza muy personal, un estilo esencialmente lírico que la aleja de las exigencias impuestas por la práctica del estilo Graham.

Sophie Maslow experimenta muy pronto la necesidad de expresarse libremente con coreografías de composición propia. Le inspiran los mismos temas que a los demás creadores de su época, originados en una toma de conciencia precoz de los problemas sociales de la actualidad. En esta línea crea varios solos, donde expresa apasionadamente el interés que siente por sus contemporáneos. En 1934 compone Themes from a Slavic People (Temas de un pueblo eslavo) (m: B. Bartók), Trvo Songs About Eenin (Dos canciones sobre Eenin), que más tarde será presentada bajo el título Tivo Songs About a Soviet Hero (Dos canciones sobre un héroe soviético), 1947, y dos solos con música de Woody Guthrie: Dust Bowl Ballads (Baladas de tazón de polvo),

1941, y su obra capital Folksay (Dice jagente), 1942. En esta época, Sophie Maslow quiere que su danza sea, básicamente, algo destinado a todos, que sea un medio de comunicación fácil entre el artista y su público. Quiere que el movimiento sea un agente de transmisión directo entre el intérprete y el espectador. Cree que puede alcanzar su objetivo presentando obras que atañan directamente al público.

Esta motivación la lleva a componer obras inspiradas en los hechos de la historia inmediata: la guerra civil española, el auge del nazismo y la actitud del pueblo yugoslavo durante la guerra. En esta época crea Fragments of a Shattered Eand (Fragmentos de una tierra destrozada - Herencia y viaje de un partisano). En 1944, compone Elanto, inspirada en la actitud de los republicanos españoles.

Miembro del trío Dudley-Maslow-Bales, Sophie Maslow participa entonces en las manifestaciones artísticas ofrecidas en el marco del New Dance Group, y firma: en 1949, Festival (m: Tucker Matlowsky); en 1950, The Village I Knew (El pueblo que yo conocía) (m: Tucker Matlowsky); en 1951, Four Sonnets (Cuatro sonetos) (m: R. Schumann); en 1952, Snow Queen (La reina de las nieves) (m: S. Prokofiev); en 1953, Manhattan Transfer (m: Smith-Yancey-Johnson); en 1954, Celebration (Celebración), y en 1959, Prologue (Prólogo) (m: C. Orff - M. de Falla). La mayoría de estas obras fueron presentadas con ocasión del Festival del Connecticut College de New London.

Sophie Maslow también compuso las danzas del segundo acto de la ópera The Dybbuk, 1951, obra que volverá a montar en 1964 para el Harkness Ballet. Más adelante, en 1971, firmará otras dos coreografías: Country Music y Joumey (Viaje). Invitada a Israel, monta Bac-chae para la Compañía Bat-Dor de Tel-Aviv.

### **William BALES.**

(Carnegie, Pennsylvania, 1910).

William Bales es el elemento masculino del famoso trío.

En su época de estudiante en la Escuela Administrativa de la Universidad de Pittsburg, mientras trabajaba en el Pittsburg Sun-Tele-graph, Bill empieza a interesarse por la danza como simple pasatiempo. Frecuentaba entonces el curso de danza clásica de Frank Eckl, hasta el día en que, después de asistir a una demostración de Martha Hill, la directora de danza del Bennington College, descubre repentinamente las posibilidades que le ofrece el conocimiento de la modern dance para expresarse de una manera más natural y más completa de lo que le permite la danza clásica, con la que se ha familiarizado.

William Bales se confía a Martha Hill, quien le recomienda sin dudar a Charles Weidman y, tras seis semanas de lecciones con éste, William Bales empieza su carrera de bailarín profesional en la compañía Humphrey-Weidman. Permanecerá en ella cuatro años (1936-1940), participando en los espectáculos del Radio City Music-Hall

(Straw Hat Revue), 1940, y en los espectáculos de Hanya Holm. En 1942, William Bales colabora en la producción de *7/ combattimento di Tancredi* e *Clorida* de Monteverdi.

En 1940, Bales empieza su carrera de coreógrafo con un solo, *Black Tambourine* (Pandereta negra), seguido un tiempo más tarde de una composición de grupo *Opus 0/1*, después, en 1942, de *Es mujer* (m: C. Chávez), una especie de evocación de la ausencia. Al ser movilizado por el ejército, en señal de adiós a la danza compone *Adiós*, 1942.

Para su colaboración con el trío, en 1943 crea *To a Green Mountain Boy* (A un niño de la montaña verde) (m: Z. Williams), *Song of Experience* (Canción de experiencia) y *Soliloquy* (Soliloquio), 1947. También presenta sus obras en el Festival del Connecticut College de New London: en 1949, *Judith* (m: L. Johnson); en 1950, *Impromptu* (m: E. Satie), y en 1951, *The Haunted Ones* (Los encantados) (m: Kirchner).

Paralelamente a su carrera de bailarín y de coreógrafo, William Bales se consagra también a la enseñanza de la danza. Enseña, entre otros, en el Studio del New Dance Group de Nueva York desde 1942, en el Bennington College, en el Connecticut College (1947-1953-1961) y en la Juilliard School (1962).

**Merle MARSICANO.**

Alumna de Louis Horst - Una carrera át solista - Su interés por la música de vanguardia y la pintura. Sus obras.



13. Merle Marsicano

## **Merle MARSICANO.**

(Nacida en Filadelfia).

Individualista en extremo, Merle Marsicano encuentra su camino artístico al margen de la corriente de toda una generación de bailarines, cuyas concepciones sobre la modern dance ella considera demasiado tradicionalistas. Sin embargo, saca buen partido de su enseñanza, principalmente de los cursos de composición de Louis Horst y los de técnica de Martha Graham. Louis Horst se da cuenta muy pronto de que a Merle Marsicano le resulta muy difícil doblegarse a las exigencias de su método, según el cual las distintas formas de danza se clasifican en tres categorías: primitivas, arcaicas y medievales. Crea entonces para ella una cuarta forma que calificará de impresionista.

En 1949, Merle Petersen se casa con Nicholas Marsicano, pintor, junto al cual frecuentará otros artistas pintores: Jackson Pollock, Franz Kline, etc., y compositores tales como John Cage y Morton Feldman. Merle, que siempre había estado atraída por la corriente de la vanguardia artística, encuentra entonces su fuente de inspiración en las nuevas tendencias de estos artistas, a los cuales acoge y acepta con el mayor interés.

Después de estudiar danza clásica con Mikhail Mordkin, Merle Marsicano se va a Nueva York, donde se inicia en danza española con Ángel Cansino. Ve bailar a Martha Graham y no puede resistir el deseo de estudiar modern dance con ella.

En 1952, da su primer recital de danzas en Nueva York, en el Henry Street Playhouse, donde vuelve a estar en cartel en 1956 y en 1958, antes de bailar en el Hunter Playhouse en 1960, y en el Kauf-man Concert Hall en 1962, en 1963 y en 1965, al frente de un reducido grupo de bailarinas.

Desde los inicios de su actividad creadora, Merle Marsicano elige partituras de músicos de vanguardia: John Cage, Morton Feldman, Stephan Wolpe o Jerry Petersen, que componen una música cuya estructura coincide con sus propios conceptos sobre el movimiento. Quiere que su composición coreográfica se caracterice por una gran economía de gestos, lo cual explica su deliberada elección de un acompañamiento musical que no incite al coreógrafo a una abundancia de movimientos. Incluso presenta obras desprovistas de acompañamiento musical.

Las creaciones de Merle Marsicano responden a una lógica muy personal; por lo tanto, es difícil seguir la línea de progresión de su obra. Por lo que a la técnica respecta, podemos advertir que se interesa particularmente por el trabajo del torso y de los miembros superiores, y que sólo en raras ocasiones utiliza los saltos. Ante sus creaciones, al espectador siempre se le plantea la incógnita sobre el cariz que tomará la nueva obra, que se caracteriza desde el primer momento por la elección de la música y siempre por la calidad de la danza, que produce en toda ocasión un fuerte impacto sobre el público.

Merle Marsicano compone, principalmente, solos, que la mayoría de las veces interpreta personalmente. En 1952, firma: Maenad (Ménade) (m: J. Petersen), Idyl (Idilio) (m: J. Cage), Three Dances (Tres danzas) (m: M. Feldman); en 1954: Fantasy (Fantasía) (m: A. Ammons); en 1954: Figure of Memory (Dibujo de memoria) (m: M. Feldman); en 1958: i/ n'j a plus de raison (Ya no hay razón) (m: O. Messiaen), Passage (Pasaje), Fragment for a Greek Tragedy (Fragmento para una tragedia griega) (m: J. Cage); en 1962: Caprice (Capricho) (m: M. Fairlie), Elizabethan Mood (Al modo isabelino) (m: M. Feldman), Queen o/Hearts, Gone! (La reina de corazones, ¡va!) (m: M. Davis), y, en 1972, She (Ella) y March (Marzo).

Se interesa también en las composiciones de grupo y firmará, en 1954: Green Song Jet Pears (Canción verde, peras de azabache); en 1958: Mysteries of Summer Sois ti ce (Misterios del solsticio de verano), Enigma; en 1962: Images in the Open {Imágenes al aire libre), Carnival of Imagined Faces (Carnaval de rostros imaginarios) (m: K. Stockhausen); en 1963: The Long Gallery (La galería larga) (m: M. Feldman); en 1965: Yellow Night (Noche amarilla); en 1970: Amphibian Memories (Memorias anfibias), Les Be-lles Eccentriques (Las bellas excéntricas) y, en 1975, para la Jo Lechay Dance Company de la Universidad de Iowa, Certain Places, Certain Times (Determinados lugares, determinados tiempos).

## **Sybil SHEARER.**

Bailarina coreógrafa. Su formación en la escuela de Doris Humphrey. Sus investigaciones.

## **Sybil SHEARER.**

(Toronto, Canadá, 1918).

Sybil Shearer es una bailarina y coreógrafa individualista, que no se adscribe a ninguna corriente de modern dance de los Estados Unidos. Después de seguir las enseñanzas de Doris Humphrey, con preferencia a las de Martha Graham, se enrola y debuta como solista en la Compañía Humphrey-Weidman, pero en seguida inicia una carrera independiente. En el Bennington College sigue el curso de «Dramatic Basis of Movement» de Louise Martin. En 1941, da su primer recital en Nueva York, en el Carnegie Chamber Music-Hall, donde presenta unos solos de su propia composición. Desde sus inicios y durante todo el transcurso de su carrera, Sybil Shearer se destaca por las características de un estilo que le es propio y que sufre los altibajos de su temperamento de artista. Sus composiciones se distinguen más particularmente por la atmósfera que la bailarina-coreógrafa crea que por la forma personal de su danza, confirmando la idea de John Cage, quien afirma que la modern dance es más un punto de vista que una técnica. Sybil Shearer se convierte en la creadora del liquid acting, un trabajo que se basa casi exclusivamente en la emoción.

Toda la actividad creadora de esta bailarina se desarrolla al margen de la auténtica corriente de la modern dance de su época.

En 1942 se va de Nueva York, considerando que el lugar no es propicio al desarrollo de la modern dance. Con su fiel colaboradora Helen Morrisson, especialista en iluminación escénica, se instala en las cercanías de Chicago, en Winnetka (Illinois), donde fija su residencia y prosigue sus investigaciones, no obstante visitar anualmente Nueva York.

Es difícil definir el objetivo de Sybil Shearer a lo largo de su actividad; no se vislumbra claramente la meta que se ha fijado. Parece como si se abandonara a merced de una cierta fantasía, y sin embargo logra afirmarse mediante los principios- que impone respecto a la presentación de la danza, cuya elección refleja unas ideas muy personales. Es, por ejemplo, muy exigente en la elección del lugar escénico, y en el curso de una representación no vacila en cambiar el programa previsto, pone todos los medios a su alcance para establecer una intimidad entre ella y su público, suprime los entreactos porque desea que una sesión de danza sea ininterrumpida para poder permanecer en completa comunión espiritual con sus espectadores, los cuales, por otra parte, prefiere que sean poco numerosos.

En tanto que bailarina, Sybil Shearer diseña y corta personalmente su vestuario, rechaza el maquillaje de escena y se muestra contraria a cualquier elemento sofisticado en la presentación del espectáculo, y solo conserva el juego de iluminación.

Artista inestable, a veces incluso caprichosa, sus apariciones en escena son de una innegable calidad. Sin embargo, el entusiasmo por sus creaciones y el dinamismo que las anima hacen de ella una bailarina-coreógrafa atractiva, tanto cuando introduce cierto humor mundano de actriz de teatro en su juego, como cuando se presenta como bailarina inspirada, bajo la influencia de la música evocadora que ha elegido.

En 1959 forma su primer grupo, «The Sybil Shearer Company», y da varias representaciones, primero en el Winnetka Community Theatre, obteniendo en adelante y para toda su vida el privilegio de instalarse en calidad de artista residente, con su grupo, en el National College of Education de Evanston (Illinois).

Obras principales: en 1951, *Once Upon a Time* (Erase una vez); en 1953, *Shades Before Mars* (Sombras ante Marte); en 1959, *Part 1, Part 2, Part 3, Toccata for Percussion* (Tocata para percusión, Parte 1, Parte 2, Parte 3); en 1961, *In the Shell Is the Sound of the Sea* (Dentro de la concha está el ruido del mar); en 1963, *The Reflection in the Puddle Is Mine* (El reflejo en el charco es el mío); en 1971, *Afternoon, Evening, and the Nest Doy* (Tarde, anochecer y el día siguiente) y *Toujours le Dimanche* (Siempre en domingo); en 1972, *Ticket to Where?* (¿Billete adonde?).

## **Midi GARTH.**

Su riqueza de inspiración. Su estilo de danza.

## **Midi GARTH.**

(Nacida en Nueva York)

Midi Garth es una coreógrafa independiente. El carácter esencialmente lírico de sus obras, compuestas al margen del proceso creativo de la mayoría de sus contemporáneos, la aleja de estos últimos, que crean considerando la evolución de las técnicas de la modern dance.

En sus composiciones interviene una parte importante de improvisación, sin que por ello las estructuras de la coreografía salgan perjudicadas, pero la nota personal que imprime a su obra, y que es consecuencia de su gran habilidad y de su riqueza de inspiración, no le permiten transmitir un mensaje. Como sucede con la mayor parte de las artistas inspiradas, hay ciertos elementos de su composición que no pueden ser adoptados por los demás, ya que con frecuencia se deben a manifestaciones imprevisibles, consecuencia de la inspiración o del humor del instante.

Las obras de Midi Garth están llenas de momentos de gran intensidad de expresión que palian de ordinario la fragilidad de la construcción coreográfica propiamente dicha. Se observa también la ausencia de todo gesto inútil y el acento muy emotivo de aquellos que se realizan, limitados a lo esencial.

Americana de origen austro-checoslovaco, Midi Garth empezó sus estudios de danza con Sybil Shearer. Más adelante frecuentó el Studio del New Dance Group y estudió composición con Louis Horst. Atraída por las artes del espectáculo, completó su formación estudiando teatro, música y danza en el Roosevelt College de Chicago, ciudad en la cual, en el escenario del Goodman Theatre, bailó junto a Sybil Shearer.

Entre sus principales coreografías encontramos sus primeras obras, compuestas en 1949: No Refuge (Sin refugio) y Preda/ory Figure (Personaje depredador), seguidas, en 1951, por Dreams (Sueños); en 1958 por Double Image (Imagen doble); en 1959, Anonymous (Anónimo), Prelu-de to Flight (Preludio al vuelo), Sea Change (Cambio marino), Retrospect (Retrospectiva); en 1961, Voyages (Viajes); en 1963, Imaginary City (Ciudad imaginaria), y en 1969, Doy and Night (Díay noche) y Impressions of Our Time (Impresiones de nuestro tiempo).

## **Katherine LITZ.**

Su formación en la escuela Humphrey-Weidman. La cantante y la actriz de teatro. Su propio teatro de la danza.

## **Katherine LITZ.**

(Denver, Colorado, 1918).

Por ciertos aspectos de su personalidad teatral, Katherine Litz puede ser considerada como discípula de Doris Humphrey y de Charles Weidman, con los que estudió y colaboró en el seno de su compañía durante varios años (1936-1942).

Desde su juventud, Katherine Litz no limitó su formación artística al estudio de la danza clásica, sino que también trabajó la danza moderna con Sybil Shearer y se familiarizó con la composición en tanto que alumna de Louis Horst y de Youri Bilstein. Además, estudió canto y arte dramático.

Katherine baila, canta y hace teatro utilizando sus dotes durante toda su carrera y sacando buen partido de su experiencia. Sus numerosos trabajos personales de inspiración dada o surrealista no son obra exclusiva de una bailarina, sino los de una artista que conoce los recursos de la declamación y del canto.

En lo que a la danza respecta, Katherine Litz aplicará sus propios principios. Hace trabajar cada parte del cuerpo como si cada una de ellas fuera el instrumento de una orquesta. Dicho procedimiento la lleva a hacer participar cada parte del cuerpo en la elaboración del movimiento, ya sea al mismo tiempo que otras de ellas en una ejecución simultánea, ya sea aisladamente para crear gestos en oposición los unos con los otros.

Katherine Litz participa en numerosas actividades coreográficas, presentándose, principalmente, en Black Mountain College, en el Jacob's Pillow, en el Connecticut College, etc. También colabora con Agnes de Mille (1940-1942), y participa en varios espectáculos de Broadway: Oklahoma!, 1943; Carousel, 1945.

Entre sus primeros trabajos distinguiremos: Twilight of a Flower (El crepúsculo de una flor), Suite for Woman (Suite para mujer), Fire in the Snow (Fuego en la nieve), Daughter of Virtue (Hija de la virtud), un remarcable solo, The Glyph (m: Lou Harrison), 1952; Chórales for Spring (Corales para la primavera) (m: Lou Harrison), 1952; Dracula, 1959.

Más adelante anima su propia formación, la Katherine Litz Dance Company, que inscribe en su repertorio nuevas composiciones, firmando entonces: Accumulations or the Gathering of People (Acumulaciones o reunión de personas) (m: Harbinson-Buxtehude); Marathon (m: R. Ashley); Fall of the Leaf (La caída de la hoja) (m:

Gottschalk); Echo (Eco) (m: O. Messiaen); Score (Puntuación) (m: D. Raaijmakers); In the Park (En el parque) (m: G.-Ph. Telemann).

**Jean ERDMAN.**

Jean Erdman y su teatro total. Su obra escénica. Su interés por los compositores de vanguardia. Su experiencia de la escena junto a Martha Graham. Su grupo de bailarines. El Jean Erdman Dance Group, que se convertirá en The Open Eye.



14. Jean Erdman

## **Jean ERDMAN.**

[Honolulu, Hawai, 20 de febrero de 1917 (?)]

Para crear su propio «teatro total», Jean Erdman utiliza la síntesis entre las distintas artes de la escena y sus dotes imaginativas; de este modo, compone una importante obra escénica, que pone de relieve las relaciones existentes entre la danza, la literatura, las diversas técnicas visuales y la música, sobre todo la de los compositores contemporáneos, tales como: John Cage, Lou Harrison, Ezra Laderman, Milton Babbitt y Luciano Berio.

Junto a Martha Graham, Jean Erdman obtiene sus primeras experiencias escénicas. Poco tiempo después constituye el Jean Erdman Dance Group, para el que compone un importante repertorio, a fin de experimentar con su desbordante imaginación coreográfica. En 1966, presentará su primera creación de teatro total. Continuando con sus investigaciones, llegará a encontrar la forma definitiva de su expresión, y a partir de 1972, en el marco de los espectáculos ofrecidos por The Open Eye, presenta la nueva forma de su espectáculo total, en la que todos los participantes se unen para crear un movimiento de conjunto, dinámico y expresivo, de acuerdo con las estructuras de la obra y el mensaje que Jean Erdman se propone comunicar al público, como en Moon Mysteries (Misterios de la Luna), 1972.

Jean Erdman nació en las islas Hawai. De muy joven, fue iniciada en la técnica de Isadora Duncan por un profesor de gimnasia de la Punahou School en Honolulu. Después fue alumna de la Miss Hall's School de Pittsfield, Massachusetts, de la que salió diplomada en 1934, antes de estudiar danza y teatro en el Sarah Lawrence College de Bronxville.

De joven, Jean Erdman tuvo la suerte de dar 'a vuelta al mundo acompañada por sus padres y su hermana. Tuvo así la oportunidad de conocer en el lugar de origen las danzas de los nativos de varios países: Bali, Java, Camboya, la India y España. Más adelante, reconocería las ventajas que dicha experiencia le proporcionó, favoreciendo al afortunado desarrollo de su carrera profesional.

De regreso a los Estados Unidos en 1938, fue enrolada en la compañía de Martha Graham e hizo su debut en el escenario del Carnegie Hall, en Nueva York, donde desempeñó el papel de recitadora en Let-ter to the World y en Punch and thejudy. Fue entonces cuando Jean Erdman decidió completar su formación. Frecuentó los cursos de verano del Bennington College y, en 1942, presentó allí mismo su primera coreografía, un solo, auténtico estudio de movimientos arcaicos según una partitura de Louis Horst, The Transformaron of Medusa (La transformación de Medusa), y varios dúos que interpreta con Merce Cunning-ham.

En 1943, abandona la compañía de Martha Graham para formar su propio grupo de bailarines, que cada año aparecerá en escena en Nueva York. Para dicho grupo compondrá numerosos solos y composiciones de grupo.

En la misma época, Jean Erdman participa también en la actividad del New Dance Group, para el cual compone, en 1942: *Forever and Sunsmell* (Para siempre y olor a sol) (m: J. Cage); en 1943: *Creature on a Journey* (Un ser de viaje) (m: L. Harrison); en 1945: *Daughters of the Lo-nesome Isle* (Hijas del islote solitario) (m: J. Cage); en 1946: *Changing Mo-ment* (Momento cambiante) (m: L. Harrison), *Ophelia* (m: J. Cage); en 1947: *Sea Deep* (Mar adentro) (m: B. Segall); en 1948: *Hamadryad* (Ha-madriada) (m: C. Debussy) y en 1949: *The Perilous Chapel* (La capilla peligrosa) (m: L. Harrison).

En el curso del verano de 1945, Jean Erdman regresa a Hawai, convencida de que, para su evolución, debe desarrollar sus conocimientos de las danzas étnicas de la Polinesia y de Extremo Oriente. Estudia entonces las danzas ceremoniales de Hawai con Mary Kawe-na Pukui y las danzas japonesas en la escuela de Hisamatsu. De vuelta a Nueva York, trabaja la danza española con José Hernández y continúa sus estudios sobre danzas hawaianas con Huapala.

De 1950 a 1954, Jean Erdman prosigue su actividad en el seno del grupo, efectuando numerosas giras por los Estados Unidos. Para su grupo compone entonces, en 1950: *Solstice* (Solsticio) (m: L. Harrison), *The Fair Eccentric* (La bella excéntrica) (m: E. Satie); en 1951, *Sailor in the Louvre* (Marinero en el Louvre) (m: C. Debussy); en 1952, *The Burning Thirst* (Sed abrasadora) (m: F. Poulenc); en 1953, *Song of the Turning World* (Canción del mundo que gira) (m: L. van Beethoven), *Bro-ken City* (Ciudad rota) (m: A. Schönberg), y en 1954, *Strange Hunt* (Extraña cacería) (m: F. Scarlatti).

En 1955, efectúa una gira como solista por Oriente.

Entre sus extraordinarios solos de esta época, encontramos: en 1951, *Changingwoman* (Mujercambiante) (m: L. Feldman); en 1957, *Fearly Symmetry* (Simetría temerosa) (m: E. Laderman), inspirada en el poema *The Tiger* (El tigre), de William Blake; en 1958, *Four Portraits from Duke Ellington s Shakespeare Álbum* (Cuatro retratos del álbum de Shakespeare de Duke Ellington) (m: D. Ellington), y, en 1959, *Now and Zen-Remembering* (Ahora y Zen-recordando) (m: E. Laderman).

Su encuentro con Ezra Laderman data de 1956, cuando acababa de interpretar su *Duetfor Flute and Dancer* (Dúo para flauta y bailarín). El compositor tuvo la idea de escribir partituras en las que el bailarín participara como un verdadero instrumento. Seducida por la propuesta, Jean Erdman acepta colaborar con Laderman, componiendo una coreografía conforme al deseo del músico, subrayando, sobre todo, el estilo de la danza de las distintas secuencias. En 1957, se repite la experiencia con *Harlequinade*, una coreografía de grupo en la que participa el bailarín de color Donald McKayle.

En 1960, Jean Erdman reorganiza su compañía, que se convierte entonces en el *Jean Erdman Theatre of Dance*. La coreógrafa continúa creando nuevas obras de grupo en más estrecha colaboración con el compositor, la música y el músico. Así, en 1960,

presenta *Twenty Poems from E. R. Cummings* (Veinte poemas de E. R. Cummings), con una partitura de Toiji Ito, interpretada por siete bailarinas, un bailarín y un actor. Diez años más tarde, Jean Erdman compone *The Castle* (El castillo), suite de dúos improvisados con el clarinetista-saxofonista de jazz Jimmy Giuffre, que se presenta con ocasión de un concierto en la Brooklyn Academy of Music.

En 1969, el Estado de Hawai le pide a Jean Erdman que cree tres nuevas obras.

El poder creativo de Jean Erdman no cesa de extenderse al universo teatral que la apasiona. Tan pronto la composición coreográfica cede el puesto a la puesta en escena, como le toca el turno a la palabra de ceder su lugar a la danza. Pero cuando vuelve a la coreografía pura, lo hace para componer según las partituras electrónicas de Mi-chal Czajkowski (*Safari*, *Vulnerable as an Island is Paradise*) (Vulnerable como una isla es el Paraíso), dos obras creadas en 1969, o bien sobre música contemporánea; una partitura de Luciano Berio le inspira *Vo-racious* (Voraz), 1969. A veces, Jean Erdman se deja llevar también por la improvisación, evolucionando en el universo de las nuevas formas esculturales o de las composiciones luminosas, como en *Ensembles* (Conjuntos) (m: M. Babbitt), 1969.

Jean Erdman ha colaborado también en la coreografía de numerosas obras de teatro, entre las cuales: *The Coach with the Six Insides* (El vagón de los seis interiores) (m: Teiji-Ito), 1962. Al margen de sus actividades para la escena, Jean Erdman se consagra a la enseñanza de la danza. Con el objetivo de asegurar una formación permanente a sus colaboradores, en 1948 abre su propia escuela en Nueva York. Y participa también en la enseñanza en las universidades americanas.

De 1966 a 1971, Jean Erdman ha sido la responsable de los programas de las creaciones coreográficas de la New York University School of the Arts.

En 1938, Jean Erdman se casó con el profesor de literatura y de mitología comparada Lawrence Campbell.

## **Esther JUNGER.**

Alumno y discípulo de Bird Larson. Sus teorías.

## **Esther JUNGER.**

(Nacida en Nueva York).

Esther Junger, hija de un cantante, no llegó a ser bailarina por vocación. Lo que sí es cierto es que siempre había sentido una cierta necesidad de expresarse con su cuerpo, y quizás, en estado latente, había tenido un débil deseo de bailar.

La infancia de Esther Junger se vio perturbada por la enfermedad; era una niña endeble, que no pudo frecuentar la escuela hasta los nueve años. Es lógico pensar que la joven Esther, dándose cuenta de la necesidad de conservar su cuerpo en buena salud, tuvo la idea de entrenarse en el ejercicio físico. Inició estudios de educación física, de anatomía y de fisiología, inscribiéndose también en el Denishawn. En 1925, después de asistir a una conferencia-demostración de BIRD LARSON, se pone a trabajar con ella en el Neighborhood Playhouse de Nueva York durante dos años, e incluso hace junto a ella sus primeras apariciones ante el público en calidad de bailarina profesional.

En aquellos tiempos, Bird Larson se dedicó a investigar. De sus observaciones establece su propio método rítmico, calificado de «Natural - Rhythmic - Expressions». Progresivamente, transforma los movimientos gimnásticos en movimientos más elaborados, hasta convertirlos en movimientos de danza. Ya en su papel de bailarina profesional, continúa con sus experiencias; suprime todo acompañamiento musical o bien lo reemplaza por un acompañamiento vocal o un recitativo, o, incluso, no utiliza más que la percusión. Tuvo también la idea de componer danzas religiosas.

Bird Larson (fallecida en 1927) fue una gran profesora de educación física. Enseñó en el Barnard College de Nueva York, impartió sus cursos de gimnasia correctiva en el Teachers College de la Universidad de Columbia, y dio asimismo cursos en el New York Orthopedic Dispensary and Hospital.

Después de la muerte de Bird Larson, Esther Junger, al frente de un grupo de diez antiguos alumnos de Larson, constituye el New World Dancers, destinado a perpetuar la obra de su profesora, pero también a dar a conocer sus propios trabajos. Esther Junger presenta *Go Down, Death* (Ríndete, Muerte). El grupo aparece en escena en el Guild Theatre de Nueva York.

Después del desmembramiento de la compañía, Esther Junger trabaja sola. Partiendo de los principios recibidos junto a Bird Larson, establece sus teorías personales. En efecto, Esther Junger considera que todo el cuerpo debe contribuir al movimiento. El cuerpo debe considerarse como una única entidad. Todo movimiento de alguna de las

partes del cuerpo debe ocasionar el movimiento de todas las partes restantes; la ejecución de un movimiento debe, obligatoriamente, conducir al movimiento a las demás partes del cuerpo, ya que, si bien una parte puede ser accionada con independencia de otra parte, en ningún caso debe subsistir la impresión de movimiento aislado.

En 1935, Esther Junger presentó en el Guild Theatre un gran solo, *Animal Ritual* (Ritual animal), composición inspirada en los movimientos del mundo animal. En 1936, bailó en el Radio City Music Hall, y aquel mismo año participó en un recital en el curso del cual presentó *Dance for Tomorrow* (Dama para mañana) (m: Moross).

En el verano de 1937, Esther Junger conoció a José Limón y a Anna Sokolow en el Bennington College. Presentó, su primera coreografía importante de grupo, *Festive Rites* (Ritos festivos) (m: M. Ma-morsky) y dos solos: *Dance to the People* (Baila para el pueblo) (m: Moross) y *Ravage* (Estragos) (m: H. Pollins).

En 1939, presenta *Dance to the People* en Nueva York, y *Torch Song* (Canción de la antorcha) (m: G. Gershwin) y *Mr. Bach Goes to Toivn* (El señor Bach va a la ciudad).

Esther Junger conoce entonces a Pauline Koner; colaboran juntas en varios espectáculos y aparecen ante el público en *Cinema Ballerinas*. Esther Junger compone *Negro Sketches* (Trazos negros) (m: D. Elling-ton) y *Scene: A Drawing Room* (Escena: un salón) (m: T Rittman).

En 1940 compone la coreografía y baila *Tis of Thee* (Es tuyo). Para ella, ésta fue la ocasión de constituir su propio grupo de bailarines, para el cual crea *Rhapsody* (Rapsodia), USA. (m: A. North), *Pri-mitive Rituals* (Rituales primitivos) y *Lupe*, pero muy rápidamente Esther Junger cambió el público de la danza por el del teatro.

## **Valerie BETTIS.**

Alumna y colaboradora de Hanya Holm. has calidades expresivas de su danza.

## **Valerie BETTIS.**

(Houston, Texas, 1920).

Valerie Bettis se impone, principalmente, por las cualidades de su danza. Su movimiento es incisivo, flexible y ligero, y da la impresión de elasticidad. Compone sus danzas para expresar, sobre todo, la felicidad y la alegría de vivir. Para Valerie Bettis la danza es, por encima de todo, la glorificación de la juventud del cuerpo, del corazón y del espíritu.

Del mismo modo que la mayoría de sus contemporáneos, Valerie Bettis saca el máximo provecho de los conocimientos adquiridos junto a la generación precedente, pero sin querer imponer nuevas teorías. Según Valerie Bettis, la danza es, sobre todo, una manera personal de crear movimientos expresivos.

Valerie Bettis empezó a estudiar danza con Rowena Smith y con Tina Flade, antigua alumna de Mary Wigman. Las lecciones que recibió de Tina Flade durante seis semanas y una representación de Myra Kinch en Los Angeles, fueron determinantes para la orientación de su carrera. Después de pasar un año en la Universidad de Texas, decide ir a Nueva York para estudiar danza seriamente con Hanya Holm, y con ella debutará como bailarina profesional. La contratan en el grupo de Hanya Holm, y se presenta ante el público en Trend (1937); durante tres años será miembro del grupo.

Después de un año consagrado a la reflexión, Valerie Bettis ofrece su primer recital en noviembre de 1941, en el Carnegie Chamber Mu-sic Hall de Nueva York, con obras de su propia composición y partituras del compositor brasileño Bernado Segall (que más adelante será su marido). Valerie diseña personalmente su vestuario de escena.

Así empieza para Valerie Bettis un fecundo período creador, presentando en aquel entonces: Theme and Variations (lema y variaciones),

Triptych (Tríptico), City Streets (Calles de la ciudad) y Country Lañe (Camino rural).

Durante el verano de 1942, mientras enseña en Steamboat Springs Colorado, prepara su primera composición de grupo: Study (Estudio) (m: B. Segall), y, en el Colorado Springs Fine Arts Center, presenta Southern Impressions (Impresiones del sur). Aquel mismo año, crea en Nueva York su primera obra importante: And the Earth Shall Bear Again (m: J. Cage).

En marzo de 1943, en el curso de un recital patrocinado por Dance Observer presentado en el Studio Humphrey-Weidman de Nueva York, Valerie Bettis crea The Desperóte Heart (El corazón desesperado) (m: B. Segall), un solo extraordinario que

será su consagración artística. Después de la acogida triunfal reservada a esta composición, al año siguiente Valerie Bettis presenta Daisy Lee, seguida de Caprice (Capricho) (m: B. Segall).

En 1944, Valerie Bettis constituye su propio grupo de bailarines que hace su primera aparición ante el público en el YM-YW-HA. Dance Theatre el 5 de marzo de 1944, con el reestreno de And Dreams Intrude (Y los sueños se inmiscuyen). Compondrá entonces para su grupo numerosas coreografías, a destacar entre ellas: Theatrics (Funciones de teatro) (m: P. Benet); Yerma, 1946; As I Lay Dying (m: B. Segall), 1948; Domino Furioso (m: B. Segall), 1949; It is Always Farewell (Es siempre una despedida) (m: Bazelon) e Images (Imágenes) (m: Bazelon), estas dos últimas también en 1949.

En aquella época, Valerie Bettis fue asimismo una de las pioneras de la danza en la televisión, y, en 1951, participó en la realización de dos películas junto a Rita Hayworth.

En 1952 firma una versión coreográfica de la obra de Tennessee Williams A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado Deseo), obra que fue también inscrita en el repertorio del American Ballet Theatre. Prosiguiendo su actividad coreográfica, crea las danzas de Ulysses in Nighttown (Ulises en la ciudad nocturna), 1958, adaptación de la obra de Joyce, y, en 1960, es invitada por el National Ballet de Washington a componer la coreografía de Early Voyagers.

Valerie Bettis se consagra también a la enseñanza de la danza, tanto en su estudio de Nueva York como en los cursillos del Connecticut College y de la Perry-Mansfield School.

**Tercera parte**

**LA TERCERA GENERACIÓN**

## **Merce CUNNINGHAM.**

Su vida, su obra.

Cunningham y el espacio, ha utilización del gesto cotidiano, ha intervención del azar. El movimiento y la música. Cunningham y los elementos pictóricos. Cunningham como bailarín. Su colaboración con Martha Graham. Cunningham como coreógrafo: su obra en el seno de su propia compañía. Principales coreografías.

Cunningham y sus bailarines-colaboradores: Carolyn Brown — Remy Charlip - Viola Farber - Judith Dunn - Steve Paxton - Gus Solomons Jr. -Douglas Dunn.

El impulso de Merce Cunningham, su influencia sobre las tendencias actuales.



15. Merce Cunningham y Dance Company en Canfield.

## **Merce CUNNINGHAM.**

(Centralia, Washington, 16 de abril de 1919).

Constantemente al acecho de las situaciones recién creadas, de los acontecimientos, Cunningham lanza una mirada particular sobre el mundo actual e inventa una danza que se integra a la vida cotidiana. Ignorando cuál será su reacción ante una situación nueva, no puede prever jamás lo que su danza será, ya que no es más que otra manera de moverse en la vida corriente. Aunque sensible al acontecimiento, elemento primordial para suscitar su danza, ésta no será jamás una obra de circunstancia. Al bailarín no le corresponde ningún papel particular, conservará siempre su carácter de simple individuo que se desplaza naturalmente en un espacio real presidido exclusivamente por elementos fortuitos.

La modern dance nació con Martha Graham, cuando la crítica así calificó los trabajos personales presentados con ocasión de su famoso recital del 18 de abril de 1926. En aquella época, las composiciones coreográficas de Graham difieren de las creadas hasta entonces y no pueden ser encasilladas en ninguna forma de danza ya existente. No obstante, si consideramos la historia de la modern dance, es imposible admitir que la nueva danza personalizada por Martha Graham, y que ella desarrolló tan magistralmente en el transcurso de su larga carrera artística, constituya una verdadera ruptura con la danza que existía antes de su advenimiento. Aunque es incontestable que Martha Graham inventa el vocabulario de la modern dance, la danza que de ello resulta no es más que una faceta inédita de una forma de danza en evolución.

Después de inventar su propio vocabulario, Martha Graham y Doris Humphrey lo codifican, y establecen sus principios personales para expresarse. Sin embargo, Cunningham no hará lo mismo. Hablando con propiedad, él no inventa una nueva técnica de base, sino que personaliza ciertas técnicas convirtiéndolas en su técnica, una técnica rigurosa que utiliza para componer una coreografía desprovista de formalismo estructural.

Hasta aproximadamente el año sesenta y cinco, la obra de Merce Cunningham fue considerada como una obra esotérica. Turba, desconcierta e irrita incluso al espectador acostumbrado a que la danza sea únicamente un medio de traducir las sensaciones de lo que el público siente ante una situación o un acontecimiento precisos.

Entre el 5 de abril de 1944, fecha del recital que abre la era Cunningham, y la temporada ofrecida en 1968 en la Brooklyn Academy of Music, transcurren muchos años antes de que se establezca, por fin, una auténtica corriente entre el público y la obra de Cunningham, que finalmente empieza a ser considerada como un trabajo serio.

Esta comunicación nace en el momento en que, por iniciativa propia, el espectador revisa su sistema de percepción: cuando admite deliberadamente el hecho de que

nuevas formas de expresión pueden engendrar la comunicación entre la obra de un artista y su público.

Se necesita tiempo para que el público acepte finalmente que el coreógrafo sitúa el movimiento en su contexto natural, para poder devolver a dicho movimiento su utilidad primaria, una función que había perdido este sentido en el curso de la evolución de la modern dance.

La principal particularidad de los movimientos de Cunningham es que se sitúan en cualquier punto del espacio, que se producen en cualquier momento en el tiempo y que sólo están afectados de una energía particular que caracteriza su impulso. Creados así, los movimientos recuperan su significado inicial sin ambigüedad de interpretación posible.

Para Cunningham, la danza se convierte en una manera de vivir, en un modo de existir, el simple hecho de moverse en cualquier lugar del vasto terreno de experiencia coreográfica que es el espacio Cunningham, un espacio abierto al entorno más natural y más inesperado posible.

El movimiento de Cunningham es el movimiento de la vida. Nace del gesto cotidiano, pierde su carácter de gesto utilitario sin por ello sustraerle su atributo de participante en el acontecimiento y en la marcha del tiempo. La utilización de este tipo de movimiento da origen a los happenings.

Con su cuerpo de bailarín, Cunningham se integra en el universo de su época. Cunningham hace del cuerpo un elemento vivo, que participa en la existencia inmediata de un mundo sometido a las fluctuaciones de la actualidad (máquina robot - desintegración del átomo -viaje extraterrestre). Además, Cunningham no deshumaniza nunca el cuerpo. Lo utiliza y lo respeta como instrumento de expresión corporal.

Cunningham se distingue de los demás innovadores del movimiento por su modo de situar el movimiento en el espacio. Crea gestos pensados y gestos espontáneos, que se caracterizan por su finalidad, la cual a su vez está condicionada por la situación particular (voluntaria o fortuita) de un momento preciso.

De este modo, es frecuente que cada gesto dé la impresión de ser fruto del azar, como si la danza se ejecutara sin otra motivación que la de construirse sin ninguna preocupación de correlación. Es lo que el propio Cunningham confirma al decir sobre la danza: «La fuerza de la impresión producida se debe a la imagen física, fugitiva o estática. Puede nacer y suscita, efectivamente, respuestas personales de todo tipo en cada espectador.»

Ningún otro coreógrafo anterior a Cunningham había osado conquistar y ocupar el espacio con tanta audacia y tan pocos medios. No obstante, esta toma de posesión

consciente del espacio la consigue el individuo mediante la ejecución de gestos simples y naturales.

La obra de Cunningham, según él mismo, «está fundada sobre el concepto de individuos que se mueven y se reúnen», y precisa: «No se trata ni de héroes, ni de emociones, ni de estados de ánimo, sino más bien de individuos.»

Para la obtención del estilo particular de su danza, Cunningham renuncia a utilizar sus formas habituales. Descarta la idea de que la danza sea la narración gestual de temas anecdóticos basados en la literatura o la mitología o en ideas de la imaginación novelesca. Cunningham rompe con toda noción de romanticismo. Para él, la danza no debe ser un medio de evocar, al igual que excluye de sus composiciones toda motivación presentida.

Progresivamente, Cunningham elabora una técnica que se ha convertido, para un gran número de bailarines, en una auténtica técnica de base, pero, sobre todo, utiliza el poder excepcional que dicha técnica le proporciona para llegar a unos niveles casi insospechados de la expresión corporal, particularmente en los trabajos que compone a partir de los años sesenta.

Cunningham vuelve a replantear las nociones fundamentales de espacio, de duración y de intensidad, replanteamiento que coincide con el momento en que la misma sociedad, en plena evolución, pone también en tela de juicio los principios por los que se rige.

Con un rigor extremo, Cunningham selecciona las diversas estructuras sobre las que hasta entonces reposaban las nociones de danza. Las adopta y las utiliza a su manera para crear una forma inédita de danza al margen de cualquier forma de abstracción geométrica o lírica explorada por los demás coreógrafos de su época, ya fuere de modern dance o de danza de expresión contemporánea basada en el sistema clásico. Esta forma inédita, de la cual es el creador, es también una forma diferente de danza.

El mismo Cunningham reconocerá este hecho al decir que cada vez que mira lo que hacen los demás, tiene «siempre la impresión... sí, la impresión de que nosotros no hacemos lo mismo. Pero, a decir verdad, no sé qué es exactamente lo que nosotros hacemos», añade.

Dicha noción de diferencia es fundamental para Cunningham, ya que, según él, justifica la necesidad de representar de un modo distinto lo que no puede ser representado de ningún otro modo, coincidiendo a este respecto con el filósofo alemán Fiedler (1841-1895) en su concepción sobre la forma del arte.

### **Cunningham y el espacio.**

De sus experiencias, escalonadas a lo largo de veinte años, Merce Cunningham concibe para cada bailarín la ocupación de un espacio determinado, del cual el bailarín se convierte en su centro dándole vida. En su evolución, el bailarín desplaza dicho centro de una manera natural, tomando así posesión del espacio y de otros centros distintos.

Considerando entonces el conjunto de estos centros imaginarios, Cunningham los pone de manifiesto haciendo que la evolución de cada individuo sea un movimiento o un conjunto de movimientos visibles desde todos los ángulos.

En tanto que coreógrafo, interviene entonces para dirigir al bailarín en direcciones distintas e indeterminadas, ya que, según su parecer, la noción de dirección no es inmutable, puede variar a su gusto de acuerdo con sus exigencias o sus deseos o las circunstancias presentes, particularmente respecto al lugar escénico y las distintas posibilidades de utilización del mismo.

Esta gran libertad le permite al coreógrafo elaborar diversas construcciones, de las más audaces e inesperadas, convirtiéndose en el innovador de este tipo de movimiento instantáneo que existe en todas partes a través del espacio. Este movimiento específico de Cunningham da con frecuencia la impresión de crearse por casualidad, sin significación precisa; sólo sometido a su entorno, el único que tiene el poder de condicionarlo o de motivarlo.

A sus principios fundamentales sobre la manera de utilizar el espacio y el modo de desearse dentro de él, Cunningham añade otros procedimientos que completan su teoría respecto al espacio. Cunningham desea dar a sus bailarines la posibilidad de un trabajo colectivo ejecutado en completa libertad, lo cual se traduce ya sea por la participación o la abstención del bailarín [como en *TV Rerun* (Reestreno de TV)], ya sea por la decisión, según su voluntad, de bailar o de no bailar en escena, o inclusive de entrar y salir del escenario [como en *Field Dances* (Danzas del campo)].

### **Cunningham y la música.**

Según Cunningham, la danza se basta a sí misma. Debe seguir siendo una entidad independiente. En su opinión, no se trata, pues, de subordinar su danza a un acompañamiento sonoro cualquiera. Al considerar los factores que pueden afectar el movimiento, el elemento «sonido» debe conservar un carácter completamente independiente y permanecer fuera del tiempo y del espacio.

Aunque respetando este principio básico, Cunningham no rechaza por completo el acompañamiento sonoro en sus obras. A veces, considera la música como un acontecimiento simultáneo que se produce durante la danza pero que debe permanecer

absolutamente independiente de la misma. La danza y la música pueden coexistir al mismo tiempo, pero deben ignorarse.

Cunningham compone sin tener la menor idea del soporte musical que acompañará a su danza. Con frecuencia la música se elige después de la composición de la danza, procedimiento que evita toda tentación de acercamiento entre ambos elementos: danza y música, el procedimiento habitual de composición consiste en hacer bailar «sobre» o «en» la música.

Hablando de las relaciones existentes entre música y danza, Cunningham dice: «La música no tiene necesidad alguna de contorsionarse intentando poner de relieve la danza, ni la danza de hacer estragos intentando ser tan ruidosa como la música. El objetivo es una gran libertad para la expresión individual.»

Al mismo tiempo que desarrollaba su propio proceso de composición coreográfica, Merce Cunningham se aseguró la colaboración de varios compositores contemporáneos; además de la de John Cage, ha solicitado la del pianista virtuoso David Tudor, de Gordon Mumma, de La Monte Young, de Toschi Ichiyonagi, de Earle Brown, de Christian Völz, de Pauline Oliveros, etc.

En su obra, Cunningham utiliza lo que se ha acordado considerar como la consecuencia de la intervención del azar. En lo que a la música respecta, su larga asociación con John Cage le ha llevado a trabajar en estrecha colaboración con dicho compositor y a experimentar con él los distintos procedimientos que se presentaban como nuevos medios, nacidos del azar, sin por ello elaborar un proceso de composición empírica.

La gran independencia de la danza respecto al acompañamiento sonoro autoriza a Merce Cunningham a utilizar una gran diversidad de soporte musical. En sus inicios, eligió, principalmente, piezas escritas para piano por John Cage. A partir de 1942, compuso una coreografía sobre música concreta de Pierre Schaeffer y, progresivamente, mostró su tendencia a variar, en cada nueva representación de una misma composición coreográfica, su soporte musical, hasta llegar a emplear indistintamente música instrumental o electrónica.

### **Cunningham y los elementos pictóricos.**

Del mismo modo que con la música, Merce Cunningham rompe definitivamente con la utilización tradicional del decorado y vestuario. Recurre a diversos accesorios destinados, tanto a personalizar el entorno coreográfico por su forma y color, como a distraer el ojo del espectador sugiriendo una imagen complementaria al movimiento.

Con gran frecuencia, el vestuario consiste simplemente en ropa de trabajo o trajes de calle. En sus inicios, en 1943, Cunningham diseña personalmente los trajes de los bailarines. Más adelante, pedirá a un bailarín de su compañía, Remy Charlip, que los diseñe. Este último realizó las maquetas de: Banjo, 1953; Suite by Change (Suite según

el cambio), 1953; Dime a Dance (A 10 centavos la danza), 1953; Septet (Septeto), 1953; Minutiae (Minucias), 1954; Galaxy (Galaxia), 1956, y Picnic Polka, 1957.

Pero la verdadera revolución pictórica de Cunningham empieza en el momento en que recurre a dos eminentes pintores americanos contemporáneos: Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

Durante diez años (1954-1964), Robert Rauschenberg colaboró estrechamente con la Compañía Cunningham, realizando los decorados y el vestuario de obras tales como: Suite for Five in Space and Time (Suite para cinco en el espacio y en el tiempo), 1956; Nocturnes (Nocturnos), 1956; Labyrinthian Dances (Danzas laberínticas), 1957; Changeling (Niño cambiado por otro), 1957; Antic Meet, 1958; Summerspace (Espacio de verano), 1958; From the Poems of White Stone (De los poemas de White Stone), 1959; Gambit for Dancers and Orchestra (Estratagema para bailarines y orquesta), Ruñe (Runa), 1959; Grises (Crisis), 1960; Hands Birds (Pájaros manos), 1960; Waka, 1960; Music Walk with Dancers (Paseo por la música con bailarines), 1960; Aeon, 1961; Field Dances (Danzas campestres), 1963; Story (Relato), 1963, y, en 1964, Pairea y Winterbranch (Aparejados y Rama de invierno). Además, Rauschenberg, que se ocupa también de determinar la iluminación, se encarga muy particularmente de las proyecciones en el momento de las representaciones.

Las personalidades de Cunningham y de Rauschenberg son cercanas y complementarias. Principalmente, ambos conciben la creación como el reflejo instantáneo de una impresión o como dictada por el acontecimiento inmediato. Por ejemplo, Robert Rauschenberg utilizó para la ambientación de Story todo cuanto estaba al alcance de su mano en el mismísimo momento de la representación.

Después de 1964, el cargo de diseñador-luminotécnico fue confiado a Beverly Emmons, quien lo conservó hasta 1968, cuando Richard Nelson tomó el relevo.

Pero, a partir de 1967, Cunningham elige a Jasper Johns como consejero artístico de la compañía. Jasper Johns pide entonces a varios pintores que contribuyan en la realización de las nuevas composiciones de Cunningham. Jasper Johns recurre a Frank Stella para Scramble (Lucha), 1967; a Andy Warhol para Rainforest (Bosque de lluvia), 1968; a Robert Morris para Canfield (Solitario de cartas), 1969, y a Neil Jenney para Objects (Objetos), 1970.

Jasper Johns supervisa la adaptación de una obra de Marcel Duchamp [The Large Glass (El cristal grande)] en Walkaround Time (Tiempo de deambular), 1968 y realiza personalmente el vestuario de Second Hand (De segunda mano), 1970; Landrover, 1972; TV Rerun, 1972, así como el decorado y vestuario de Un Jour ou deux (Un día o dos), 1973.

## **Su vida - Su obra.**

Merce Cunningham empezó a estudiar danza a los doce años con Madame J. W. Barrett. En 1937, después de terminar sus estudios, decide ser actor y estudia en la Cornish School, en Seattle, Washington. Allí conoce a John Cage, quien ocupa el cargo de compositor-acompañante de la clase de danza de Bonnie Bird. Animado por su profesor y por John Cage, Merce Cunningham decide entonces consagrarse a la danza.

En 1938 se va a California para seguir los cursos de verano del Mills College, en Oakland. Aquel mismo año conoce a Lester Horton y participa en la creación de Conquest (obra de Lester Horton), que interpreta junto a Bella Lewitzky el 5 de agosto de 1938.

Al año siguiente, Merce Cunningham conocería a Martha Gra-ham, quien participaba en el curso de verano de la Bennington School of Dance, residente aquel año en el Mills College. Martha Graham se fijó en él y le sugirió que fuera a estudiar y a trabajar a Nueva York. A partir de septiembre de 1939, Graham le contrata en su compañía e inmediatamente le confía el papel del Acróbata en Every Soul Is a Gir-cus (diciembre 1939). Permanecerá junto a Graham hasta 1945, creando numerosos papeles, a destacar entre ellos el del Cristo de El penitente (1940), el de Marzo en Letter to the World (1940), el del Bienamado Poético de Deaths and Entrances (1943) y el del Evangelista en Appalachian Spring (1944).

A pesar de ser miembro de la Compañía Graham, Cunningham empieza al mismo tiempo una carrera independiente. Se perfecciona estudiando en la Escuela del American Ballet con Anatole Oboukhov y Pierre Vladimirov. Participa también en los espectáculos ofrecidos en la Bennington School en 1942, interpretando, particularmente, varios dúos de Jean Erdman [Seeds of Brightness (Semillas de resplandor), Ad Lib (Libremente), Credo in US]. El mismo programa más un solo compuesto por Cunningham con una partitura de John Cage, Tótem Ancestor (Tótem ancestral), será repuesto en octubre del mismo año y presentado en Nueva York.

Durante diez años, Merce Cunningham y John Cage ofrecen juntos varios recitales de danza y piano en distintas facultades y auditorios de los Estados Unidos. En 1943, en el Art Club de Chicago, In the Name of the Holocaust (En nombre del holocausto) y Shimmera; en 1944, en el Studio Theatre de Nueva York, Triple-Paced (A triple ritmo).

Root of an Unfocus (Raíz de un desenfoco), Tossed as it is Untroub/ed (Revuelto cuando no está agitado), The unavailable Memory of (El recuerdo no disponible de), Spontaneous Earth (Tierra espontánea); en el Perry-Mansfield Workshop de Steamboat Springs, Colorado, Four Walls (Cuatro paredes), y en el Woman's Club de Richmond, Virginia, Idyllic Song (Canción idílica). En 1945, en el Hunter Playhouse de Nueva York, Mysterious Adventure (Aventura misteriosa) y Experiences (Experiencias). En 1946, también en el Hunter Playhouse, The Encounter (El encuentro). En 1947, Lincoln Kirstein invita a Merce Cunningham y a John Cage a participar en la actividad del Ballet

Society, creando juntos *The Sea-sons* (Las estaciones). Aquel mismo año, Cunningham comienza a impartir la enseñanza de su propia técnica en la Escuela del American Ballet, donde dará clases durante dos años. En 1948, compone el solo *Dream* (Sueño) (m: J. Cage) y presenta tres obras: *The Ruse of Medusa* (La astucia de Medusa) (m: E. Satie), *A Diversión* (Una diversión) (m: J. Cage) y *Orestes* (m: J. Cage).

Durante el verano de 1949, Cunningham y Cage se van a París acompañados por las bailarinas Tanaquil LeClercq y Betty Nichols. Dan algunas representaciones privadas en el estudio del pintor Jean Helion y públicas en el Théâtre du Vieux Colombier. Aquel mismo año, Merce Cunningham compone un solo con música de Erik Satie, *Tivo Step*.

En enero de 1950, Cunningham firma dos obras: *Pool of Darkness* (Charco de oscuridad) (m: Ben Weber) y *Before Dawn* (Antes de amanecer), un solo interpretado sin acompañamiento musical y presentado en el Hunter Playhouse de Nueva York. En el verano del mismo año, en Baton Rouge, Luisiana, presenta dos composiciones sobre partituras de Erik Satie: *Waltz* y *Rag-Time Parade*.

En 1951, Cunningham compone *Sixteen Dances for Soloist and Com-pany of Three* (Dieciséis danzas para solista y compañía de tres) (m: J. Cage) para el Bennett Júnior College de Millbrook, N. Y, y *Variation* (Variación) (m: Morton Feldman), para la Universidad de Washington, en Seattle.

El año siguiente es el de la creación de *Suite of Six Short Dances* (Suite de seis danzas cortas), *Excerpts from Symphony pour un Homme seul* (Extractos de la sinfonía para un hombre solo) (m: Pierre Schaeffer con la colaboración de Pierre Henry), obra que más adelante será denominada *Collage*, así como *Les Noces* (Las bodas) (m: I. Stravinsky).

La historia de la Compañía Cunningham empieza en el verano de 1953, en Black Mountain College, donde residen Cunningham y algunos bailarines neoyorquinos con quienes prepara el repertorio de las obras que deben presentarse en diciembre del mismo año en un pequeño teatro off-Broadway, el Théâtre de Lys. En el curso de una corta temporada de una semana, Cunningham presenta once solos y nueve composiciones de grupo, a destacar entre ellas: *Suite by Change* (m: Ch. Wolff), *Solo Suite in Space and Time* (Suite de solo en el tiempo y en el espacio) (m: J. Cage), *Banjo* (m: L. Moreau Gottschalk), *Dime a Dance* (m: una selección de música del siglo XIX realizada por David Tudor), *Septet* (m: E. Satie), *Untitled Solo* (Solo sin título) (m: Ch. Wolff) y *Frag-ments* (Fragmentos) (m: P. Boulez).

De 1953 a 1963, la compañía prosigue su actividad a través de los Estados Unidos. No obstante sus representaciones, no consiguen imponerse. La obra de Cunningham sorprende, desconcierta al público, pero aún no suscita el entusiasmo que, repentinamente, se manifiesta en 1967. Hay que esperar la confirmación recibida del extranjero para que la obra de Cunningham sea definitivamente admitida y considerada.

Durante diez años, la Compañía se presenta ante el público de manera irregular. En 1954, Cunningham presenta *Minutiae* (m: J. Cage) en la Academy of Music de Brooklyn. En 1955, ofrece *Spring-weather and People* (m: E. Brown) en el Bard College, Annandale-on-Hudson, N. Y. En 1956, Cunningham compone, para la University of Notre Dame de South Bend, Indiana: *Galaxy* (m: E. Brown), *Lavish Escapade* (Aventura pródiga) (m: Ch. Wolff), *Suite for Five in Space and Time* (m: J. Cage), y presenta *Nocturnes* (m: E. Satie) en el Jacob's Pi-llow. En 1957, en la Academy of Music de Brooklyn, ofrece:

*Laby-rinthian Dances* (m: J. M. Hauer) y un solo, *Changeling* (m: Ch. Wolff). En 1958, en la Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, crea *Suite for Tivo* (m: J. Cage); y presenta *Antic Meet* (m: J. Cage) y *Summerspace* (m: M. Feldman) en el Festival del Connecticut College, en New London. Aquel mismo año, en Estocolmo, Suecia, Cunningham presenta *Night Wandering* (m: Bo. Nilsson), que interpreta con Carolyn Brown. En 1959, para la Universidad de Illinois, en Urbana, monta *From the Poems of White Stone* (m: Chou Wen-Chung) y *Gambitfor Dancers and Or-chestra* (m: Ben Johnston). Participa en el Festival del Connecticut College con *Ruñe* (m: Ch. Wolff). En 1960, Cunningham participa en la Bienal de Venecia, y presenta sus obras recientes en el Teatro La Feni-ce: *Hands Birds* (m: E. Brown), *Waka* (m: T. Ichianagi) y *Music Walk with Dancers* (m: J. Cage). Aquel mismo año, para el Festival de Connecticut, compone *Grises* (m: C. Nancarrow). En 1961, monta, para la televisión de Montreal, en Canadá, *Suite de Dances* (m: S. Garrant) y, en la Comedie Canadienne de Montreal, presenta *Aeon* (m: John Cage).

En 1963, compone *Field Dances* (m: J. Cage) y *Story* (m: T. Ichianagi) en la Universidad de California, Los Angeles.

En 1964, presenta *Open Session* (Sesión abierta) (sin acompañamiento musical) y *Winterbranch* (m: La Monte Young), en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut.

1964 es un año importante para Cunningham. En efecto, durante seis meses hace una gira que le lleva, primero, a Europa del Oeste y del Este, dando representaciones en Estrasburgo, París, Bourges, Venecia, Viena, Mannheim, Essen, Colonia, les Baux de Provence, Dartington Hall (Devon), Londres, donde crea *Cross Currents* (Corrientes cruz/idas) (m: Nancarrow), Estocolmo, Helsinki, Praga, Ostrava, Varsovia, Poznan, Krefeld, Bruselas, Amberes y Scheveningen. La compañía prosigue su periplo hasta el Extremo Oriente: la India, Tailandia y Japón.

De regreso a los Estados Unidos después de una gira triunfal por todo el mundo, los neoyorquinos comienzan a intrigarse por el éxito de Cunningham en el extranjero. Sin embargo, cuando presenta *Variation V* (Variación V) (m: J. Cage) en el Philharmonic Hall, la mayor parte del público abandona la sala antes de terminar la representación. Habrá que esperar hasta la temporada de 1968 en la Brooklyn Academy of Music para asistir al verdadero éxito de la compañía en los Estados Unidos. Después de esta

temporada, la Merce Cunningham and Dance Company es nombrada estable de la Brooklyn Academy of Music, y Cunningham es en adelante reconocido y aceptado en su país como el innovador más importante de la danza moderna.

Entre los años 1965 y 1968, a pesar del escaso éxito conseguido en los Estados Unidos, Cunningham continúa trabajando sin tregua. En 1966, con su compañía, efectúa una segunda gira por Europa. Participa en el 4.º Festival Internacional de danza de París, donde obtiene la medalla de oro con la coreografía de Place (Lugar) (m: G. Mumma), creada aquel mismo año en la Fundación Maeght de St.

Paul-de-Vence. En 1967 crea Scramble (m: T. Ichyanagi) para el Ravi-nia Festival de Chicago. En 1968, la compañía visita América Latina: México, Venezuela, Brasil, Argentina, y, en la Universidad de Buffalo, crea dos nuevas obras: Rainforest'(m: D. Tudor) y Walkaround Time (m: D. Behrman).

Después de 1969, a Cunningham coreógrafo se le reconoce como el investigador de formas más importante de nuestro tiempo. Si durante algunos años su obra fue desconcertante para algunos y osada para otros, hacia los años 1970 hubo acuerdo respecto a lo que largo tiempo fue considerado el «caso Cunningham». Por fin, la nueva forma de danza por él inventada se acepta como la más natural de las formas de expresión corporal. En efecto, para Cunningham el cuerpo deja de ser el intérprete de la vida y del sentido que podemos darle a la vida, para ser, simplemente, un elemento de la vida de cada instante que evoluciona bajo una forma que no es más que un movimiento natural inventado por Cunningham.

Las obras compuestas a partir de 1969, son la más viva ilustración de lo que acabamos de decir. Conviene citar, en 1969, Canfield (m: Pauline Oliveros); en 1970, Tread (Paso) (m: Ch. Wolff), Second Hand (m: J. Cage), Signáis (m: J. Cage, G. Mumma, D. Tudor), creada en París en el Théâtre de France, y Objects (Objetos) (m: A. Lucier). En 1971: Loops (m: G. Mumma). En 1972: Landrover (m: J. Cage, G Mumma, D. Tudor), TV Rerun (Reestreno televisivo) (m: G. Mumma), Borst Park (m: Ch. Wolff). En 1973: Changing Steps (m: J. Cage, G Mumma, D. Tudor), Solo (m: J. Cage, G. Mumma, D. Tudor), y, para la Opera de París, Unjour ou deux (m: J. Cage).

Después de 1974, Merce Cunningham prosigue su experiencia coreográfica, principalmente con los Events (Acontecimientos). Es un sistema de composición originado en la necesidad de hacer frente a un lugar de representación poco habitual, y para paliar las dificultades de última hora que se plantearon en ocasión de una representación en el Museo del siglo XX de Viena, el 20 de junio de 1964.

Esta experiencia se repitió en Estocolmo, en el Moderna Museet, y en adelante innumerables veces, en escenarios convencionales o no convencionales: campos de deporte, gimnasios, hangares, etc.

Muy satisfecho de este procedimiento de presentación del espectáculo, Cunningham no tarda en generalizarlo. En un Event, espectáculo que se presenta sin entreacto, la coreografía no es improvisada.



16. Merce Cunningham y Dance Company en Landrover

Se compone el mismo día de la representación con extractos de obras de su repertorio o bien con pasajes de obras en curso de preparación. Estos diversos materiales coreográficos se seleccionan y se ordenan en función del entorno (situación de los intérpretes y público).

A partir de 1974, Merce Cunningham recurre a nuevos colaboradores para la creación de sus obras. Se dirige, en particular, a Charles Atlas para la creación de *Westbeth*, cuyo estreno tiene lugar en Nueva York el 14 de febrero de 1975, y a Nam June Paik para otra creación en vídeo, *WNET/TV Lab.*, también en 1975.

Merce Cunningham elige a Mark Lancaster para proponerle colaborar en la escenografía y el vestuario de *Rebus (Jeroglífico)* (m: David Behrman) y de *Soundance (Danzasonido)* (m: David Tudor), ambas presentadas, en marzo de 1975, en Detroit, Michigan; de *Torse (Torso)* (m: Maryanne Amacher), presentada el 15 de enero de 1976, en Princeton, N. J., y también de *Squaregame (Juego limpio)* (m: Takehisa Kosugi), presentada en el Festival of the Arts, en Adelaida, Australia, en 1976.

En el verano de 1976, Merce Cunningham y su compañía participan en el 30 aniversario del Festival de Avignon, en Francia, donde presentan varios Events.

## **Principales coreografías de Merce Cunningham.**

ROOT OF AN UNFOCUS. (RAÍZ DE UN DESENFUQUE).

M: John Cage.

CR: 5 de abril de 1944, Nueva York, Studio Theatre.

INT: Merce Cunningham.

Four Walls. (Cuatro paredes).

M: John Cage — Esc: Arch Lauterer.

CR: 22 de agosto de 1944, Steamboat Springs, Colorado, Perry-Mansfield Workshop.

PR INT: Merce Cunningham, Patricia Birsh, Leora Dana, Julie Harris, Vivian Steinberg, Virginia Tanner.

Posteriormente, un solo, extracto de esta composición, ha sido presentado algunas veces bajo el título Soliloquy. (Soliloquio).

The: Seasons. (Las estaciones).

(Danza en un acto compuesta de nueve partes).

M: John Cage — Esc: Isamu Noguchi.

CR: 18 de mayo de 1947, Nueva York, Ziegfeld Th, por el Ballet Society.

INT: Merce Cunningham, Tanaquil LeClercq, Gisella Caccialanza, Beatrice Tompkins, Dorothy Dushock, Fred Danieli, Gerard Leavitt, Job Sanders - Nueva presentación: 23 de enero de 1949, por el New York City Ballet, Nueva York, City Center.

Suitf. by Chance. (Suite por casualidad).

M: Christian Wolff - V: Remy Charlip.

CR: 24 de marzo de 1953, Urbana, Universidad de Illinois.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Jo Anne Melsher, Natanya Neumann, Joan Skinner.

— Presentada en Nueva York, el 29 de diciembre de 1953, Teatro de Lys.

Esta composición se ofreció en privado en un estudio de Nueva York en 1952, con los bailarines: Merce Cunningham, Studie Bond, Jo Anne Melsher, Marianne Preger, Remy Charlip.

Suite for Five in Space and Time. (Suite para cinco en el espacio y en el tiempo) (Cinco solos - un dúo - un trío - un quinteto).

M: John Cage (Music for piano 4-84) - V: Robert Rauschenberg.

CR: 18 de mayo de 1956, South Bend, Indiana, University of Notre Dame.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marianne Preger, Remy Charlip.

— Representada en la Brooklyn Academy of Music el 12 de enero de 1957.

— Después del estreno, la obra fue retitulada: Suite for Five.

Los elementos y los sonidos de esta composición gravitan alrededor de un punto central que, aunque silencioso y desprovisto de movimiento, es la fuente misma de donde surgen.

#### NOCTURNES. (NOCTURNOS).

(En cinco partes, «del crepúsculo a la hora mágica»)

M: Erik Satie - Esc: Robert Rauschenberg.

CR: 11 de julio de 1956, Lee, Massachusetts, Jacob's Pillow.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marianne

Preger, Remy Charlip, Bruce King.

Presentada en la Brooklyn Academy of Music, el 12 de enero de 1957.

#### Antic Meet.

M: John Cage (Concierto para piano y orquesta) - Esc: Robert Rauschenberg.

CR: 14 de agosto de 1958, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Cynthia Stone, Marilyn Wood, Remy Charlip.

Presentada en Nueva York el 16 de febrero de 1960 en el Phoenix Th.

#### SUMMERSPACE. (ESPACIO DE VERANO).

M: Morton Feldman (Ixion) — Esc: Robert Rauschenberg.

CR: 17 de agosto de 1958, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Cynthia Stone, Marilyn Wood, Remy Charlip.

— Presentada en Nueva York, el 16 de febrero de 1960 en el Phoenix Th.

— Otras presentaciones: por el New York City Ballet, 14 de abril de 1966, New York State Th.

INT: Anthony Blum, Kay Mazzo, Patricia Neary, Sara Leland, Carol Sumners, Deni Lamont.

— Por el Cullberg Baletten, 22 de octubre de 1967, Estocolmo, Suecia, Stadsteatern.

INT: Niklas Ek, Siv Ander, Mona Elgh, Karin Thulin, Lena Wennergren, Timo Salin.

#### NIGHT WANDERING. (DEAMBULAR NOCTURNO).

M: Bo Nilsson - V: Nikola Cernovich.

CR: 5 de octubre de 1958, Estocolmo, Suecia, Kungl Tatern.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown.

Otras presentaciones:

— 16 de agosto de 1963, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College — V: Robert Rauschenberg.

12 de febrero de 1965 en Nueva York, Hunter College Playhouse.

#### Ruñe. (Runa).

M: Christian Wolff (Music for Merce Cunningham) - V: Robert

Rauschenberg.

CR: 14 de agosto de 1959, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marilyn Wood, Judith Dunn, Remy Charlip.

Presentada en Nueva York, el 16 de febrero de 1960 en el Phoenix Th.

Crises. (Crisis).

M: Colon Nancarrow (Rhythm Studies n.º 1, 2, 4, 5, 7 y 6 for Player Piano) - V: Robert Rauschenberg.

CR: 19 de agosto de 1960, New London, Connecticut, American Dance Festival, Connecticut College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marilyn Wood, Judith Dunn.

Presentada en Nueva York el 12 de febrero de 1965 en el Hunter College Playhouse.

AEON.

M: John Cage (Atlas Eclipticalis with Winter Music — versión electrónica) — V y accesorios: Robert Rauschenberg.

CR: 5 de agosto de 1961, Montreal, Canadá, La Comedie Canadienne. INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Judith Dunn, Marilyn Wood, Shareen Blair, Váida Setterfield, Remy Charlip, Steve Paxton.

249

Presentada en Nueva York el 13 de agosto de 1963 en el Philharmonic Hall.

FIELD DANCES. (DANZAS DEL CAMPO).

M: John Cage (Variation IV) - V: Robert Rauschenberg.

CR: 17 de julio de 1963, Los Angeles, Universidad de California.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Shareen Blair.

Presentada en Nueva York, el 12 de febrero de 1965, en el Hunter Playhouse.

Otras presentaciones:

a) V: Remy Charlip. Representación el 6 de agosto de 1967, New London, Connecticut.

b) University Dance Company, Columbus, Ohio State University el 22 de febrero de 1973.

c) Por los estudiantes de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, el 19 de mayo de 1973 en el Albright-Knox Gallery.

WINTERBRANCH. (RAMA DE INVIERNO).

M: La Monte Young (cinta magnetofónica: Two Sounds) - V y accesorios: Robert Rauschenberg.

CR: 21 de marzo de 1964, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, William Davis, Steve Paxton, Barbara Lloyd.

Presentada en Nueva York el 4 de marzo de 1965 en el New York State Th.

Variation V. (Variación V).

M: John Cage (Variation V) - V: uniforme de trabajo y trajes de ciudad - D: Película que muestra escenas y objetos de la vida cotidiana mezclándose con imágenes de televisión de Nam June Paik - Material electrónico: Billy Klüver y Robert Moog. CR: 23 de julio de 1965, Nueva York, Philharmonic Hall. INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Albert Reid, Peter Saúl, Gus Solomons Jr.

Haw to Pass, Kick, Fall and Run.

M: John Cage (Anécdotas sacadas de Silence, escritos de John Cage que son leídos por el autor).

CR: 24 de noviembre de 1965, Chicago, Harper Th.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Albert Reid, Peter Saúl, Gus Solomons Jr., Váida Setterfield.

Presentada en Nueva York, el 9 de diciembre de 1966 en el Hunter Playhouse en una versión abreviada bajo el título Composition X.

SCRAMBLE.

M: Toshi Ichihyanagi (Activities for Orchestra) - Esc: Frank Stella. CR: 25 de julio de 1967, Chicago, Ravinia Festival. INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Yseult Riopelle, Váida Setterfield, Albert Reid, Gus Solomons Jr. Presentada en la Brooklyn Academy of Music el 2 de diciembre de 1967.

Rainforest. (Bosque de lluvia).

M: David Tudor - Elementos decorativos (cojines hinchados con helio): Andy Warhol.

CR: 9 de marzo de 1968, Buffalo, N. Y, Upton Auditorium, State University College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Albert Reid, Gus Solomons Jr.

Presentada en la Brooklyn Academy of Music el 15 de mayo de 1968.

Walkaround Time. (Hora de deambular).

M: David Behrman (... durante casi una hora) - D: Inspirado en «The Large Glass» de Marcel Duchamp (Museo de Filadelfia) realizado por Coated Sundries Inc de Nueva York, bajo la dirección de Jasper Johns.

CR: 10 de marzo de 1968, Buffalo, N. Y, Upton Auditorium, State University College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra

Neels, Váida Setterfield, Meg Harper, Albert Reid, Gus Solomons Jr., Jeff Slayton.

Presentada en la Brooklyn Academy of Music el 22 de mayo de 1968.

CANFIELD. (el título de esta composición hace referencia a un juego de cartas: el solitario).

M: Pauline Oliveros (In Memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer) -Esc: Robert Morris.

CR: (sin decorado) 4 de marzo de 1969, Rochester, N. Y, Nazaret College.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Sandra Neels, Váida Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Jeff Slayton, Chase Robinson, Mel Wong.

Presentada sin música en la Brooklyn Academy of Music el 15 de abril de 1969.

Tread. (Paso).

M: Christian Wolff (For 1, 2, or 3 People) - Esc: Bruce Nauman (ventiladores dispuestos delante de los bailarines entre la escena y el público).

CR: 5 de enero de 1970, Nueva York, Brooklyn Academy of Music. INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Sandra Neels, Váida Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Jeff Slayton, Chase Robinson, Mel Wong, Douglas Dunn.

SECOND HAND. (De SEGUNDA MANO). (Composición en tres partes).

M: John Cage (Cheap Imitation) - V: Jasper Johns. CR: 8 de enero de 1970, Nueva York, Brooklyn Academy of Music. INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Sandra Neels, Váida Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Jeff Slayton, Chase Robinson, Mel Wong, Douglas Dunn.

SIGNALS. (SEÑALES).

M: John Cage, Gordon Mumma, David Tudor - Esc: Richard Nelson. CR: 5 de junio de 1970, París, Théâtre de France.

INT: Merce Cunningham, Susana Hayman-Chaffey, Mel Wong, Douglas Dunn, Louise Ann Burns, Váida Setterfield.

Presentada en la Brooklyn Academy of Music el 4 de noviembre de 1970.

Objects. (Objetos).

M: Alvin Lucier (Vespers) - Esc: Neil Jenney.

CR: 10 de noviembre de 1970, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Sandra Neels, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Louise Ann Burns, Chase Robinson, Ulysses Dove, Douglas Dunn.

Loops. (Bucles). (Solo).

M: Gordon Mumma - Esc: Jasper Johns (Mapa según el Dymaxion Airocean World de Buckminster Fuller) - Diapositivas: Charles Atlas. CR: 3 de diciembre de 1971, Nueva York, Museum of Modern Art.

LANDROVER. (en cuatro partes).

M: John Cage, Gordon Mumma, David Tudor (52/3) - V: Jasper Johns.

CR: 1 de febrero de 1972, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Ulysses Dove, Douglas Dunn, Meg Harper, Nanette Hassall, Susana Hayman-Chaffey, Chris Komar, Sandra Neels, Chase Robinson, Váida Setterfield.

TV Rerun. (Reestreno de TV).

M: Gordon Mumma (Telepos) - Esc: Jasper Johns. CR: 2 de febrero de 1972, Nueva York, Brooklyn Academy of Music. INT: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Sandra Neels, Váida Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Nanette Hassall, Douglas Dunn, Ulysses Dove, Chris Komar.

BORST PARK.

M: Christian Wolff (Burdocks). - V: la compañía.

CR: 8 de febrero de 1972, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

INT: Merce Cunningham, Ulysses Dove, Meg Harper, Nanette Hassall, Chris Komar, Sandra Neels.

Changing Steps. (Cambio de paso).

M: John Cage, Gordon Mumma, David Tudor - V: Charles Atlas. CR: 22 de marzo de 1973, Nueva York, Brooklyn Academy of Music (ofrecida en su versión íntegra durante la representación de Event n.o 65).

INT: Douglas Dunn, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Chris Komar, Robert Kovich, Barbara Lias, Brynar Mehl, Sandra Neels, Váida Setterfield, Julie Roess-Smith.

UN JOUR OU DEUX. (UN DÍA O DOS).

M: John Cage (etcétera) - Esc: Jasper Johns.

CR: 6 de noviembre de 1973, París, Ópera.

PR INT: Claude Ariel, Josyane Consoli, Michael Denard, Jean Guizerix, Wilfride Piollet.

Rebus. (Jeroglífico).

M: David Behrman - Esc y V: Mark Lancaster. CR: 7 de marzo de 1975, Detroit, Michigan.

Soundance. (Danza del sonido).

M: David Tudor - Esc y V: Mark Lancaster. CR: 8 de marzo de 1975, Detroit, Michigan.

Torse. (Torso).

M: Maryanne Amacher - V: Mark Lancaster.

CR: 15 de enero de 1976, Princeton, Nueva Jersey.

Squaretime.

M: Takehisa Kosugi - Esc y V: Mark Lancaster.

CR: 24 de marzo de 1976, Adelaida, Australia, en ocasión del Adelaide Festival of the Arts.

### **Cunningham y los bailarines.**

Trabajando ya sea en su estudio de Nueva York, ya sea en su compañía, numerosos bailarines adquieren junto a Merce Cunningham una sólida formación y reciben su influencia.

Algunos de ellos empiezan entonces una carrera independiente modelando sus trabajos según su personalidad, pero aplicando los conocimientos adquiridos de la técnica y de los principios de Cunningham.

En el curso de los años encontramos, ante todo, los antiguos y primeros colaboradores de la compañía: Carolyn Brown, Remy Charlip, Viola Farber y Judith Dunn.

### **Carolyn BROWN.**

(Fitchburg, Massachusetts, 1927).

Carolyn Brown estudió en el Wheaton College de Norton, Massachusetts, y empezó a estudiar danza con su madre, Marión Rice, que enseñaba en el Denishawn. Continuó su formación siguiendo los cursos de Martha Graham y de Louis Horst, y estudió también la técnica clásica con Antony Tudor y Margaret Craske. Pero fue sobre todo con Merce Cunningham con quien adquirió su gran dominio profesional; trabajó con él a partir de 1952, convirtiéndose en lo sucesivo en su colaboradora más destacada hasta 1973.

Desde la formación de su compañía, Merce Cunningham contrata a Carolyn Brown, la cual asimilará a la perfección todos sus principios técnicos y estéticos. Carolyn Brown será su más preciada intérprete, participando en casi todas las creaciones de Cunningham. Es una de las bailarinas más perfectas de danza moderna, que se distingue, principalmente, por su sobriedad, su precisión y la seguridad de estilo de la escuela Cunningham, que es la suya propia.

Carolyn Brown compone también sus propias coreografías. A destacar entre ellas: Balloon (Globo), compuesta en ocasión del primer New York Theatre Rally; Car Lot, para el Manhattan Festival Ballet, y, en 1974, House Party (Fiesta en casa) para The Among Company. Carolyn Brown es la esposa del compositor Earle Brown.

### **Remy CHARLIP.**

(Brooklyn, Nueva York, 10 de enero de 1929).

La danza y la coreografía no son las únicas facetas del talento artístico de Remy Charlip. También diseña vestuarios, accesorios y decorados. Después de frecuentar el New Dance Group y de estudiar danza con Merce Cunningham, bailará en su compañía durante once años (1950-1961), así como en la de Jean Erdman y en la de Donald McKayle.

Remy Charlip compone coreografías para el Living Theatre de Nueva York, y colabora con el Judson Theatre y el Poets Theatre. Es el fundador del Paper Bag Players (1958), un teatro infantil. También escribe e ilustra numerosos libros destinados al público infantil. Se convierte en director del departamento de teatro para niños del Sarah Lawrence College, y realiza varias películas.

### **Viola FARBER.**

(Heidelberg, Alemania, 25 de febrero de 1931).

Después de estudiar danza en la Universidad de Washington, Viola Farber fue alumna de Katherine Litz, de Merce Cunningham y de Margaret Craske. A partir de 1952, debuta como bailarina en la compañía de Cunningham, en la que permanecerá hasta 1964. En adelante, bailará también con Paul Taylor y Katherine Litz.

En 1968, forma y anima un reducido grupo para el cual compone las coreografías del repertorio, tales como: Noiebook (Agenda), Tendency (Tendencia), Co-Op (Cooperativa), Passengers (Pasajeros), MUDred, Route Six (Carretera Seis), Three Duets (Tres dúos), Trio (Trío), Five ¿n the Mor-ning (Lms cinco de la madrugada).

### **Judith DUNN.**

Después de adquirir una gran experiencia de la danza y de la escena junto a Merce Cunningham, con quien trabaja durante varios años (1959-1962), Judith Dunn toma parte activa en el Judson Dance Theatre junto a su marido, el compositor Robert Dunn, que también enseña en el Judson Dance Theater. Coreógrafa, firma asimismo varias obras, entre ellas: Speedlimit (Limite de velocidad), 1963; Acapulco, 1963, y Last Point (Punto final), 1964, que es su obra más elaborada. No obstante, dirigirá su actividad principalmente hacia la pedagogía, colaborando, sobre todo, con el compositor de jazz Bill Dixon en el Bennington College.

\* \* \*

Entre los restantes bailarines que entraron a formar parte de la compañía de Merce Cunningham después de los años sesenta, algunos han emprendido también carreras independientes en calidad de animadores o de coreógrafos; éste es el caso de Steve Paxton, Gus Solo-mons Jr. y Douglas Dunn.



17. La nueva danza: Steve Paxton.

### **Steve PAXTON.**

(Phoenix, Arizona, 21 de enero de 1939)

Después de tomar lecciones de gimnasia con dos profesores iniciados en la técnica Graham, Steve Paxton decide ser bailarín. Entonces se va de Tucson, donde pasó su infancia, para ir a estudiar a Nueva York y poder seguir las enseñanzas de Martha Graham y trabajar con Merce Cunningham, José Limón y Robert Dunn cuyo curso de composición aprecia particularmente.

En 1961, Steve Paxton se enrola en la compañía de Merce Cunningham, en la que permanecerá hasta 1965. Junto a Cunningham y Robert Rauschenberg, Steve Paxton se interesa vivamente por las teorías desarrolladas por ambos artistas respecto a las relaciones existentes entre el cuerpo humano y el espacio, orientando sus propias investigaciones hacia la búsqueda de nuevas fuentes del movimiento, que encuentra, principalmente, en los gestos utilizados en la práctica del deporte. De este modo formula las bases de su propio método de expresión corporal en un sistema que califica de Contact improvisation.

En 1974, Steve Paxton se asocia a la actividad del Grand Union convirtiéndose en uno de sus elementos más influyentes.

Entre sus trabajos distinguiremos: *Physical Things* {Cosas físicas}, 1966, y *Satisfying Lover* {Amante complaciente}, 1967.

## **Gus SOLOMONS Jr.**

(Boston).

Para Gus Solomons, la danza y la coreografía son medios de expresión que le permiten exponer sus concepciones particulares de una determinada lógica del movimiento a la cual es muy sensible, y que deben traducir el sentido estético del movimiento creado.

Las investigaciones de Gus Solomons se dirigen, esencialmente, al estudio minucioso de cada gesto. Jamás pierde de vista el hecho de que el gesto debe estar constantemente de acuerdo con la sensibilidad del artista. Partiendo de este principio, Gus Solomons compone numerosos movimientos, cuyo encadenamiento armonioso llegará a ser la característica principal de su estilo.

Gus Solomons siguió sus estudios de danza en el Conservatorio de Música de Boston, donde fue alumno de Jan Veen, un discípulo de Mary Wigman. También tomó cursos de danza clásica con E. Virginia Williams. Al mismo tiempo que se apasiona por la danza, Gus Solomons se convierte, también, en alumno del Instituto de Tecnología de Massachusetts, donde obtiene un diploma en arquitectura en 1961.

En 1960 debuta como bailarín en Boston, con el grupo Dance Makers, donde conoce a Murray Louis, beneficiándose de sus consejos. En esta época compone una primera obra, *Etching of a Man* (Aguafuerte de un hombre), con una partitura de Darius Milhaud.

En 1962, Gus Solomons se encuentra en Nueva York, donde abre un estudio que comparte con otros ocho bailarines, la mayor parte artistas insatisfechos de su trabajo en el seno de la compañía Tamiris-Nagrin. En el «Studio 9», estos aspirantes a coreógrafos empiezan a componer, ya sea individualmente o en colaboración.

Aunque desde su más tierna infancia estuviera acostumbrado a la música de jazz, ya que es de raza negra, no encontramos rastro de esta influencia en sus primeros trabajos: *Rag Caprices* (m: I. Stravinsky), 1962; *Fogrum* (con música barroca), 1962; *The Ground Is Warm and Cool* (El suelo es tibio y fresco) (m: Babbitt), 1963, y, aquel mismo año, *Kinesiafor Woman and a Man* (Kinesia para mujer y un hombre) (m: S. Prokofiev).

En 1964, Gus Solomons aparece ante el público con la bailarina Elizabeth Keen en *Match* (Pareja), compuesta por esta última.

En esta época, Gus Solomons es elegido para bailar *Kicks and Co*, un musical de Broadway, que le dará la oportunidad de ser descubierto y apreciado y le abrirá las puertas de varias compañías: la de Donald McKayle, de Pearl Lang, de Joyce Trisler y de Martha Graham. Pero su contrato con Merce Cunningham, con el que permanece durante tres años (1965-1968), es el que le permitirá una de las experiencias más

beneficiosas haciéndole participar en numerosas giras, tanto por los Estados Unidos, como por Canadá y Europa.

Paralelamente a su actividad como solista junto a Cunningham, realiza varias coreografías, entre ellas: Neón (m: J. Brown), 1967; Kinesia for Wornen (Kinesia para mujeres), 1968; Kinesia 5, 1968, y City-Motion-Space-Game (Ciudad-movimiento-espacio-fuego), 1968, para un espectáculo televisado de una emisora de televisión de Boston.

En 1969 firma Obbligato '69 N. Y En 1970 crea, para el Instituto de Tecnología de Massachusetts, A Dance in Report Form A Report in Dance Form (Una danza en forma de informe un informe en forma de danza), y, en 1971, presenta Pyrothonium en el Dance Theatre Workshop de Nueva York.

Actualmente, Gus está al frente de su propio grupo, The Solomons Company/Dance, para el que firma, entre otras: Glandular Di-lemma and a Vision (Dilema glandular y una visión), The Gut-Stomp Lotte-ry Kill, 1972; Brilleo y Yesterday, 1973; Randdance (Danza ardiente), Sto-neflesh (Carne de piedra), 1974, y Steady Work (Trabajo estable), 1975.

Además de su actividad como bailarín, coreógrafo y animador, se dedica también a la enseñanza de la danza en numerosas facultades y universidades.

### **Douglas DUNN.**

(Palo Alto, California).

Este bailarín trabaja y baila con Merce Cunningham (1969-1973), con Yvonne Rainer y James Cunningham. Desde que empieza a interesarse por la composición coreográfica, le atrae la utilización del movimiento puro y de la energía que se le pueda atribuir, y orienta sus investigaciones hacia una formulación teatral.

La participación de otros muchos colaboradores de Merce Cunningham en la difusión de su obra se limita a haber bailado en su compañía. Entre ellos encontramos a: de 1954 a 1957, MARIANNE PREGGER (Simón); de 1958 a 1961, MARILYN WOOD; y, a partir de los años sesenta, VALDA SETTERFIELD, que ingresó en la compañía en 1961; BARBARA LLOYD, de 1963 a 1968; SANDRA NEELS desde 1963; ALBERT REÍD de 1965 a 1968; MEG HARPER desde diciembre de 1967; MEL WONG de. 1968 a 1970; JEFF SLAYTON de 1968 a 1970, y, desde junio de 1968, SUSANA HAYMAN-CHAFFEY.

### **El impulso de Cunningham y su influencia sobre las tendencias actuales.**

Para la mayoría de los coreógrafos que participan activamente en el movimiento que nosotros designamos como la Nueva Danza, el papel de Merce Cunningham es

parecido al que tuvo Martha Graham en el período precedente de la evolución de la danza; entonces se trataba de la modern dance.

Al igual que Martha Graham, Merce Cunningham no forma auténticos discípulos, pero su obra, su ejemplo, se convierten en un estimulante para el desarrollo de la personalidad de toda una generación de artistas coreográficos, aunque no hubieran sido ni alumnos ni colaboradores del Cunningham profesor y coreógrafo. Sin embargo, un gran número de bailarines-coreógrafos considerados como pertenecientes a la nueva vanguardia son, muy a menudo, antiguos alumnos de Cunningham. O bien han estudiado su técnica, o bien siguieron los cursos de composición coreográfica que Merce Cunningham impartía junto a Robert Dunn cuando, a principios de los años sesenta, su enseñanza contribuyó a la formación del grupo procedente de la Judson Memorial Church.

## **LA NUEVA DANZA.**

Principales animadores: Twyla Tharp - Yvonne Rainer - Elizabeth Keen -Meredith Monk - Trisha Brown - Rudy Pérez - David Gordon...

Cuando se inicia una nueva tendencia, cuando está todavía en su estadio de gestación, cuando sólo puede ilustrarse con unos pocos intentos, nos faltan referencias para poder apreciar el interés de dicha tendencia y otorgarle su justo valor.

Esta nueva tendencia se revela a partir de los años 1962-1963, momento en que varios coreógrafos, posteriormente consagrados, presentan sus primeras obras en la Judson Memorial Church de Nueva York.

Estos nuevos trabajos se escalonan a lo largo de todo un período y se caracterizan por algunos rasgos comunes que se manifiestan en todos ellos.

Algunos de estos bailarines-coreógrafos han trabajado con Merce Cunningham. Muchos incluso han bailado en su compañía: STEVE PAXTON, DEBORAH HAY, DOUGLAS DUNN, y todos conocen y aprecian los principios de Cunningham.

Así pues, en los trabajos de estos artistas independientes y que constituyen la ola de la Nueva Danza, se distingue el sello de Cunningham, aunque pocos de los investigadores se proclamen como pertenecientes a su escuela.

La difusión de la obra de Cunningham despertó en ellos la idea de otras posibilidades de expresión, sobre todo a raíz de las experiencias de Merce Cunningham respecto a una nueva utilización del espacio y de los lugares poco habituales para la evolución de los bailarines. Twyla Tharp, Trisha Brown, Rudy Pérez, Elizabeth Keen se manifiestan al respecto en la misma línea que Merce Cunningham.

Lo mismo sucede con la introducción de movimientos de no danza (los cuales pueden considerarse como movimiento no técnicos) en la coreografía. Varios de estos coreógrafos llegarán incluso a utilizar las estructuras de movimientos de una gama de velocidades y de ritmos hasta entonces extraña al vocabulario de la danza. Este es el caso de:

### **Laura DEAN.**

(Staten Island, Nueva York, 1945) principalmente en las composiciones: Square Dance, 1973; Changing Patten (Modelo cambiante), Steady Pulse (Pulso regular), 1973, y Drumming (Tamborileo), 1975.

Kenneth KING en Camouflage (Camuflaje), 1966; Blow-Out (Apagón), 1966; Inadmissible Evident-Dance (Danza inadmisiblemente evidente), 1973; Praxiomatics, 1974, y Battery (Batería), 1975.

Por su parte, Deborah HAY (Brooklyn, Nueva York) renuncia a todo tipo de técnica, a cualquier tipo de convención, trabajando con intérpretes no iniciados a la danza. Presentó sus primeras composiciones en la Judson Memorial Church en los años 1962-1963: Rain Fur (Piel de lluvia), 5 Things (5 cosas), City Dance (Danza de ciudad), Would They or Wouldn't They? (¿Lo harían o no lo harían?) Pero en lo sucesivo prefiere situar sus evoluciones en los espacios que le proporcionan los museos: Three Here (Aquí tres), en el Moderna Museet de Estocolmo, 1964; 20 Permutations of 2 Sets of 3 Equal Parts in a Linear Pattern (20 permutaciones de 2 conjuntos de 3 partes iguales en un modelo lineal), en el Whitney Museum de Nueva York, en 1969; los parques (Damrosch Park, Lincoln Center, Nueva York), 1969 o incluso las calles de Nueva York, para Deborah Hay and «The Farm» (Deborah Hay y «La granja»), 1971.

La mayor parte de los miembros de esta nueva vanguardia rechazan también todo tipo de acompañamiento musical tradicional, presentando sus trabajos en silencio: TRISHA BROWN, DEBORAH HAY, Stf.ve Paxton.

Entre los artistas de esta Nueva Danza, algunos ya se han afirmado como jefes de fila, tales: TWYLA THARP, YVONNE RAINER, E.I.-ZABETH K.EEN, MEREDITH MONK, TRISHA BROWN y RUDY PÉREZ.

### **Twyla THARP.**

(Portland, Indiana, 1.º de julio de 1940).

Twyla Tharp penetra en el universo de la danza de un modo absolutamente personal e inédito, pero si bien sus trabajos son totalmente nuevos para el público, no resulta menos evidente que sus investigaciones se inscriben en la misma línea que las de los restantes coreógrafos americanos jóvenes de su época en lo que atañe a la utilización del espacio, de la duración y del entorno.

La obra de Twyla Tharp se distingue de la de otros coreógrafos por el hecho de que, para captar la atención del público, compone unos trabajos que están emparentados al mismo tiempo con la pintura, la escultura y la arquitectura: con el arte plástico en general.

En su coreografía se observan unas calidades de precisión matemática que le permiten hacer una o varias «cosas» ya sea al mismo tiempo, ya sea en tiempos distintos, lo cual se traduce mediante unas variaciones a menudo repetidas de las estructuras coreográficas en una misma composición, como sucede en *Disperse* (*Disperso*), 1967.

Twyla Tharp se expresa con el movimiento, y en particular con los pasos, del mismo modo que otros artistas se expresan con las palabras: Twyla Tharp «habla» con los gestos. Trata la música, y especialmente la de jazz, como una materia viva, como un elemento natural en el que la bailarina puede penetrar, «sumergirse» como el nadador en el agua.

Desde muy joven, Twyla Tharp se siente atraída por la danza. Mientras estudia historia del arte en el Barnard College de Nueva York, al mismo tiempo sigue los cursos de danza clásica de Margaret Craske y de jazz con Luigi. Para familiarizarse con la modern dance, frecuenta los cursos de Martha Graham, de Alwin Nikolais, de Erick Hawkins y, sobre todo, durante cuatro años, los de Merce Cunningham, donde también enseña Carolyn Brown.

Twyla Tharp completa su formación artística con el estudio del piano, el violín y la viola.

Empieza su carrera profesional bañando en la compañía de Paul Taylor (1963-1965). En el verano de 1965, en el Hunter College de Nueva York, presenta su primera coreografía, *Tank Dive* (*Zambullida en el depósito*), seguida, en otoño, de *Unprocessed* (*No refinado*).

En 1966, en la Judson Memorial Church, presenta otras dos composiciones: *F<sub>2</sub>-Moves* y *Twelve Foot Change* (*Yancy Dance*) (*Cambio de doce pies*). A finales del mismo año, se va a Europa con otras dos bailarinas: Sara Rudner y Margaret Jenkins. El trío presenta *Jam* en el Museo Stedelijk de Amsterdam y *One, Two, Three* (*Un, dos, tres*) en el Museo Kunstverein de Stuttgart.

De regreso a los Estados Unidos, compone *Forevermore* (*Para siempre jamás*), agosto de 1967. En febrero de 1968, presenta *Generation* (*Generación*) en el Wagner College de Nueva York, y en febrero de 1969 actúa en el Billy Rose Theatre, con *After* «Suite» {*Después de la «Suite»*).

Twyla Tharp empieza entonces a ser considerada como una de las más sugestivas creadoras de la vanguardia coreográfica neoyorquina. Se la invita a participar en el Festival del Connecticut College de New London, donde presenta *Med/ey* (*Miscelánea*), verano de 1969, una composición interpretada al aire libre.

Twyla Tharp quiere llamar la atención del público presentando su danza en lugares poco habituales o sorprendentes: *Generation*, 1968, en un campo de baloncesto; *Med/ey*, 1969, en un prado; *Dancing in the Streets of Paris and London* (Bailando por las calles de París y Londres), *Continued in Stockholm and Sometimes Madrid* (Seguido en Estocolmo y a veces en Madrid), 1969, en una sala de biblioteca o de museo. Abandona también la escena cuando, en noviembre de 1971, presenta en París, en la *Galerie du Théâtre de la Cité Universitaire*, *The Bix Pieces*.

Twyla Tharp intenta asimismo provocar al espectador introduciendo en sus presentaciones algún elemento insólito, como por ejemplo en *Ke-Moves* el enorme cubo que a una parte del público le impide seguir la evolución de los bailarines, o se esfuerza en entregarse a todo tipo de excentricidades, como en *Eight jelly Rolls*, 1971.

Twyla Tharp tampoco se escapa de una de las preocupaciones esenciales del coreógrafo, que es la de distinguirse de los demás, personalizando la utilización del espacio, como hace, por ejemplo, en *Forevermore*, 1967, colocando a los bailarines en dos planos superpuestos para crear el contraste entre dos evoluciones distintas.

En tanto que coreógrafa, Twyla Tharp inventa sin cesar nuevas situaciones para acercar a su público a su danza y a sus bailarines. A veces, invita a la concurrencia a participar verdaderamente en la danza, como en *The One Hundreds* (Un ciento), 1970, o en *The Bix Piece*, 1971. También utiliza y explora al máximo los ritmos musicales, en particular los de jazz, como en *Eight jelly Rolls* (m: Jelly Roll Morton), 1971; *The Raggedy Dances* (m: S. Joplin), 1972, o *Deuce Coupe* (Coupé endiablado) (m: The Beach Boys), 1973, obra creada por Twyla Tharp, en Chicago, para el Joffrey Ballet, y para la misma compañía creará *As Time Goes By* (A medida que pasa el tiempo) (m: J. Haydn), en 1974.

Aunque no esté interesada en la creación de un repertorio para su compañía de seis bailarinas, ya que para ella la danza no es más que el reflejo inmediato de la impresión fugitiva del momento, Twyla Tharp, sin embargo, ha inventado un sistema para tomar notas de sus trabajos.

## **Yvonne RAINER.**

(San Francisco, 1934).

Yvonne Rainer es una de las más desconcertantes y de las más aventuradas coreógrafas de vanguardia que existen. Desde muy joven ya se siente atraída por la escena, pero para ella la danza no es más que un medio de comunicación entre otros muchos. En efecto, Yvonne Rainer desarrolla un lenguaje heteróclito en el que coinciden, para unirse o para disociarse, las voces, los sonidos y las imágenes, como las películas o las diapositivas.

En cuanto a su manera de ver el movimiento, en los trabajos de Yvonne Rainer distinguimos las huellas de numerosas influencias: la de Martha Graham, de Merce Cunningham, de Ann Halprin, con quienes ha estudiado, y de Alwin Nikolais o James Waring.

Sensible a las más diversas fuentes de movimiento, Yvonne Rainer no desestima ni la marcha, ni la carrera, ni el salto, ni tan siquiera la voltereta.

Imprime a su obra un estilo particular que se sitúa en la encrucijada entre varias disciplinas. Utiliza muchos y muy diversos procedimientos para provocar, atraer o retener la atención del público en lo que a ella se refiere.

Para componer, Yvonne Rainer prefiere trabajar con un grupo reducido de bailarines, a los que puede iniciar más fácilmente en sus teorías, que consisten, principalmente, en introducir en sus composiciones elementos no dancísticos como, por ejemplo, la narración o la película, para apoyar su propia visión coreográfica.

Yvonne Rainer capta las diversas corrientes vanguardistas de su época para adaptarlas y elaborar unas secuencias en las que están presentes desde determinados tipos de personajes de ficción hasta los movimientos interrumpidos o petrificados la mayoría de las veces, dejando así a la imaginación del espectador la libertad de captar el sentido de lo que quiere ser una especie de filosofía del absurdo

Procedente de San Francisco, donde comienza su carrera de actriz, se establece en Nueva York en 1956, frecuentando los medios artísticos de vanguardia, en particular los pintores, y estudia con Martha Graham y Merce Cunningham.

En 1960 sigue los cursos de composición de Robert Dunn. Presenta sus primeros trabajos en 1961, en el Living Theatre y en la Judson Memorial Church en 1963. Su actividad se desarrolla, principalmente, en Nueva York, pero Yvonne Rainer visita, no obstante, Europa en varias ocasiones: en 1964, va a Suecia y Alemania, en 1972 a Italia, al Festival de Spoleto y a Roma, y en Francia participa en el Festival de Otoño de París.

Entre sus numerosas composiciones destacaremos su primera obra, un solo con una partitura de Erick Satie: Three Satie Spoons, 1961; Terrain (Terreno), 1963; Trio A (Trío A), 1966; la versión definitiva de The Mind Is a Muscle (La mente es un músculo), 1968; Grand Union Dreams (Sueños de Grand Union), 1971; Numerous Trames (Numerosos marcos), 1971; In the College (En el college), 1972; Performance (Actuación), 1972, y This is the story of a woman who... {Esta es la historia de una mujer que...}, 1973.

## **Elizabeth KEEN.**

(Huntington, Long Island, Nueva York).

Después de un brillante debut como bailarina, Elizabeth Keen aborda con cierta extravagancia la coreografía. En efecto, para sus trabajos se niega a beneficiarse de las recientes teorías desarrolladas por sus contemporáneos, incluso las más avanzadas, dando rienda suelta al humor cambiante de su temperamento, fantasía que la lleva constantemente hacia los más variados centros de interés intelectual o emocional.

Llegó a la danza debido a la atracción que sentía por el ejercicio físico. Primero, estudió danza clásica con Karel Shook y moderna con ¡Vártha Graham. Empieza una carrera de bailarina profesional con la compañía Tamiris-Nagrin, y luego baila con Paul Taylor.

Elizabeth Keen, que es una artista pulcra, solícita, cuidadosa e incluso meticulosa, completa su formación con el estudio del mimo y de las danzas cortesanas. Estudia también composición con Robert Dunn (1964). De carácter independiente, sentirá muy pronto la necesidad de trabajar sola.

En 1962 presenta sus primeros trabajos, contribuyendo de este modo a la actividad del Judson Dance Theatre con sus composiciones *The Perhapsj*, *Dawning* (Amaneciendo) y *Sea Tangle* (Laberinto marino), compuestas estas dos últimas con música de jazz, con la que se familiarizó en Tamiris-Nagrin. Más adelante *Scanning* (Exploración), 1967, también con música de jazz.

En 1970 presenta *Toison Variations* (Variantes venenosas) para cuatro bailarines. Pero a partir de entonces, Elizabeth Keen se sentirá atraída por el teatro y por la comedia musical. También se unirá rápidamente a la generación de bailarines a la cual pertenecen igualmente Yvonne Rainer, Twyla Tharp, Meredith Monk y Kenneth King. Efectivamente, en Elizabeth Keen encontramos la misma tendencia que en Twyla Tharp de presentar sus obras fuera del escenario tradicional. Elizabeth Keen utiliza el teatro circular, las calles de Brooklyn en *Eve-ryman* (Hombre de la calle), 1968, y en *Mr. Estaban*, 1969; *The Train* (El tren), 1970, lo presenta en Central Park; *On Edge* (De canto), 1970, en una terraza de Manhattan; *A Polite Entertainment for Ladies and Gentle-ment* (Un entretenimiento refinado para damas y caballeros), 1975, en la esplanada al pie de la escalera del City Center.

Como los restantes bailarines de su generación, Elizabeth Keen ha evolucionado entre los jóvenes colaboradores del Judson Dance Theatre e incluso ha sido miembro del famoso «Studio 9», 1962, constituido por unos cuantos artistas que se rebelaban contra la corriente creativa de sus primeras experiencias, que consideraban demasiado timoratas.

Al igual que Yvonne Rainer, Elizabeth Keen sólo compone para grupos reducidos que no sean muchos más de seis bailarines.

## **Meredith MONK.**

(Lima, Perú, 20 de noviembre de 1943).

Meredith Monk es una auténtica mujer de teatro. Es bailarina, actriz y cantante al mismo tiempo que compositora y coreógrafa.

Necesitó un período de diez años (1963-1973) de investigación, trabajo y experiencia para alcanzar sus objetivos. Hoy en día es una de las artistas más interesantes de su generación. Inventó un teatro, que no es un teatro verbal, en detrimento, quizá, de las estructuras coreográficas. Parece ser que Meredith Monk, dotada de una gran riqueza de inspiración y de posibilidades, no pudo resistir la tentación de abordar múltiples actividades artísticas.

Meredith Monk se familiarizó con la técnica Cunningham estudiando en el Sarah Lawrence College de Nueva York bajo la dirección de Judith Dunn y de Beverly Schmidt. Sin embargo, aunque muy sensible a los principios de esta técnica, no lo es mucho respecto al estilo de Merce Cunningham a pesar de estar muy interesada en las concepciones de utilización del espacio desarrolladas por dicho maestro.

Al principio, se pone a componer danzas. Primero, en 1963, 77-mestop, una obra de juventud influida por su formación en la escuela Cunningham, seguida un año más tarde por Break (Interrupción), un solo excepcional. En Break podemos observar ciertas características que irán afirmándose a medida que la obra de Meredith Monk alcanza una cierta madurez. En efecto, en este solo ya se vislumbra la introducción de elementos teatrales en relación directa con la evolución de la bailarina, en particular con su toma de posesión del espacio. Meredith Monk construye su obra en función, esencialmente, del entorno. Desde el primer momento, Meredith Monk no se considera exclusivamente bailarina, porque sabe perfectamente que su poder creador no se limita a la expresión coreográfica. Por lo demás, no tardará en utilizar sus múltiples dotes para el teatro y la música.

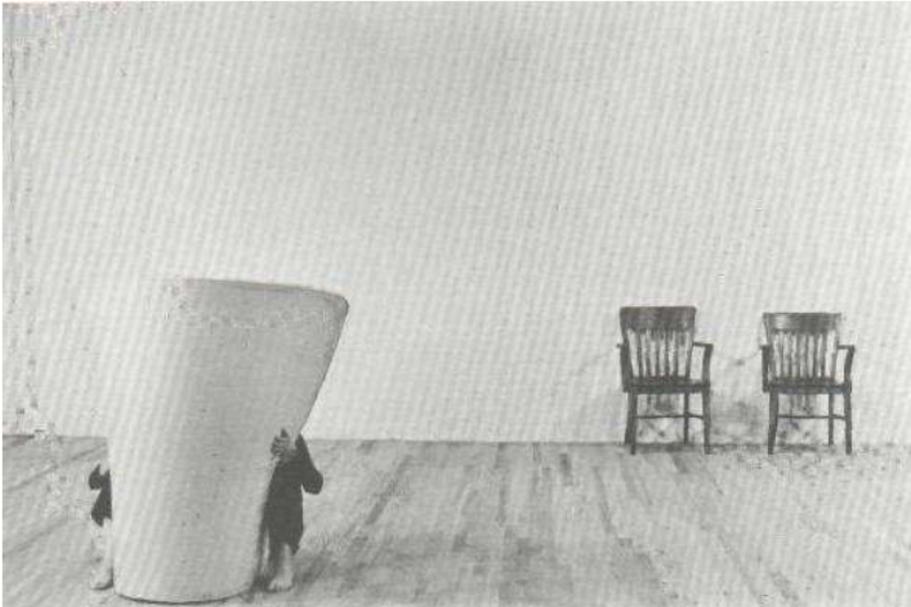
Muy sensible a cuanto la rodea, Meredith Monk otorga una atención muy particular al lugar donde presenta sus trabajos, elaborados de acuerdo con las posibilidades que le ofrece el espacio que debe ser conquistado y las impresiones sutiles que le provoca. Es lo que pasa en Juice (Jugo), 1969, compuesta en tres partes distintas presentadas en Nueva York en diferentes lugares: en un museo (Guggenheim), en el escenario de un teatro y en un granero.

Meredith Monk se une al «Studio 9», donde conoce a los jóvenes coreógrafos de vanguardia, tales como Gus Solomons Jr. y Kenneth King. Va a California para trabajar con Ann Halprin. Manifiesta una particular predilección por la Judson Memorial Church, que elige con frecuencia para crear numerosas obras. Así es como, en 1965, presenta allí: Cartoon (Dibujos animados), Kelache (Día de descanso), B/ackboard (Pizarra), y, en 1966, Portable (Portátil), y 16 Millimeter Earrings (Pendientes de 16 milímetros) —

una mezcla de los más variados elementos escénicos y combinaciones—, mientras que, con Kenneth King, presenta *Duet With Cat's Scream and Locomotive* (Dúo con maullido de gato y locomotora) en el Gate Th. de Nueva York.

Progresivamente, su obra va tomando una forma más teatral que coreográfica. Insensiblemente, Meredith Monk se aleja de la danza para construir un teatro establecido sobre las más diversas estructuras del mundo audiovisual, en el cual evolucionan unos personajes cada vez más preocupados por utilizar al máximo sus cualidades originales.

## Trisha BROWN.



18. La Nueva Danza: Trisha Brown.

Desde la edad de diez años, siguiendo el ejemplo de su hermano mayor, Trisha se apasiona por el atletismo y manifiesta ciertas predisposiciones para la práctica del deporte. No tardará en iniciarse tanto en el fútbol como en el baloncesto. Esta tendencia hacia el ejercicio físico se hará patente más adelante en las actividades que Trisha Brown emprenderá.

A la edad de trece años empieza a estudiar toda clase de formas de danza: clásica, claqué, jazz y acrobática. Mientras está estudiando en el Mills College, en Oakland, California, empieza a tomar en serio la danza, iniciándose en las distintas técnicas de modern dance. No obstante, no muestra un gran entusiasmo por este tipo de estudios, prefiriendo librarse a la improvisación de sus propias danzas en completa libertad. Así y todo, frecuentará los cursos de verano del Connecticut College en dos ocasiones, en 1955 y en 1959.

A partir de 1959, Trisha Brown empieza a enseñar en el Reed College de Portland, Oregón, y en esta misma época compone sus primeras danzas.

En 1960 forma parte del Workshop de Ann Halprin, en San Francisco, donde conoce a la bailarina Yvonne Rainer y a los compositores Simone Forti, La Monte Young y Terry

Riley. En enero de 1961 se va a Nueva York, donde se convierte en alumna asidua de Merce Cunningham y de Robert Dunn, cuyos cursos de composición valora mucho.

En 1962, Trisha Brown se convierte en una de las fundadoras del Judson Church Dance Theatre. A partir de este momento empieza para ella su verdadera carrera profesional como bailarina y coreógrafa. Trisha Brown orienta sus investigaciones hacia el estudio del movimiento que va al encuentro de las leyes del peso. Pone en evidencia sobre todo las calidades estéticas del cuerpo, que utiliza en los movimientos más comunes, presentados en el curso de las composiciones ejecutadas en espacios poco habituales a las evoluciones humanas. Así, una de sus más extraordinarias actuaciones consiste en hacer andar a los bailarines en sentido perpendicular a las paredes. Los bailarines, provistos de arcos especiales, están suspendidos al techo por medio de unas cuerdas. De este modo evolucionan libremente, desafiando la ley de gravedad, en dirección paralela al suelo: *Walking on the Wall* (Andando por las paredes), presentada en el Museo Whitney de Nueva York, el 30 de marzo de 1971.

En *Man Walking Down Side of Building* (Hombre andando cabeza abajo en el edificio), 18 de abril de 1969, Trisha Brown pone en práctica un procedimiento inventado por ella que le permite al bailarín bajar, andando, a lo largo de una fachada de seis pisos de altura. El bailarín crea la impresión de hallarse en plena caída al vacío o bien suspendido en el espacio.

En algunos de sus trabajos, tales como *Accumulation* (Acumulación), un solo compuesto en 1971; *Primary Accumulation* (Acumulación primaria), 1972, y *Group Accumulation* (Acumulación de grupo), 1973, Trisha Brown continúa sus investigaciones con composiciones de estructuras rígidas basadas en el estudio de movimientos. Dicho procedimiento consiste en ejecutar un primer movimiento cierto número de veces, luego añadir a este primer movimiento un segundo movimiento; repetir varias veces consecutivas ambos movimientos, añadir un tercero y volver a repetir un cierto número de veces estos tres movimientos. El movimiento se transforma cada vez que los bailarines chocan entre sí o contra la pared.

Entre sus restantes creaciones, citaremos: en 1963, *Lightfall* (Caída ligera); en 1968, *Planes* (Aviones) (m. S. Forti); en 1969, *Sky Tap* (Mapa del cielo); en 1971, *Kummage sale and the Floor of the Forest* (Venta benéfica y el suelo del bosque), *Leaning Duets II* (Dúos inclinados II), *Falling Duet II* (Dúo en caída II); en 1973, un happening, *Roof of Fire Piece* (El techo de la chimenea), *Spanish Dance* (Danza española), representada en la *Galerie Sonnabend* de Nueva York; en 1974, *Drift* (Tendencia), *Spiral* (Espiral), y, en 1975: *Pamplona Stones* (Piedras de Pamplona), *hocus*, *Pyramid* (Pirámide).

Trisha Brown y su grupo de bailarinas, que actúan siempre en silencio y sin acompañamiento musical, dan algunas representaciones en escenarios de teatro, pero con mayor frecuencia en los gimnasios o museos. También se presentan al aire libre, en las plazas, en los parques, en las playas y en los campos de deporte. En el extranjero,

ro, Trisha Brown y su grupo han actuado en Italia: Roma (1959-1972-1974) y Milán (1973, en la Galería Torelli); participan también en el Festival de Otoño, en París (Museo Galliera), en 1973.

## **Rudy PÉREZ.**

(Nacido en Nueva York).

En los años sesenta, Rudy Pérez se impone como uno de los creadores más dotados e interesantes de su generación. Al mismo tiempo que trabaja a conciencia con Martha Graham, Merce Cunningham, Erick Hawkins y Mary Anthony para adquirir una formación sólida y ecléctica, encuentra inmediatamente su propio modo de expresión.

Ayudado por un sentido agudo de la observación, por su gran facultad de discernimiento y por su evidente lucidez, Rudy Pérez descubre un auténtico lenguaje coreográfico.

Sus descubrimientos comienzan sin duda por una manera personal de tratar el movimiento en relación a su duración, dando a la expresión coreográfica una posibilidad inédita y hasta entonces inexplorada de confrontarse con el tiempo.

Hasta la edad de veintiún años, Rudy considera la danza como simple distracción; sin embargo, sus allegados perciben ya en él unas predisposiciones prometedoras. Animado, Rudy Pérez empieza entonces sus verdaderos estudios de danza, aunque sin pensar en hacer de ello una carrera profesional.

Adquiere rápidamente la formación técnica indispensable, fascinado sobre todo por la personalidad de Martha Graham, de quien es alumno.

Hace sus primeras armas con la New Dance Group, dándose cuenta de que verdaderamente puede llegar a ser un bailarín profesional. Su impresión queda confirmada después de trabajar junto a Cunningham.

A partir de 1962, frecuenta el Judson Workshop, donde tiene la oportunidad de trabajar libremente, sin temor al menor juicio. Entonces descubre los medios de expresarse y de comunicarse a través del movimiento. En 1963, en el marco de los trabajos del taller, presenta su primera coreografía: Take Your Alligator (Coat) with You (Llévate contigo tu [abrigo de) caimán), una serie de cuadros en los que ya se reconocen las características de su estilo.

Rudy Pérez es un observador que encuentra en su entorno los elementos que incorporará a su coreografía. Él escucha, ve y crea. Para Rudy Pérez la música es evocación, pero aunque sea sensible a los sonidos, permanece también muy atento a los silencios.

Para el coreógrafo, su virtuosidad gestual se manifiesta por la lentitud de ejecución del movimiento. El movimiento de Rudy Pérez se desarrolla como si hubiera entablado una lucha contra el paso del tiempo. Tratado de esta guisa, dura infinitamente, sin que su ejecución quede ni por un instante a merced de la casualidad.

Rudy Pérez compone cada movimiento con minuciosidad. Controla el espacio constantemente: ora impulsivo, crea movimientos incisivos y tajantes; ora razonable, trata el movimiento con la lentitud característica que ha innovado. Consciente de la gravedad de lo que debe expresar el movimiento, Rudy Pérez continúa concentrándose sin cesar en el tema que desarrolla.

Este estilo de movimiento se impone al espectador. Incluso cuando ya ha terminado, permanece en él, se le impone. Uno de sus éxitos más brillantes es, sin lugar a dudas, su solo Countdown (Cuenta atrás), compuesta sobre unos cantos populares de la Auvergne, y creado en 1966, en el Studio de Mary Anthony. Es la más hermosa demostración de sus principios.

En las creaciones de Rudy Pérez interviene también el mundo del objeto: silla, cigarrillo, yoyó, secuencia de película; y lo mismo respecto al mundo de los sonidos: voz en off anunciando frases publicitarias, sirenas o medidas de sinfonía musical. En Transit (Tránsito), 1969, Rudy Pérez evoluciona con unos patines de ruedas y, como en todas sus creaciones, va vestido con trajes de calle.

El interés que su obra, y en particular sus solos, despierta se confirma sin cesar. Nada de provocación, todo está controlado, medido; el movimiento quizá sea común, pero está tratado de manera inédita por el hecho de las calidades de su ejecución. Para Rudy Pérez, la danza es la vida, crea simplemente, dejando al cuidado de su inspiración la presentación del movimiento como si éste pudiera retrasar el tiempo.

Entre los numerosos trabajos que compone para su grupo, el Rudy Pérez Dance Theatre, cabe destacar, en particular: en 1963, Take Your Alligator (Coat) with You; en 1966, Fieldgoal, Countdown; en 1976, Center Break (Alteración del centro); en 1968, Loading Zone (Zona de carga), Topload-Offprint (Carga superior-separata); en 1969, Match, Transit, Arcade; en 1970, Coverage (Reportaje), Annual (Añual); en 1971, Monumental Exchange (Cambio monumental), Lot Piece Day/Night (Obra de grupo día/noche); en 1972, Asparagus Beach (Playa de los espárragos), Salute (Saludo), Thank You General Motors (Gracias General Motors), Steeple People, Lot Piece/Lawn 1971 (Obra de grupo/Césped 1971); Running Board for a Narra ti ve (Junta directiva para una narración); en 1975, Parallax (Paralaje), Colorado Ramble (Paseo de Colorado), y en 1976, el solo System (Sistema).

Al lado de estos bailarines-coreógrafos que emergen de la corriente de la Nueva Danza, hay un gran número de investigadores igualmente apasionados por nuevas experiencias y deseosos de expresarse al margen de cualquier sistema o procedimiento convencional.

Estos bailarines-coreógrafos generalmente desarrollan situaciones teatrales utilizando, además de los más inesperados recursos de la expresión corporal, los del sonido, del ruido y de la palabra. Sus representaciones son siempre improvisaciones espontáneas, en las que se da un papel a la intervención de los hechos resultantes de las circunstancias o del azar. En todos estos creadores vemos una clara tendencia a evitar la creación de obras estrictamente estructuradas; cada representación debe adaptarse a los imperativos del lugar y del momento, es el «Event».

La naturaleza de sus trabajos no es de ascendencia teatral; se trata de una forma de momento no bailado, situado fuera del contexto habitual impuesto por los factores tiempo y lugar. Llegados a este punto nos planteamos la cuestión de saber si estas experiencias, que son, por lo menos, sorprendentes, son los balbuceos del lenguaje coreográfico del mañana.

Además de los artistas ya mencionados cabe citar también a:

LAURA Foreman (Los Angeles), que dirige su propio grupo, anima el Choreographers Theatre/Choreo Concerts, y es autora de numerosas coreografías, a destacar entre ellas: A Time (Un tiempo), 1968; Signal II (Señal II), 1971.

KATHRYN POSIN (Butte, Montana, 1944), antigua alumna de Merce Cunningham que debuta en 1965 con el Dance Theatre Workshop después de bailar en los grupos de Anna Sokolow y de Valerie Bettis. Kathryn Posin ha compuesto numerosas coreografías, entre ellas: The Closer She Gets... The Better She Looks {Cuanto más se acerca... mejor aspecto tiene} (m: Herb Alpert), 1968, y Nuclear Energy I, II (1974) y III (1975).

K.EI TAKEI, una bailarina japonesa que ha firmado Light, una serie de composiciones que se escalonan de 1969 a 1975.

PHOEBE NEVILLE, que ha estudiado con Joyce Trisler, ha bailado en la compañía Tamiris-Nagrin, ha pertenecido al «Studio 9», y ha formado parte del Judson Dance Theatre antes de trabajar con Kenneth King y Meredith Monk. Entre sus trabajos, cabe citar: Memory (Memoria), 1972, y Triptych (Tríptico) (m: M. Monk), 1973.

ART BAUMAN (Washington), que ha estudiado con Martha Graham y ha seguido los cursos de composición y de modern dance en la Juilliard School antes de presentarse ante el público junto a Lucas Hoving, Paul Sanasardo y Charles Weidman. En 1960, Art Bauman se hace miembro del Dance Theatre Workshop. Es el autor de numerosas coreografías, entre ellas de: Burlesque/Black and White (Burlesco/ Blanco y negro), 1967, y de Dialog (Diálogo) (m: Czajkowski), 1967.

WILLIAM DUNAS (Nueva York), que ha sido alumno de Daniel Nagrin, Merce Cunningham y Paul Sanasardo y ha firmado las coreografías de Gap, 1968, y de Wail (Quejido) (m: J. Cage), 1969.

A estos bailarines-coreógrafos cabe añadir también aquellos que han sido formados en la escuela de Erick Hawkins, a destacar:

BEVERLY BROWN y ROBERT YOHN, que hoy en día animan THE Greenhouse Dance Ensemble.

NANCY MEEHAN (San Francisco), que estudió con Ann Halprin y Martha Graham antes de trabajar con Hawkins y ser miembro de su compañía de 1962 a 1970. Ahora está al frente de su propio grupo, desde el cual presenta sus propias obras, entre ellas: Whitip, 1971; Bo-nes Cascades Scapes, 1972, revisada en 1974; Live Dragón (Dragón viviente), 1973, y Grapes and Stones (Uvas y piedras), 1975.

BARBARA ROAN, que después de haber estudiado con Hawkins y de haber bailado en su compañía, colaboró con Rod Rodgers y Rudy Pérez antes de constituir su grupo y componer sus coreografías, entre las cuales la serie llamada Woolsworth's I (1970), II (1971), III (1972), IV (1974) y October Parade (Desfile de octubre), 1971.

ROD RODGERS (Detroit), es también un antiguo alumno y colaborador de Erick Hawkins, uno de los fundadores de la Association of Black Choreographers y autor de numerosos trabajos, entre los cuales, principalmente: Tangpnts (Tangentes) (m: H. Cowell y Lou Harri-son), 1968.

También encontramos los grupos:

LE MUI.TIGRAVITATIONAL. AeroDANCK GROUP, animado por STKPHANIE EVANITSKY.

LE PILOBOI.L'S DANCE THEATRE, que presenta las obras colectivas de sus miembros, composiciones caracterizadas por un estilo vigoroso emparentado con el de los gimnastas y los acróbatas. Del repertorio de Pilobolus, cabe destacar: en 1972, Anaendrom (m: J. H. Ap-pleton); en 1973, Ciona (revisada en 1975); en 1974, Monkshood's Fare-well (Adiós al monacato), Pilea (Sombbrero), Terra Cotia, Triptych y, en 1975, Alrone.

El grupo GRAND UNION, originariamente formado por Yvonne Rainer y otros bailarines, algunos de los cuales, como David Gordon y Trisha Brown, son miembros fundadores de la Judson, a los que se unieron Barbara Dilley (Lloyd), Douglas Dunn y Nancy Lewis.

DAVID GORDON. Desde que se convierte en miembro de la compañía James Waring (1958-1962), David Gordon empieza a componer para sí mismo y para su mujer, la bailarina VAIDA SETTERFIELD. Sus trabajos se caracterizan por la influencia que

sobre él ejercen las obras de James Waring y, más particularmente, por una tendencia a considerar la danza como elemento de expresión del teatro del absurdo.

A partir 1962, David Gordon presenta su trabajo en el Judson Dance Theatre: Mannequin Dance (Danza del maniquí), Helen's Dance (Danza de Helena), seguidos, en 1963, de Kandon BreaÁfasJ (Desayuno fortuito); en 1964, de Silver Pieces (Piezas de plata) y en 19667 de Walks and Digressions (Paseos y digresiones), obras todas en las que persiste la influencia de sus inicios como coreógrafo.

De 1964 a 1970, David Gordon colabora esporádicamente, en tanto que bailarín, con la compañía de Yvonne Rainer, y de 1970 a 1974, se convierte en uno de los principales animadores del Grand Union, y en 1971, compone Sleepwalking (Sonambulismo); en 1972, The Matter (La materia); en 1974, Spilled Milk (Leche derramada) y Chair (Silla), Alternatives 1 Trough 5 (Alternativas de la 1a la 5) y One Act Play (Obra en un acto).

Entre estos bailarines-coreógrafos de la generación en curso cabe citar también a otros muchos artistas investigadores, como: SIMONE Forti, Margaret Beals, Elaine Summers, Laura Veldhuis, Nora Guthrie, Deborah Lee, etc.

**Paul TAYLOR.**

Su vida, su obra.

Su respeto y su gran amor al movimiento. Su gran riqueza de inspiración. La importancia de sus coreografías.

Principales coreografías.

Paul Taylor y sus bailarines, de donde emerge Dan Wagoner.



19. PaulTaylor

**Paul TAYLOR.**

(Alleghany County, Pennsylvania, 29 de julio de 1930).

Paul Taylor ocupa un lugar muy destacado en el mundo de la coreografía de hoy en día. Cada una de sus coreografías se distingue de las precedentes tanto por la fuente

de inspiración como por la nueva paleta gestual utilizada por el coreógrafo, paleta muy rica en líneas que engendran, principalmente, unas cualidades pictóricas excepcionales.

Según Taylor, la danza es un arte vivo y generoso, al que trata con el humor particular que caracteriza su talante de artista creador.

Desde su adolescencia, Paul Taylor, entusiasta del dibujo, se expresa con las múltiples combinaciones de líneas que nacen de su lápiz o de su pincel. Así que descubre el arte de la danza, abandona dichos instrumentos, ajenos a la mano del hombre, y será con su propio cuerpo, herramienta más viva y maleable, con el que tomará entonces posesión del espacio, el cual se convertirá en su verdadero medio de expresión. El trazo lineal del coreógrafo sustituye al del pintor.

Al buscar su camino, Paul Taylor se manifiesta como un coreógrafo de vanguardia. Aísla al movimiento; extrae ciertas posturas del contexto corporal convencional y utiliza como acompañamiento sonoro ruidos nuevos: latidos del corazón, timbres del teléfono, ruidos del viento. Introduce asimismo elementos extraños e insólitos: perro, bicicleta, y presenta al bailarín en traje de calle.

Paul Taylor encuentra, en primer lugar, las frases coreográficas, los fragmentos de danza, que, una vez reunidos, componen la obra definitiva. La mayor parte de sus primeros trabajos revela este proceso de creación, siempre reforzado por las cualidades innatas de exuberancia, inherentes a la personalidad de Taylor.

Desde sus primeras experiencias coreográficas, Paul Taylor encuentra la fórmula de un lenguaje al que permanecerá siempre fiel, preservando de este modo sus trabajos de la prueba impuesta por el tiempo.

Taylor tiene la facultad de descubrir el valor intrínseco del movimiento, y posee el poder de dominar constantemente el abanico de sus descubrimientos, auténticas innovaciones que enriquecen sin cesar la gama de su vocabulario, utilizado con parsimonia.

Sus primeras experiencias coreográficas se basan en la exploración de los orígenes de la gama de movimientos, los cuales no tarda en organizar y presentar bajo una forma estilizada a la que permanecerá siempre fiel y que muy rápidamente se convertirá en la marca indeleble de su personalidad coreográfica.

Es un artista ponderado que raramente se aparta de su propio estilo, caracterizado por una cierta sobriedad. Es un creador escrupuloso, atento a la perfecta realización del trabajo y deseoso de presentar cada nueva creación como una realización bien acabada.

Paul Taylor es un creador de múltiples facetas. Tan pronto se presenta como un coreógrafo moderado, en obras como Aureole (Aureola), 1962, o Duet (Dúo), 1964, que

es un poético canto de amor en el que se revela como el prototipo puro del muchacho americano, de este hijo del Nuevo Mundo, satírico y mordaz como en *From Sea to Shining Sea* (De ¿ mar al mar brillante), 1965, o bien nos ofrece el rostro de un coreógrafo desbordante de humor, como en *Three Epitaphs* (Tres epitafios), 1956; *Big Bertha* (La gran Berta), 1971, y en una suite de solos muy coloristas, *The Book of Beasts* (El libro de los animales), 1971, o *Noah's Minstrels* (Los trovadores de Noab), 1973.

En 1966 crea *Orbs* (Orbes), que es la verdadera síntesis de sus investigaciones precedentes. En *Lento*, 1967; *Public Domain* (Dominio público), 1967, y *Private Domain* (Dominio privado), 1969, se nos presenta como un creador más realizado y más grave al mismo tiempo. Durante algún tiempo se muestra más preocupado por el contenido que por la forma de la obra.

Pero, sea cual sea el móvil que le inspira, en cada nueva creación volvemos a encontrar el espíritu danzante de Paul Taylor que se manifiesta por una habilidad excepcional de animar a 1 bailarín, de diversificar sus movimientos y de dirigir su evolución, como en *Esplanade*, 1975. En 1962, en *Piece Period*, collage con músicas de Vivaldi, Tele-man, Beethoven, etc., y un sorprendente pastiche de distintas formas de danza —clásica, moderna, de carácter o de estilo—, Paul Taylor hace malabarismos con todas estas técnicas y prueba que le son familiares.

En 1963, en *Scudorama*, que es un embrollo sabiamente compuesto de torsiones corporales evocadoras del estado sórdido y penoso de las almas que hormiguean en la entrada del Infierno, Paul Taylor se expresa esencialmente con gestos que tienen el poder de sugerir. Es curioso que dicha obra, primero fue compuesta con música de Stravinsky y así fue mantenida en todos los ensayos, pero finalmente se presentó al público con una composición completamente distinta firmada por Clarence Jackson.

Paul Taylor no es un coreógrafo revolucionario. No se presenta como discípulo incondicional de tal o cual maestro. Sin embargo, en su obra se distinguen ciertas influencias de los coreógrafos con los que colaboró en los inicios de su carrera de bailarín.

En efecto, Paul Taylor tuvo la suerte de trabajar junto a Merce Cunningham en una época en la que el propio Cunningham se enfrentaba a problemas cruciales de composición. De esta experiencia vivida al lado de una personalidad tan poderosa, adoptará el uso que hace Cunningham de la intervención del azar como hecho provocador de estimulación coreográfica.

Con Martha Graham, junto a quien hace una brillante carrera de solista, descubre el interés del sentido teatral en la presentación de la danza. Fue durante su estancia junto a Graham cuando tomó conciencia de la necesidad de presentar a su vez sus propios trabajos en un contexto escénico en el cual los elementos de la puesta en escena no

sean descuidados, y aprendió también a apreciar la importancia que el bailarín debe otorgar a la interpretación de su papel en tanto que artista dramático.

Progresivamente, todas estas influencias repercutirán en su obra y sus investigaciones se orientarán cada vez más hacia la consecución de una forma personal de expresión teatral. Pero, al dar curso libre a su propia concepción teatral, ésta se emparentará, principalmente, con la concepción de los artistas del movimiento neomoderno. Esta característica persistirá en la mayoría de sus obras, tanto las de tendencia abstracta, tales como *Junction (Cruce)*, 1961; *Piece Period*, 1962, o *Public Domain*, 1967, como en sus obras narrativas, tales *Agathe's Tale*, 1967, o *Big Berta*, 1971.

A lo largo de su carrera, Paul Taylor hace prueba de cierto eclecticismo interesándose en distintas técnicas de danza que le llevan a múltiples invenciones gestuales. Su gran receptividad le conduce a una vasta utilización de movimientos manejados en el espacio con una facilidad excepcional.

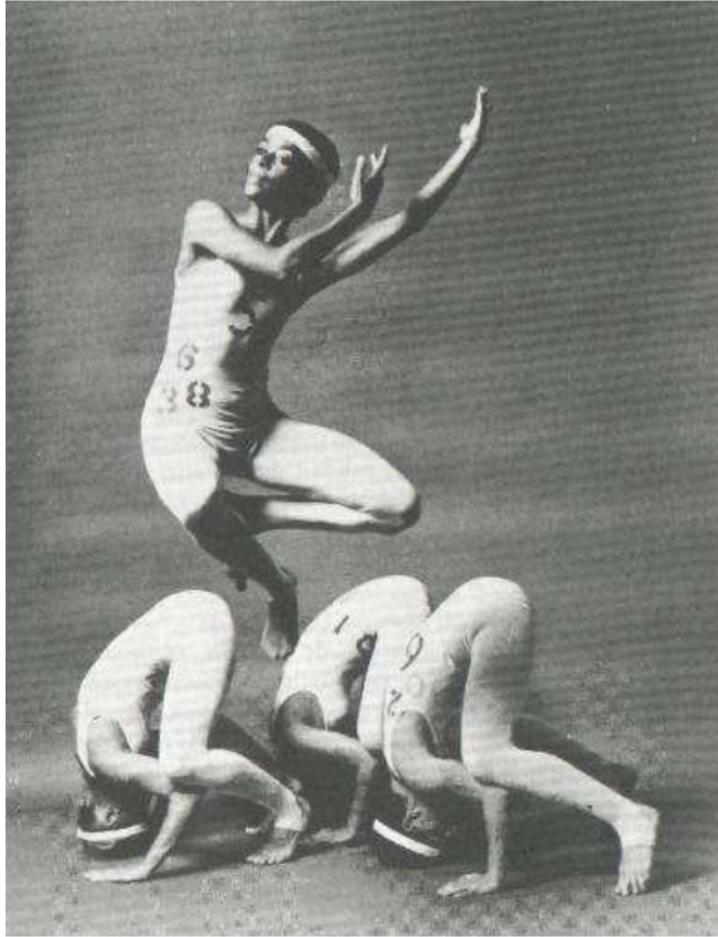
Se puede admitir que, por ciertos aspectos de su composición coreográfica, Paul Taylor a veces busca extrañar al espectador, provoca a su público, pero Taylor no aplica teorías revolucionarias. Su gran respeto y su gran amor al movimiento no lo autorizan en ningún caso a alejarse de los cánones que considera esenciales para expresarse mediante la danza. Sin embargo, ello no le ha impedido trazarse un camino personal para tratar y desarrollar mediante la danza los temas característicos que le son propios.

Gracias a un vocabulario limitado a un número restringido de movimientos, Paul Taylor sabe ensamblar los gestos a las mil maravillas con el fin de crear las combinaciones más interesantes, perfectamente adaptadas al espíritu de cada una de sus creaciones.

### **Su vida — Su obra.**

Desde muy joven, cuando era alumno de la Virginia Episcopal School en Washington, Paul Taylor descubrió su pasión por el dibujo y la pintura, lo cual le llevó a inscribirse, algunos años más tarde, en la Universidad de Siracusa, reputada por la enseñanza de las artes plásticas. Hizo importantes estudios de pintura. En la universidad practica la natación, su deporte favorito, pero no tarda en experimentar la atracción de otro ejercicio físico, no puede resistir la llamada de la danza. Pronto empieza a sentir un vivo interés por los cursos de danza que frecuenta, y decide que quiere llegar a ser bailarín.

Paul Taylor, que ya está entrenado en la disciplina deportiva, es un alumno dotado de potente musculatura, y desde sus primeros pasos en la danza se beneficia de las ventajas que le ofrece su cuerpo, que ya está familiarizado con el movimiento. A lo largo de toda su carrera de bailarín, conservará su silueta de atleta, que no será ajena a la atractiva irradiación de su personalidad artística que produce un impacto caluroso en su público.



20. Paul Taylor dance compañía: sports and follies

Deja la Universidad de Siracusa y se va a Nueva York para estudiar seriamente la danza. Muy pronto se manifiesta como un alumno de dotes excepcionales. Frecuenta los cursos de la Juilliard School, de la Escuela Graham y de la Metropolitan Opera, donde recibe la enseñanza de Antony Tudor y de Margaret Craske.

Pero, al mismo tiempo que la danza, Paul Taylor descubre en Nueva York el universo de la pintura, que continúa atrayéndole y apasionándole. Conoce a dos grandes artistas pintores: Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

En 1953, empieza su carrera de bailarín profesional. Primero, baila en la compañía de Pearl Lang, con la cual participa en la creación de *And Joey Is My Witness*, antes de ser enrolado en la compañía de Merce Cunningham. Aparece ante el público en *Black Mountain College* y baila en Nueva York durante la temporada de Cunningham en el *Théâtre de Lys*. En aquella época, Paul Taylor preparaba la coreografía *de Jack and the Beanstalk* (Jack y las habichuelas), obra que no será creada hasta dos años más tarde.

en ocasión de los espectáculos organizados por James Waring en el Henry Street Playhouse. Esta composición marcará la verdadera presentación coreográfica de Taylor, pero quedará insatisfecho de esta primera experiencia a pesar de que Rauschenberg le brindará su colaboración para la realización del decorado.

En 1954, Paul Taylor abandona la compañía de Merce Cunningham y funda su propio grupo de bailarines.

A partir de entonces, dividirá su actividad entre su carrera de coreógrafo independiente en el seno de una reducida formación de bailarines de su elección con los que trabaja en estrecha relación y su carrera de bailarín, apareciendo regularmente en sus propios espectáculos.

Durante seis años, de 1955 a 1961, Paul Taylor colabora con la compañía de Martha Graham en calidad de bailarín solista, y se le confía la creación de varios papeles importantes, con los que afirma definitivamente su poderosa personalidad de intérprete. Crea el papel de Egisto en Clytemnestra, 1958; el de Hércules en Alceste, 1960; el de Antony en One More Gaudj Night, 1961; el del Destructor en Visionary Recital, 1961, y el de Teseo en Phaedra, 1962.

En 1959 participa en la creación de Episodes, obra coreográfica firmada por Martha Graham y George Balanchine, en la que interpreta la variación que Balanchine compuso especialmente para él.

A partir de 1954, pero sobre todo después de 1964, sin interrupción, Paul Taylor prosigue una fructífera actividad de coreógrafo y una vibrante carrera de bailarín que abandonará en 1975, interpretando sus propias obras creadas para su compañía: la Paul Taylor Dance Company.

Su fama se propaga no sólo por los Estados Unidos sino por todo el mundo.

En 1960 crea, para el Nederlands Ballet, The White Salamander (La salamandra blanca), y aquel mismo año participa en el Festival de Spoleto. En abril de 1962, en el Théâtre des Nations, en París, donde aparece por vez primera, presenta Tracer (Diseñador) obteniendo el premio de la crítica reservado al mejor coreógrafo de la temporada.

En 1963 monta The Red Room (La habitación roja) para el Festival de Spoleto, y aquel mismo año, en el 2.º Festival Internacional de Danza de París, se le otorga la medalla de oro al mejor coreógrafo.

Con su compañía efectúa numerosas giras por el extranjero: México (1963), América del Sur (1965), norte de África y Próximo Oriente (1967), América Latina (1969). Viaja regularmente a Europa, principalmente a París y Londres, donde su compañía ofrece temporadas bianuales.

En los Estados Unidos, la compañía se presenta muy a menudo en el marco de las manifestaciones del American Dance Festival del Connecticut College, en el transcurso de las cuales son creadas la mayor parte de las obras importantes de los bailarines-coreógrafos modernos. Por su parte, Paul Taylor ha presentado: en 1961, *Insects and Héroes* (Insectos y héroes); en 1962, *Aureole*; en 1963 *Scudorama*; en 1967, *Agathe's Tale* (La historia de Ágata); en 1969, *Duets from Work in Progress* (Dúos de trabajo progresivo), y, en 1971, *The Book o/Beasts*, todas ellas obras esenciales de su carrera.

### **Paul Taylor y sus bailarines.**

A lo largo de su carrera de coreógrafo, Paul Taylor se asegura la colaboración de numerosos bailarines, entre los cuales sobresalen, principalmente, DAN WAGONER, de 1959 a 1968, el cual más adelante emprenderá también una carrera de coreógrafo; DANIEL WILLIAMS (San Francisco, 1943), que baila en la compañía de 1963 a 1973, así como las bailarinas: BETTIE DE JONG (Sumatra, Indonesia), enrolada desde 1962, y la admirable CAROLYN ADAMS (Nueva York, 16 de agosto de 1943), que a partir de 1965 se convierte en la joya más preciada de la compañía y en la intérprete más extraordinaria del «estilo Paul Taylor»; artista negra, dirige también el Harlem Dance Studio.

### **Principales coreografías de Paul Taylor.**

3 Epitaphs. (3 Epitafios).

M: música folclórica americana — V: R. Rauschenberg.

I: Thomas Skelton.

CR: en 1956, bajo el título *Four Epitaphs*.

Bajo el título *3 Epitaphs* el 8 de junio de 1960 en el Festival de Spoleto, Italia.

INT: Paul Taylor, Akiko Kanda, Mabel Robinson, Kathleen Standford.

MERIDIAN. (versión trío) (MERIDIANO).

M: Pierre Boulez «*Le Marteau sans Maître*» - V: Louise Thomson.

CR: 13 de febrero de 1960, Nueva York, Hunter College Playhouse.

INT: Paul Taylor, Akiko Kanda, Dan Wagoner

(versión para la compañía).

M: Feldman.

CR: 1960, en el Festival de Spoleto, Italia.

Tablet. (Tableta).

M: David Hollister - V y Máscaras: Ellsworh Kelly.

CR: 1960, en el Festival de Spoleto, Italia.

CR: en Nueva York, el 14 de enero de 1961.

INT: Pina Bausch, Dan Wagoner.

Fibers. (Fibras).

M: Arnold Schönberg (5 obras para orquesta, op 16).  
D: Rouben Ter-Arutunian.  
CR: 14 de enero de 1961, Nueva York, Hunter College Playhouse.  
INT: Paul Taylor, Maggie Newman, Akiko Kanda.

#### INSECTS AND HÉROES. (INSECTOS Y HÉROES).

M: John Herbert McDowell - D y V: Rouben Ter-Arutunian.  
I: Louise Guthman.  
CR: 18 de agosto de 1961, New London, Connecticut, 14.º American Dance Festival, Connecticut College.  
INT: Paul Taylor, Linda Hodes, Dan Wagoner, Maggie Newman, Elizabeth Walton, Elizabeth Keen, Sharon Kinney, Renee Kimball, Daniel Lewis.  
CR: en Nueva York, el 24 de noviembre de 1961, Hunter College Playhouse.

#### Junction. (Cruce).

M: J.-S. Bach (Extractos de las suites n.º 1 y 4 para violoncelo) - D y V: Alex Katz. I: Jennifer Tipton.  
CR: 24 de noviembre de 1961, Nueva York, Hunter College Playhouse.  
INT: Paul Taylor, Maggie Newman, Linda Hodes, Dan Wagoner, Elizabeth Walton, Elizabeth Keen.

#### TRACER.

M: James Tenny.  
CR: abril de 1962, París, Théâtre de Lutece (Théâtre des Nations).

#### Aureole. (Aureola).

M: G.-F. Haendel (Extractos del Concierto en do y del Concierto en fa).  
I: Thomas Skelton.  
CR: 4 de agosto de 1962, New London, Connecticut, 15.º American Dance Festival, Connecticut College.  
INT: Paul Taylor, Elizabeth Walton, Dan Wagoner, Sharon Kinney, Renee Kimball.

#### PIECE PERIOD.

M: A. Vivaldi, L. van Beethoven, Teleman, Haydn, Bonporti y Scarlatti - D y V: John Rawlings.  
CR: 8 de noviembre de 1962, Nueva York, Hunter College Playhouse.  
INT: Paul Taylor, Bettie De Jong, Elizabeth Walton, Renee Kimball, Sharon Kinney, Dan Wagoner.

#### SCUDORAMA.

M: Charles Jackson - D y V: Alex Katz. I: Thomas Skelton.  
CR: 10 de agosto de 1963, New London, Connecticut, 16.º American Dance Festival, Connecticut College.

INT: Paul Taylor, Elizabeth Walton, Bettie De Jong, Sharon Kinney, Renee Kimball, Twyla (Tharp) Young, Ceulah Abrahams, Dan Wagoner.

Party mix. (Reunión festiva).

M: Alexei Haieff (sonata para dos pianos) - D y V: Alex Katz. I: Jennifer Tipton. CR: en 1963.

DUET. (DÚO).

M: J. Haydn - V: George Tacit. I: Jennifer Tipton. CR: 1964, Minneapolis, Minnesota, Tyrone Guthrie Th.

Post Meridian (The Red Room) (Posmeridiano -La habitación roja)

M: Evelyn Lohoeffter Deboeck - V: Alex Katz. I: Jennifer Tipton. CR: 1965, Nueva York, Ambassador Th.

From Sea to Shining Sea. (Del mar al mar brillante).

M: John Herbert McDowell - D y V: John Rawlings. I: Jennifer Tipton. CR: 1965, Nueva York, Hunter College Playhouse.

Orbs. (Orbes).

M: L. van Beethoven - D y V: Alex Katz. I: Jennifer Tipton. CR: 4 de julio de 1966, La Haya, Países Bajos, Teatro Real. INT: Bettie De Jong, Dan Wagoner, Carolyn Adams, Daniel Williams, Molly Reinhart, Jane Kosminsky, Janet Aaron, Eileen Copley, Paul Taylor.

Agathes Tale. (La historia de ágata).

M: Carlos Suriñach - D: Tomchin.

CR: 12 de agosto de 1967, New London, Connecticut, 20.º American Dance Festival, Connecticut College.

Lento.

M: J. Haydn.

CR: 1967, Chicago, Illinois, Harper Th.

Public Domain. (Dominio público).

M: John Herbert McDowell - V: John Rawlings. I: Jennifer Tipton. CR: 1967.

Private Domain. (Dominio privado).

M: Iannis Xenakis (Atrés) - D y V: Alex Katz. I: Jennifer Tipton. CR: 7 de mayo de 1969, Nueva York, City Center Theatre. INT: Paul Taylor, Carolyn Adams, Daniel Williams, Cliff Keuter, Janet Aaron, Eileen Copley, Karla Wolfangle, Senta Driver.

Churchyard. (Cementerio).

M: Cosmos Savage (composición basada sobre obras originales de la Edad Media, orquestadas por Simón Sadoff) — V: Alee Sutherland.

I: Jennifer Tipton.

CR: 2 de agosto de 1969, New London, Connecticut, 22.º American Dance Festival, Connecticut College.

CR: en Nueva York, el 10 de diciembre de 1969.

Foreign Exchange. (Divisas).

M: M. Subotnick - D: Alex Katz - V: Alee Sutherland. CR: 5 de mayo de 1970, Nueva York, City Center Theatre.

Big Bertha. (La gran Berta).

M: John Herbert McDowell - D y V: Alee Sutherland. CR: 9 de febrero de 1971, Nueva York, ANTA Th.

PR INT: Paul Taylor, Carolyn Adams, Bettie De Jong, Eileen Cropley.

The book of Beasts. (El libro de los animales).

M: M. Schuman, Weber, Saint-Saëns, Mozart, Schubert, L. van Beethoven, Boccherini, M. de Falla, P. Tchaikovsky - V: John Rawlings. I: Jennifer Tipton.

CR: 24 de julio de 1971, New London, Connecticut, 24.º American Dance Festival, Connecticut College.

Guest of May. (Huésped de mayo).

M: C. Debussy — V: George Tacit. I: Jennifer Tipton. CR: 1972.

So long, Edén (Adiós, Edén)

M: John Fahey - V: George Tacit. I: Jennifer Tipton. CR: 1972, Filadelfia.

NOAH'S MINSTRELS. (LOS TROVADORES DE NOAH).

M: Louis Moreau Gottschalk - D y V: George Tacit. I: Jennifer Tipton.

CR: 20 de febrero de 1973, Washington, Kennedy Center. PR INT: Paul Taylor, Betty De Jong, Carolyn Adams.

AMERICAN GÉNESIS. (Composición en tres actos y cinco secciones).

M: J.-S. Bach, J. Haydn, John Fahey, B. Martinu, Louis Moreau Gottschalk — V: George Tacit. I: Jennifer Tipton.

CR: 14 de marzo de 1974, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

Sports and Folies. (Deportes y desatinos).

M: E. Satie (varios extractos) — V: George Tacit. I: Jennifer Tipton. CR: 7 de octubre de 1975, París, Théâtre de la Ville. INT: Carolyn Adams, Nicholas Gunn, Monica Morris, Elie Chaib, Eileen Cropley, Ruth Andrien.

ESPLANADE. (ESPLANADA).

M: J.-S. Bach - V: John Rawlings. I: Jennifer Tipton.

CR: 1 de enero de 1975, Universidad de Brandéis, Massachusetts.

Ruñes. (Runas).

M: Gerard Busby - V: George Tacit. I: Jennifer Tipton. CR: 6 de agosto de 1975, Lake Placid.

Cloven Kjingdom. (El Reino partido).

M: A. Corelli, Henry Cowell, Malloy Miller, arreglo de John Herbert McDowell - V: Scott Barrie (vestuario femenino), vestuario masculino fabricado por A. Six Inc. I: Jennifer Tipton. CR: junio 1976.

POLARIS.

M: Don York - D y V: Alex Katz. I: Jennifer Tipton.

CR: 26 de agosto de 1976, Newport, American Dance Festival.

### **Dan WAGONER.**

(Springfield, Virginia Occidental, 13 de julio de 1932).

Después de hacer una excepcional carrera de bailarín solista junto a Paul Taylor y Martha Graham, Dan Wagoner no escapa a la tentación de convertirse también en coreógrafo. Desde 1969 presenta sus trabajos personales, de una gran calidad, que constituyen el repertorio de su pequeña formación de bailarines.

Inevitablemente, Dan Wagoner acusa la influencia de los maestros que han contribuido a su sólida formación técnica, ya que, aparte de su estancia junto a Taylor y Graham, ha trabajado también con Merce Cunningham.

Dando vía libre a su imaginación, crea, con una gran modestia, una obra desbordante de buen humor. Trata temas simples, caracterizados únicamente por el vigor del movimiento.

La infancia de Dan Wagoner transcurre en Springfield, en el seno de una familia de diez hijos de los que es el menor. Cursa estudios universitarios y obtiene el diploma de farmacia.

Al descubrir cierta atracción hacia las artes escénicas, duda durante un tiempo entre el teatro y la danza. Elegirá la danza. No empezará a estudiarla, con Ethel Butler, hasta la época de su servicio militar, cuando es incorporado en Washington, en el cuerpo médico del ejército. Desmovilizado después de dos años de servicio, se va a Nueva York, donde en 1959 es inmediatamente enrolado por Martha Gra-ham. Será solista de su compañía hasta 1968, creando varios papeles, principalmente en Episodes, 1959; Acrobats of God, 1960 y Visionary Recital, 1961.

En cuanto Paul Taylor conoce a Dan Wagoner, en 1959, lo contrata en su compañía. Dan Wagoner colaborará con él hasta 1968, participando en la creación del repertorio.

En 1959, Dan Wagoner baila Carmina Burana, de John Butler, en el City Center Opera de Nueva York. Durante diez años divide su actividad, principalmente, entre las dos compañías de modern dance, pero también trabaja con Merce Cunningham.

Convertido en bailarín y coreógrafo independiente desde 1969, Dan Wagoner anima su propio grupo, el Dan Wagoner and Dancers, para el cual monta, entre otras: en 1969, Le Jardín au Monsieur McGre-gor (El jardín del señor McGregor), Brambles (Zarzamoras) (con la colaboración de George Montgomery para los textos) y Night Duet (Dúo nocturno); en 1970, Westwork (Trabajo del Oeste) (m: H. Purcell); en 1971, Iron Mountain (Montaña de hierro) (m: P. Hindemith), July 13 (13 de julio) (m: J.-H. McDowell), Cows and Kuins (Vacasy ruinas) (música fol-clórica); en 1972, Numbers (Números), Changing Your Mind (Cambiando de parecer) (con la colaboración de G. Montgomery), Dance (Danza) (m: tradicional del Oeste); en 1973, Broken Hearted Rag Dance (Rag Dance del corazón destrozado) (m: S. Joplin), Meets and Bounds (Encuentros y límites) (sin música), A Sad Pavanefor These Distracted Times (Una pavana triste para estos confusos tiempos); en 1974, Taxi Dance (Danza del taxi) y en 1975, Summer Rambo (Rambo de verano) (m: J.-S. Bach).

## **Alwin NIKOLAIS.**

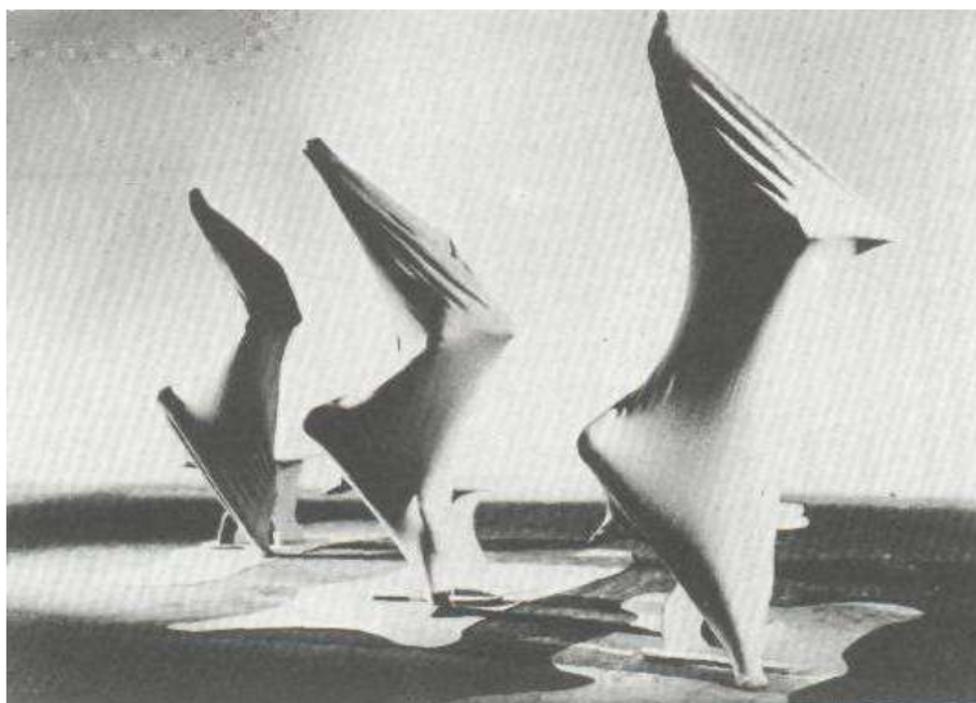
Su vida, su obra. El mago creador del teatro de lo irreal. Alumno y ayudante de Hanya Holm. Su encuentro con Murray Louis. Su actividad en el Henry Street Playhouse. Su propio teatro de la danza. Su compañía. Sus obras.

Principales coreografías.

### III. El linaje Alwin Nikolaís.

a) Primera generación: Murray Louis - Phyllis Lamhut - Gladys Bailin - Emery Hermans.

b) Segunda generación: Carolyn Carlson, Sara Sbelton, Raymond Johnson.



21. Nikolais dance theatre: Noumenon.

## **Alwin NIKOLAIS.**

(Southington, Connecticut, 25 de noviembre de 1912).

Alwin Nikolais es el auténtico creador del teatro de la danza. Es a la vez un compositor, un pintor, un escultor, un poeta, un filósofo y, por último, un coreógrafo que anima y dirige una compañía de bailarines iniciados en sus propias teorías.

Alwin Nikolais es un maravilloso creador de formas procedentes de la unión de los efectos de la iluminación, de los sonidos y de la profusión de líneas armoniosas engendradas por los movimientos del cuerpo.

En su arte, Nikolais hace el papel de «mago», sin embargo no encontramos la más mínima huella de fuerza oculta de cuyo poder estaría en posesión; al contrario, Nikolais participa en la danza utilizando los conocimientos que él mismo ha elaborado en el curso de sus minuciosas investigaciones que se revelan extremadamente ricas en descubrimientos, aunque a veces sean severamente impugnadas, como lo es, por ejemplo, el principio de la deshumanización corporal, de la que es el instigador.

Una de las características esenciales de Nikolais consiste en componer formas que se alejan de una contextura específicamente humana. Modifica el cuerpo del bailarín para hacer de él un elemento que pierde su apariencia corporal habitual. Alwin Nikolais da vida a esta nueva forma, la transforma sin cesar para que cree los múltiples trazados lineales que tomarán posesión del espacio.

Nikolais disimula las líneas corporales bajo los trajes que él mismo diseña. Estos trajes no tienen nada en común con los vestidos tradicionales; son unas envolturas, una especie de fundas cortadas la mayoría de las veces de un tejido elástico que se transforma a voluntad, modificando así su aspecto.

Esta forma toma vida mediante un sofisticado juego de iluminación, haces luminosos, proyectores o luces sutiles de distintos colores.

En sus trabajos, Nikolais coloca al bailarín, o más exactamente la forma que este bailarín despliega, en el cubo negro del espacio escénico, y, a tenor de su voluntad, la luz esculpe la escena dando vida a su recinto.

Nikolais compone, pues, volúmenes en movimiento, que cobran vida gracias a los bailarines, a los que ha inculcado, tras un entrenamiento particular, el sistema para percibir las condiciones de su entorno. De este modo, el bailarín se mueve siendo consciente de la transformación de su aspecto físico, lo cual, no obstante, no le impide considerarse un elemento vivo que debe engendrar la danza mediante el despliegue de su energía motriz. La danza se convierte entonces en una suma de líneas, de masas intensificadas por los efectos sonoros y luminosos.

Nikolais somete los elementos tradicionales del espectáculo: sonido, decorado, color, escultura y forma al dinamismo del movimiento, creando un nuevo teatro de la danza.

Si bien los movimientos que Nikolais inventa son siempre sorprendentes, jamás son agresivos. Nikolais ha encontrado la pureza del gesto liberándolo de toda motivación emocional, de toda significación habitual y familiar.

Nikolais es un hombre de teatro extremadamente moderado, y cada cual encuentra en sus composiciones su propio mundo imaginario dibujado sobre un esbozo a su medida.

Nikolais revela al hombre la imagen del universo fantástico que lleva en su interior, y le invita a participar con tanta más facilidad cuanto que, en su arte, Nikolais se dirige mucho más a la sensibilidad carnal que a la sensibilidad espiritual.

Nikolais sugiere, inspira al espectador más de lo que busca imponer o afirmar su punto de vista personal. Para Nikolais, la danza moderna es una manera de ver el mundo. Su obra nos demuestra que para él se trata, ante todo, de un estado de ánimo que conduce a una toma de posición personal.

Cada una de sus composiciones es una comedia de magia tratada bajo una nueva forma para la cual recurre a la colaboración de sus múltiples facetas creadoras, no sólo respecto a la coreografía sino también para elaborar el entorno teatral más completo posible de sonidos, de colores y de luces.

Nikolais maneja de un modo milagroso los materiales escénicos, ya se trate de la luz, parecida a los rayos de un arco iris mágico que inunda la escena por todas partes (en todas las direcciones y a todos los niveles), o bien de los sonidos de la música electrónica que compone, o de los trajes que diseña para hacer de ellos verdaderas esculturas que participan sin cesar en la modificación de la anchura del volumen desplegado por el cuerpo del bailarín.

Nikolais ha necesitado veinte años para llegar a ser este creador maravilloso del Teatro de la Danza, que para el mayor regocijo del ojo humano ha cambiado la naturaleza de las formas corporales en el espacio.

### **Su vida - Su obra**

Alwin Nikolais, familiarmente llamado Nik, es el hijo de John y de Martha (Heinrich); sus padres son de origen ruso y alemán. Desde su más tierna infancia, los seis hijos Nikolais, cuatro niños y dos niñas, son iniciados en la música y cada sábado reciben clases a domicilio.

En 1929, Alwin Nikolais obtiene su diploma de la Southington Lewis High School donde ha cursado sus estudios.

El gusto por la escena le vino desde muy joven. Desde la edad de nueve años se familiariza con el teatro durante las matinales pasadas en compañía de su hermano en el Hyperion Theatre. Era la época en que el vodevil estaba de moda, y de este modo el joven Nikolais pudo descubrir toda una gran variedad de estilos, principalmente el estilo burlesco característico de este tipo de espectáculo.

A los dieciséis años, el joven Alwin encuentra un empleo: acompaña al piano o al órgano, en improvisaciones musicales, las películas mudas proyectadas en la Westport Movies House. Realiza entonces su aprendizaje de hombre de teatro, desarrollando, desde la adolescencia, sus facultades de acompañante musical e improvisando una música apropiada al tema del escenario, al adaptar su composición a la acción de la película.

Pero en 1929 acontece el advenimiento del filme hablado, y se ve entonces obligado a dejar su trabajo de acompañante. Vuelve a Southington, donde, sin embargo, podrá continuar su actividad ayudando a los profesores de danza y tocando improvisaciones en los albergues campestres.

En 1933, Alwin Nikolais asiste a un recital de Mary Wigman, la célebre bailarina alemana. Se interesa vivamente por su danza y se fija, sobre todo, en el hecho de que como acompañamiento utiliza los efectos de instrumentos de percusión. Alwin Nikolais decide entonces estudiar este nuevo método, y le pide a Truda Kaschmann, antigua alumna de Wigman, que le enseñe percusión. Truda Kaschmann no tarda en convencerle de que debe también estudiar danza.

Emprende entonces sus estudios de danza y se convierte al mismo tiempo en director del Hartford Parks Marionette Theatre, función que desempeñará de 1935 a 1937.

Esta experiencia será en extremo beneficiosa para Nikolais, que descubrirá que el arte de la danza obtiene su eficacia no de la emoción, sino del movimiento.

En 1937, Alwin Nikolais abre su escuela-estudio de danza en Hartford, y constituye su primer grupo de bailarines, lo cual le permite obtener sus primeras experiencias en tanto que bailarín, coreógrafo y profesor al mismo tiempo.

Paralelamente a su actividad en el seno de su propia empresa, frecuenta varios años seguidos (1938-1939 y 1940) la Bennington School of Dance, donde se dan cita anualmente las grandes figuras de la modern dance de los Estados Unidos: Graham, Humphrey, Weidman, el crítico ensayista John Martin y Hanya Holm, que tendrá un fuerte ascendente sobre Nikolais unos años más tarde, cuando será su profesora.

El año 1939 marca el verdadero debut profesional de Alwin Nikolais. En efecto, en el mes de mayo de 1939, interpreta Eight Column Line (Línea de ocho columnas), una obra coreográfica compuesta en colaboración con Truda Kaschmann con música de

Ernst Krenek. Esta obra fue presentada en Hartford bajo los auspicios de los Amigos y Enemigos de la Música Moderna.

En 1941, con su grupo «Dancers en Route», efectúa una gira por los Estados Unidos.

Después de sus primeros éxitos, se le confía la dirección del departamento de danza de la Hartt School of Music —actualmente Universidad de Hartford— cargo que ocupará durante dos períodos, primero de 1940 a 1942, más adelante, después de su desmovilización, de 1946 a 1949.

Mientras está en Hartford, Nikolais baila, compone y enseña al tiempo que desarrolla su propio sistema de anotación del movimiento, la Cboroscripts, derivada de la escritura musical, que prefiere utilizar en lugar de la Labanotación, que había empezado a estudiar.

Durante la segunda guerra mundial, Nikolais se incorpora al Primer Ejército Americano y participa en el desembarco en las costas normandas.

En 1945, después de ser desmovilizado, fija su residencia en Nueva York y empieza a estudiar con Hanya Holm. Al cabo de poco tiempo se convierte en su ayudante.

Cinco años más tarde, Nikolais, que jamás se consideró un auténtico bailarín, abandona la escena en tanto que intérprete y decide consagrarse exclusivamente a la investigación coreográfica y a la enseñanza.

Junto a Hanya Holm y en el marco de sus actividades pedagógicas, Alwin Nikolais encuentra un terreno para sus propias experiencias y entonces desarrolla los principios de su enseñanza. Principalmente, participa en los cursos de verano dirigidos por Hanya Holm en Colorado College (1948-1949).

En 1949, conoce a Murray Louis, por aquel entonces estudiante en el Colorado College, y en lo sucesivo el joven bailarín será su principal colaborador.

Alwin Nikolais encuentra en Hanya Holm, además de una profesora altamente competente, una amiga que le anima, le aconseja y le aporta una preciada ayuda en toda ocasión.

Recomendado por Hanya Holm, Alwin Nikolais se une al Henry Street Playhouse en 1948, cuyo departamento de danza le encargan que organice. Este establecimiento fue fundado en 1915 por las hermanas Irene y Alice Lewisohn, e inicialmente estaba destinado a acoger una escuela de teatro cuando no era más que el Neighborhood Playhouse.

Al año siguiente, Alwin Nikolais fue nombrado director adjunto del Henry Street Playhouse. Tomó las riendas de la dirección artística, siendo Betty Jones la encargada de la administración del establecimiento.

El Playhouse se convirtió entonces en un importante centro artístico, que albergaba una escuela de danza y una escuela de teatro frecuentadas por setecientos alumnos.

A partir de entonces, Alwin Nikolais trabajará en el Playhouse junto a sus alumnos con el fin de elaborar su propio teatro de la danza. Primero compuso obras destinadas a los espectáculos infantiles, tales como *Lobster Quadrille* (Cuadrilla de langostas), 1949; *Shepherdess and Chimneysweep* (Pastora y deshollinador), 1949, o *Sokar and the Crocodile* (Sokary el cocodrilo), 1951, pero sobre todo se consagra a la enseñanza.

El alumno recibe allí la más completa enseñanza para su formación de artista coreógrafo a la que pueda aspirar. Sigue cursos técnicos y cursos teóricos y está invitado a experimentar sus conocimientos mediante improvisaciones frecuentes. Además estudia pedagogía, coreografía y repertorio. La *Choroscripts* se enseña también para que el alumno pueda analizar mejor los movimientos. Sin embargo, resulta curioso constatar a propósito de la utilización de dicho método de anotación inventado por Nikolais que, personalmente, él no lo aplicará en sus propios trabajos, prefiriendo la filmación y las notas manuscritas.

El alumno se inicia también en los distintos métodos de acompañamiento sonoro, que aprende a registrar personalmente.

Nikolais experimenta sus descubrimientos con los estudiantes. Pone en práctica los procedimientos que él inventa y construye gradualmente una nueva forma de danza, que no es otra cosa que teatro total.

En 1956 la Playhouse Dance Company se convierte en la Alwin Nikolais Dance Company. Está compuesta por siete bailarines titulares, preciados colaboradores de Nikolais, entre los cuales: Murray Louis, Phyllis Lamhut, Beverly Schmidt, Gladys Bailin. Algunos de ellos sabrán sacar partido de los originales descubrimientos y de los valiosos principios de su maestro y, en lo sucesivo, emprenderán carreras independientes de coreógrafo. Lo mismo sucederá con Carolyn Carlson que, enrolada en la compañía en 1966, se convertirá en 1971 en solista del Alwin Nikolais Dance Theatre, nueva apelación adoptada por la compañía en 1968.

A partir de 1951, Alwin Nikolais comienza su experiencia de teatro total, abandonando la creación de las obras psicodramáticas de sus inicios de coreógrafo.

En 1953 crea *Masks, Props and Mobiles* (Máscaras, accesorios y móviles), seguida, en 1956, de *Kaleidoscope* (Caleidoscopio), cuya composición musical es obra del mismo Nikolais. En cada una de ellas, Nikolais presenta el cuerpo del bailarín bajo un aspecto distinto, mediante los sistemas de elasticidad que le dan unas formas desprovistas de

toda referencia a la apariencia del cuerpo humano. El bailarín se convierte así en protagonista abstracto.

A esta importante creación siguen, en 1956-1957, Prism (Prisma), The ñewitched (Embrujado) y Cantos, en las que Alwin Nikolais utiliza un procedimiento que consiste en hacer desaparecer y aparecer las distintas partes del cuerpo del bailarín proyectando sobre ellas el juego de luces de tal manera que queden aisladas las unas de las otras, y produciendo así una especie de ilusión prismática.

Mirrors (Espejos), en 1958, es una obra totalmente improvisada por los bailarines. Esto hace que cada representación sea distinta de las precedentes, aunque la música, la iluminación y el vestuario, elaborados de antemano, sean siempre los mismos.

Allegory (Alegoría), 1959, se inscribe entre sus obras abstractas, en las que el movimiento se halla sometido a los efectos del color, de la luz y de los sonidos.

En 1960, Nikolais presenta Tótem, composición que fue seleccionada para representar a su autor en el Festival de Spoleto.

En 1961, Nikolais crea Stratus and Nimbus, y dos años más tarde Imago (la ciudad curiosa), una composición de once secuencias cortas en tres actos. Es la obra más conseguida de este teatro de la danza al cual Nikolais aspira. Es una realización perfecta de la fusión más íntima entre la danza, la música, la iluminación, el color, el decorado y el vestuario. Imago es la celebración de la fiesta del movimiento sobre una escena invadida por el juego de luces y los sonidos electrónicos.

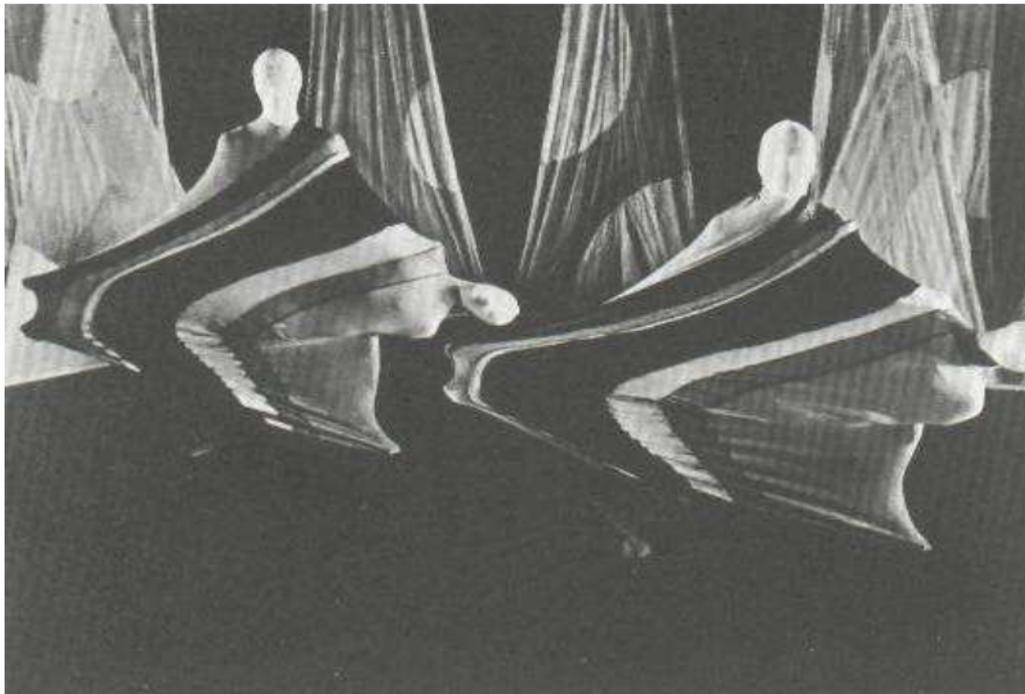
Sanctum, presentada en 1964, es una composición para veintisiete bailarines. Para esta obra, Nikolais transforma las formas corporales en formas geométricas que él integra al entorno.

Tower (Torre) es el tercer acto de Vaudeville ofThe Elements (Vodevil de los elementos), 1965, un encargo del Walker Art Center para el Tyro-ne Guthrie Theater de Minneapolis, que se inscribe en el repertorio corriente de la compañía. Es una obra burlesca y divertida para la-cual Nikolais imagina la construcción de una torre de Babel. Sirviéndose de barras de aluminio, los bailarines construyen torpemente la famosa torre, que, para su gran decepción, no tarda en desplomarse.

Somniloquy (Somniloquio), 1967, fue realizada para la Sociedad de Música Contemporánea y presentada en el Museo Guggenheim de Nueva York. Es un ensueño imaginario y fantástico, una especie de poema surrealista de tonalidades, de movimientos, de colores y de luces.

Lo mismo se aplica a Triptycb (Tríptico), creada también en 1967, en la que Nikolais utiliza una gran profusión de colores y de luces.

El año siguiente, Nikolais compone *Tent* (Tienda), obra trágica y sensual, de la cual dirá «se encuentran en ella todos los acontecimientos que marcan la existencia desde el nacimiento hasta la muerte... cosas simples, casi primitivas, en cinco episodios».



22. Nikolais dance theatre: grotto.

Los bailarines, que expresan una angustia opresiva, dan vida a una tela inmensa, modificando constantemente su apariencia. Frente a esta sorprendente vivificación de un elemento insólito, el espectador puede imaginar libremente todo lo que desea encontrar en este extraño universo realizado por curiosas apariciones de máscaras que surgen por doquier de la tela blanca, la cual llegará incluso a metamorfosearse en los faldones de un abrigo para cada uno de los bailarines, quienes quedarán de esta guisa convertidos en verdaderos fantasmas.

En 1969, Alwin Nikolais presenta *Echo* (Eco), de la cual dice que es «lo fantástico, procedente de la búsqueda de la identidad». Es una obra en la cual los sonidos, los colores y las formas en movimiento encajan íntimamente para celebrar una vez más un momento feliz del teatro de la danza inventado por Nikolais.

En 1970, Alwin Nikolais crea *Structures* (Estructuras), que, en sus palabras, es «una serie de sugerencias sobre la insignificancia, la estupidez, lo trascendente... en resumen, los absurdos maravillosos de la existencia».

Floreplay, X<sup>II</sup>, es una composición encargada por el Consejo de las Artes del Estado de Nueva York. Se clasifica en la categoría de las composiciones burlescas del coreógrafo. Otra obra, Cross-Fade, 1974, es un encargo de la Fundación Nacional de los Estados Unidos para las Artes. Se trata de una composición minuciosamente elaborada y fiel a las concepciones del teatro de Alwin Nikolais. El universo fantasmagórico del coreógrafo se presenta amplificado mediante la proyección de unas ampliaciones fotográficas de Tom Caravaglia sobre el tema del desnudo. Dichas imágenes se proyectan al fondo de la escena y en sobreimpresión sobre los maillots de los bailarines.

### **Principales coreografías de Alwin Nikolais.**

Todas las coreografías han sido creadas para su compañía. El vestuario, el ambiente sonoro y la iluminación escénica han sido realizados por Alwin Nikolais (salvo indicación contraria).

El lugar de creación es: Nueva York, Henry Street Playhouse (salvo indicación contraria).

#### **MASKS, PROPS AND MOBILES. (MÁSCARAS, ACCESORIOS Y MÓVILES).**

a) Cuarteto.

b) Dúo.

M: arreglo sonoro (A. Nikolais, A. Hovahness, J. Sibelius).

CR: 26 de enero de 1953.

Versión revisada.

CR: 10 de diciembre de 1955.

Kaleidoscope. (Caleidoscopio).

— 1.a versión para un grupo. CR: 29 de mayo de 1953.

— 2.a versión para su compañía. CR: 25 de mayo de 1956.

3.a versión para la C.B.S., Televisión Canadiense, Montreal. CR: 27 de diciembre de 1960.

Prism. (Prisma).

M: arreglo sonoro (A. Hovhaness, G. Antheil). CR: 27 de diciembre de 1956.

The Bewitched. (Embrujado).

M: Harry Partch.

CR: 26 de marzo de 1957, Urbana, Universidad de Illinois.

CR: 11 de octubre de 1957, estreno en Nueva York.

Runic Cantos. (Cantos rúnicos).

CR: 16 de agosto de 1957, New London, Connecticut College. CR: 27 de diciembre de 1957, estreno en Nueva York.

Allegory. (Alegoría).

CR: 30 de enero de 1959.

Tótem.

— 1.a versión.

CR: 29 de enero de 1960.

307

— 2.a versión.

CR: 1 de febrero de 1962.

— 3.a versión. (filme realizado por A. Nikolais y Edmund Emschwi-11er bajo el título The World of Alwin Nikolais).

CR: 28 de febrero de 1964, Nueva York, 55th Street Playhouse.

STRATUS AND NIMBUS CR: 27 de enero de 1961.

Illusions. (Ilusiones).

CR: 7 de agosto de 1961, Montreal, Comedia Canadiense.

IMAGO

CR: 24 de febrero de 1963, West Hartford, Connecticut. CR: 1 de marzo de 1963, estreno en Nueva York.

SANCTUM.

CR: 20 de febrero de 1964.

Galaxy. (Galaxia). CR: 19 de marzo de 1965.

VAUDEVILLE OF THE ELEMENTS. (VODEVIL DE LOS ELEMENTOS). (3.a parte TOWER. [Torre]).

CR: 10 de diciembre de 1965, Minneapolis, Minnesota, Tyrone GuthrieTh.

CR: 28 de abril de 1966, estreno en Nueva York.

SOMNILOQUY. (SOMNILOQUIO).

CR: 9 de febrero de 1967, Nueva York, Museo Guggenheim.

Fusión. (Film). (Fusión).

CR: 28 de marzo de 1967, Nueva York, Hotel Hilton.

Premiere. (Estreno).

CR: 28 de marzo de 1967, Nueva York, George Abbott Th.

Triptych. (Tríptico).

CR: diciembre de 1967.

Tent. (Tienda).

CR: 5 de julio de 1968, Tampa, Universidad de Florida del Sur.

LIMBO. (para la televisión).

CR: 20 de julio de 1968, Nueva York, CB.S.

Echo. (Eco).

CR: 3 de diciembre de 1969, New York City Center.

Structures. (Estructuras).

CR: mayo de 1970, New York City Center.

SCENARIO. (Tent-Echo, Structures). (Guión).

CR: 25 de febrero de 1971, Nueva York, ANTA Th.

FOREPLAY.

CR: 22 de febrero de 1972, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

Grotto.

CR: 15 de febrero de 1973, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

Cross-Fade.

CR: 5 de febrero de 1974, Nueva York, Lyceum Th.

Scrolls. (Volutas).

309

CR: 8 de febrero de 1974, Nueva York, Lyceum Th.

Temple. (Templo).

CR: 1974, Madrid, Teatro de la Zarzuela.

Tribe. (Tribu).

CR: 1975, Buenos Aires, Teatro Colón.

Triad. (Tríada).

CR: 3 de agosto de 1976, Nueva York, Beacon Th.

Para la televisión: Nick - An Experience in sight and sound (1974) (Nick- Un experimento de visión y sonido).

### **Los bailarines formados en la Escuela de Alwin Nikolais.**

Desde 1948, año en que Alwin Nikolais se convierte en responsable de la enseñanza en el Henry Street Playhouse, por lo menos dos generaciones de bailarines se han beneficiado de las excepcionales cualidades pedagógicas de Alwin Nikolais. La mayor parte ha debutado a su lado, trabajando en su compañía. Para la mayoría ha sido una de las experiencias más positivas y concluyentes, que les proporcionará suficiente

confianza en sus posibilidades para emprender, a su vez, la carrera de bailarín-coreógrafo independiente.

Así ha sucedido con sus primeros colaboradores: Murray Louis, Phyllis Lamhut, Gladys Bailin y Emery Hermans.

## **Murray LOUIS.**

Su vida, su obra.

Su formación de bailarín y de coreógrafo junto a Alwin Nikolais - Murray Louis pedagogo. Su compañía. Su obra coreográfica.

Principales coreografías.

## **Murray LOUIS.**

(Brooklyn, Nueva York, 4 de noviembre de 1926)

Murray Louis, bailarín, coreógrafo y profesor, ocupa un lugar pre-minente entre los innovadores de los sistemas actuales de danza moderna. Contrariamente a Merce Cunningham, Erick Hawkins, Paul Taylor, formados junto a Martha Graham, pertenecientes a la rama específicamente americana de la danza moderna, Murray Louis corresponde por su formación a la rama alemana expresionista importada a los Estados Unidos por Hanya Holm, desarrollada y aplicada por su ayudante, el pedagogo Alwin Nikolais.

Los trabajos coreográficos de Murray Louis se caracterizan por la calidad de su danza. Una danza concisa y espontánea, resultado de un perfecto conocimiento de todos y cada uno de los músculos que gobiernan los movimientos.

Murray Louis es también uno de los raros coreógrafos que poseen el poder de extraer la quintaesencia de cada gesto, lo cual le permite dirigir sus trabajos hacia una investigación en profundidad, delimitar con precisión cada movimiento dotando así al gesto de una rara cualidad: la de la ejecución espontánea.

Murray Louis emprende paralelamente la carrera de bailarín y la de coreógrafo, y las cualidades del bailarín las encontramos también en el coreógrafo. Murray Louis posee, en tanto que bailarín, una calidad de movimiento extraordinaria que le permite hacer de su cuerpo uno de los más perfectos instrumentos para traducir todas las sensaciones y todos los sentimientos que lo animan.

Murray Louis domina y controla todas y cada una de las fibras de su cuerpo, hasta el punto de que, a veces, se expresa utilizando sólo una parte del mismo.

Su excepcional poder de expresión, su atracción instintiva por lo fantástico y lo misterioso, amplificadas por un sentido del ritmo innato que posee en grado sumo, facilitan su composición coreográfica. Su gran sensibilidad y su inteligencia del movimiento son, además, otras predisposiciones que incrementan su poder cuando trata composiciones de tipo más teatral.

Murray Louis une a la perfección de su técnica unas cualidades de interpretación que se deben a su extraordinaria movilidad, haciendo del bailarín un mimo tan famoso como los célebres: Buster Keaton, Charlie Chaplin o Marcel Marceau...

Murray Louis es el alumno más brillante de Nikolais, pero, a pesar de su larga colaboración, no puede ser considerado como su verdadero discípulo. Junto al maestro ha desarrollado su propio estilo de danza y su propia coreografía.

De su estancia junto a Nikolais, Murray Louis ha retenido, en especial, las técnicas escénicas de aquél. Murray Louis utiliza en sus propios trabajos los accesorios, la iluminación y los distintos entornos característicos de Nikolais, así como ciertos procedimientos de acompañamiento sonoro, llegando incluso con frecuencia a pedirle a Nikolais partituras electrónicas de su composición. Pone también en práctica las técnicas desplegadas por Nikolais en lo que a la ocupación del espacio se refiere. Sin embargo, Murray Louis utiliza más que Nikolais el movimiento corporal, que será en toda ocasión un elemento dominante y esencial de su coreografía.

Sus obras son más incisivas que las de Nikolais. Cada gesto está investido de una significación máxima en lugar de explotar los efectos del entorno teatral, al cual su danza jamás se subordina.

En su composición coreográfica, Murray Louis aísla el movimiento propiamente dicho más que Nikolais. Hace malabarismos con el gesto con gran facilidad, conservándole un carácter esencialmente humano. Tiene también una manera muy particular de tratar el movimiento, que consiste en someterlo a unas interrupciones imprevistas y luego hacerle tomar una dirección inesperada.

### **Su vida - Su obra.**

Murray Louis es hijo de Aaron Fuchs, un panadero de Brooklyn, y de Rose Mintser. Tiene un hermano, Rubin, y tres hermanas, Francés, Ethel y Clair. Murray Louis crece en el barrio Este del bajo Manhattan, cerca del Henry Street Settlement Playhouse.

Aunque es hijo de una familia numerosa poca acomodada, es un chico de una inteligencia brillante, pero que para cultivarse sólo dispone de lo que en Nueva York se designa como las «3 M's». Se familiariza pues con los Grandes Almacenes Macy's, con el Museo del Metropolitano y con las salas cinematográficas a diez centavos.

Así pues, el joven Murray despierta a la vida repartiendo su tiempo libre entre estos tres centros de interés, que son para él los únicos sitios que contribuyen a una primera apertura al mundo.

No empieza a estudiar danza hasta la edad de veintiún años. Sin embargo, antes se considera ya a sí mismo un verdadero bailarín, que se contenta con imitar las danzas que ve en la pantalla. En esta época su gran favorito es Fred Astaire. A veces, en

compañía de su hermana Ethel, que estudia danza, asiste a recitales de danza moderna, pero Ethel no logrará convencerle de la necesidad de seguir él también clases de danza.

En 1943, Murray Louis finaliza sus estudios en la Tilden High School de Brooklyn. Al año siguiente, a los dieciocho años, es incorporado a la marina y destinado a la base de San Francisco, donde, en calidad de marino de primera clase, permanecerá hasta 1946.

Una vez cumplidas sus obligaciones militares, baila en los night-clubs de San Francisco, antes de tomar la decisión de emprender estudios de danza rigurosos con Ann Halprin, que vive en esta ciudad. En esta época, la reputación de Ann Halprin ya está hecha; se considera entre los artistas coreográficos de vanguardia más dotados. Inmediatamente percibe en su nuevo alumno unas predisposiciones excepcionales para el arte de la danza y le aconseja encarecidamente que vaya a Colorado Springs para seguir los cursos de verano en el Colorado College, donde Hanya Holm, la célebre discípula de Mary Wigman, dispensa su enseñanza.

En Colorado Springs, durante el verano de 1949, Murray Louis conoce a Alwin Nikolais, que es el ayudante de Hanya Holm y que será su profesor. Rápidamente, Murray Louis se familiariza con el nuevo estilo de danza enseñado por Alwin Nikolais, estilo que deriva directamente del de Mary Wigman, más basado en la utilización de las posibilidades de los movimientos corporales en relación al espacio y al tiempo que en el estudio de una técnica específica de danza.

Después de la sesión de verano de 1949, Murray Louis se reúne con Alwin Nikolais en Nueva York, donde este último acaba de ser nombrado director adjunto del Henry Street Playhouse. 1949 marcará para ambos artistas el inicio de una estrecha y fructífera colaboración que durará más de veinte años.

Apenas llegado a Nueva York, Murray Louis se pone a trabajar con Alwin Nikolais, y al mismo tiempo se inscribe en la Universidad de Nueva York, de donde sale, en 1951, diplomado en arte, danza y dramaturgia. Entonces es contratado en el Henry Street Playhouse, donde empieza para él su carrera de pedagogo. En efecto, se le confía la clase de danza infantil. Al mismo tiempo, Murray Louis prosigue su carrera de bailarín y de coreógrafo. Desde el momento en que se constituye una compañía de bailarines de Alwin Nikolais, es contratado como solista.

En marzo de 1953, Murray Louis debuta como coreógrafo en el Playhouse junto a la bailarina Gladys Bailin, y presenta su solo Ante-chambre (Antecámara), en la que realiza lo que Louis Horst define como «la proyección dramática intensa de su silueta y de su sombra», obra que será repuesta en 1955, con ocasión de las representaciones dedicadas exclusivamente a obras de su composición. Aparte de sus solos, Murray Louis compone también coreografías de grupo para los bailarines de la compañía de Nikolais, bailarines que, como él mismo, están familiarizados con los métodos de enseñanza del Playhouse.

Así pues, a partir de 1953, Murray Louis debuta como coreógrafo con composiciones cortas que no tienen otra ambición que la de ser el reflejo de un trabajo bien hecho. Son claras, precisas, poéticas. Firma entonces *Man in Chair* (Hombre de carne), y *Figure in Grey* (Personaje de gris), 1955, y *Harmónica Suite* (Suite para armónica), 1956. Murray Louis posee un sentido musical innato que traduce con facilidad en términos de movimiento. Desde sus primeros trabajos, Murray Louis hace gala de un ansia de perfección constante en el acabado de sus coreografías, y cuando, a partir de 1957, esboza unas composiciones de estructura más elaborada pero que reflejan en menor grado las preocupaciones de su época, presentará una obra más teatral, tales como *Corrida*, 1956; *Journal* (Diario), 1957; *Entre-Arte* (Entreacto), 1959, y principalmente *Odyssey* (Odisea), 1960, seguidas más adelante de *Junk Dances*, 1964, una composición divertida, alegre y ácida; aquel mismo año firma también *A Gothic Tale* (Una historia gótica).

Murray Louis es siempre consciente de su arte y lo trata con un respeto total, explorando el movimiento en su estado puro, como queda reflejado en sus composiciones: *Calligraph for Martyrs* (Caligrafía para mártires), 1961, una serie de danzas abstractas en las que Murray Louis desarrolla las distintas intensidades de su propia dinámica, *Facets* (Facetas), 1962; *Interims* (Intermedios), 1963, y *Landscapes* (Paisajes), 1964, esta última inspirada en las formas de la naturaleza: plantas, animales, insectos, etc.

En 1964, Murray Louis compone también un solo extraordinario, *Transcendencias* (Trascendencias), en el que despliega su gran talento de intérprete metamorfoseando su cuerpo en una silueta misteriosa e inquietante.

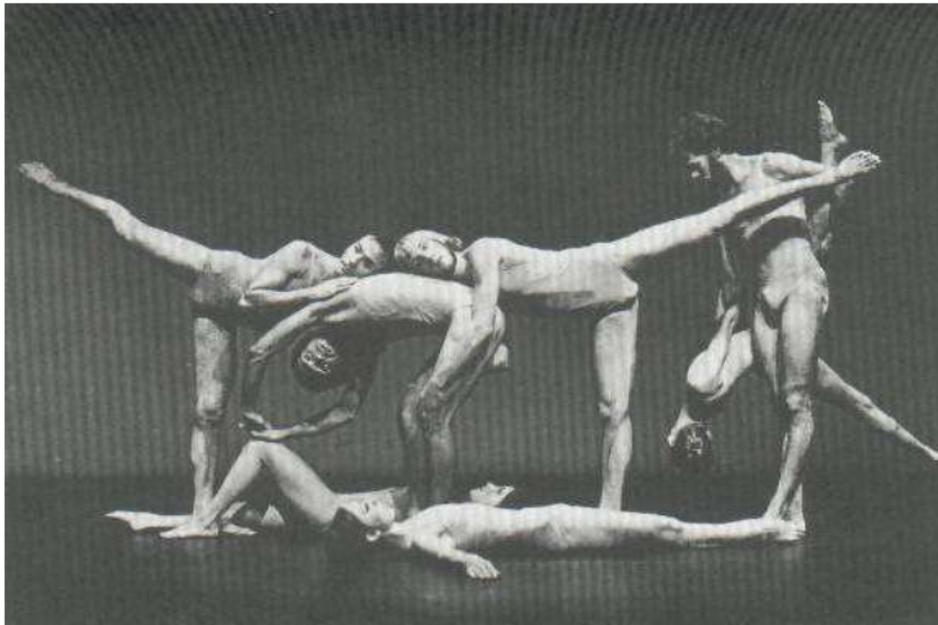
Los años siguientes están marcados por otras creaciones, para las que Murray Louis toma en consideración una nueva noción del dinamismo, influida por las distintas energías que emanan del entorno. Murray Louis reconoce que cada individuo vive en medio de un entorno que le es propio, y que frente a éste el hombre reacciona según esté más o menos agredido.

En 1967, compone *Go 6*, y en 1969, *Proximities* (Proximidades) e *Intersection* (Intersección).

En 1971, Murray Louis presenta *Continuum*, una obra sobria y coherente en un simple movimiento ininterrumpido. Los cuerpos de los bailarines se anudan y se desanudan, se dispersan y se reagrupan en formas abstractas múltiples.

La notoriedad de Murray Louis no se habría impuesto de haber permanecido al margen de la corriente estética de su tiempo. Murray Louis parece estar dividido entre su vocación de coreógrafo escrupuloso y constantemente preocupado por explorar las múltiples posibilidades de la expresión corporal, y su personalidad, influida tanto por su

formación como por el entorno que lo asedia, hoy en día dominado por el absurdo y lo insólito.



23. Murray Louis Dance Compañy: Continuum.

Pero Murray Louis sabe reaccionar y rechazar las fuerzas que emanan de este mundo exterior, dando curso libre a la exteriorización de su naturaleza profunda. En *Personae* (1971) descubrimos un Murray Louis alegre, espiritual y relajado, pero es, sobre todo, en *Hoopla* (1972) donde nos ofrece su verdadero rostro. *Hoopla* es el triunfo del humor. Murray Louis despliega todo su talento para hacer partícipe al espectador de la triste realidad de los saltimbanquis, para quienes la felicidad no es más que un instante fugitivo. *Hoopla* es una composición realista en la que el protagonista se sitúa en el centro de un mundo opresivo al cual debe enfrentarse sin cesar y, testigo de esta situación absurda, no puede escapar a dicha confrontación carnavalesca. En *Hoopla*, Murray Louis interpreta el papel de varios personajes. Pero es principalmente con el clown en el cual se transforma, con el que nos fascina y nos conmueve. Murray Louis se identifica a este actor bufón realizando una de las más excepcionales interpretaciones de bailarín-actor.

En 1968, con su grupo, Murray Louis se va a la India durante dos meses. Al año siguiente recibe el premio de la Fundación Gug-genheim, y unos meses más tarde ve recompensados sus perseverantes esfuerzos de investigación, por la Fundación Rockefeller, que le subvenciona la realización de un serie de filmes: *Dance as an Art Form* (La danza como forma de arte), 1972.

Murray Louis es también un profesor destacado. Enseña durante varios años en el Henry Street Playhouse y participa en otras numerosas actividades pedagógicas, principalmente en las escuelas públicas de varias ciudades americanas.

### **Principales coreografías de Murray Louis desde 1960.**

ODYSSEY. (Voyager - Of Delphi - Night Birds (Ornen.) - Of Atlantis. -Of Babylon – Metrópolis. – Absolutions.- Of Knossos).

(ODISEA.) (Viajero - De Delfos. - Pájaros nocturnos. (Oráculo). - De Atlántida. - De Babilonia. – Metrópolis. - Absoluciones - de Cnosos).

M: Ivan Fiedel - D: John Hultberg.

CR: 11 de marzo de 1960, Nueva York, Henry Street Playhouse. PR INT: Murray Louis, Beverly Schmidt, Gladys Bailin, Peggy Barclay, Julie Hamilton.

317

CALLIGRAPH IOR MARTYRS.(CALIGRAFÍA PARA MÁRTIR I LS).

M: Alwin Nikolais - D: Frank García, John Hultberg.

CR: 24 de noviembre de 1961, Nueva York, Henry Street Playhouse.

INT: Murray Louis, Bill Frank, Albert Reid.

Reestreno: abril 1975, Opera de Berlín, Alemania.

Facets. (Facetas).

M: Alwin Nikolais - D: Frank García.

CR: 23 de noviembre de 1962, Nueva York, Henry Street Playhouse.

INT: Murray Louis, Gladys Bailin.

Interims. (Interinos).

M: Lukas Foss - D: Frank García.

CR: 29 de noviembre de 1963, Nueva York, Henry Street Playhouse.

INT: Murray Louis, Phyllis Lamhut, Bill Frank, Roger Rowell.

Transcendencias. (solo). (Transcendencias).

M: Myron, Schaeffer, A. Nikolais - D: Frank García.

CR: 11 de abril de 1964, Nueva York, Henry Street Playhouse.

INT: Murray Louis.

Landscapes. (Paisajes).

M: Alvin Walker - D: Frank García.

CR: 20 de noviembre de 1964, Nueva York, Henry Street Playhouse.

PR INT: Murray Louis, Susan Buirge, Ann Carlton, Wanda Pruska.

Junk Dances.

M: arreglo - D: Robert Wilson - versión 1966: Murray Stern.

CR: 27 de noviembre de 1964, Nueva York, Henry Street Playhouse.

PR INT: Murray Louis, Phyllis Lamhut.

A gothic Tale. (Un cuento gótico).

M: Alwin Nikolais - D: Frank García, Paul von Ringelheim.

CR: 4 de diciembre de 1964, Nueva York, Henry Street Playhouse.

pR INT: Murray Louis, Phyllis Lamhut, Don Redlich.

Gof.

M: Arnold Heinrich - D: Frank García.

CR: 1 de octubre de 1967. Creación en Nueva York, 6 de febrero de 1969 en el Henry Street Playhouse.

INT: Murray Louis, Phyllis Lamhut, Michael Ballard, Raymond Johnson, Sara Shelton, Francés Tabor.

Otra versión: M: Alwin Nikolais, el 7 de abril de 1973 en Los Angeles.

Proximities. (Proximidades).

M: Johannes Brahms - D: Frank García.

CR: 30 de enero de 1969, Nueva York, Henry Street Playhouse. INT: Murray Louis, Phyllis Lamhut, Michael Ballard, Raymond Johnson, Sara Shelton, Francés Tabor.

Reestreno: 8 de octubre de 1975, Copenhague, Ballet Real de Dinamarca.

INTERSECTION. (INTERSECCIÓN).

M: Harold Faberman - D: Frank García, Lynn Levine.

CR: 13 de febrero de 1969, Nueva York, Henry Street Playhouse.

PR INT: Murray Louis, Michael Ballard, Raymond Johnson, Sara Shelton.

PERSONNAE.

M: Free Life Communications — D: Frank García. CR: 5 de enero de 1971 — Chicago, Civic Theatre. INT: Murray Louis, Michael Ballard, Raymond Johnson, Sara Shelton.

CONTINUUM.

M: Corky Siegel Blues Band - A. Nikolais - D: Frank García.

CR: 5 de enero de 1971, Chicago, Civic Theatre.

PR INT: Murray Louis, Michael Ballard, Raymond Johnson, Sara Shelton.

HOOPLA.

M: Música tradicional interpretada por la orquesta de la policía del Estado de Lisboa «Los Canarias» y efectos sonoros - D: Frank García.

CR: 26 de enero de 1972, Nueva York, Brooklyn Academy of Music. PR INT: Murray Louis, Michael Ballard.

Reestreno: 8 de octubre de 1975, Copenhague, Ballet Real de Dinamarca.

INDEX.

M: Oregon Ensemble - D: Frank García.

CR: 15 de febrero de 1973, Nueva York, Brooklyn Academy of Music. PR INT: Murray Louis, Michael Ballard.

Porcelain Dialogues. (Diálogos de porcelana).

M: P. L. Tchaikovsky — D: Frank García.

CR: 19 de febrero de 1974, Nueva York, Brooklyn Academy of Music.

INT: Michael Ballard, Richard Haisma, Helen Kent, Robert Small, Marcia Wardell.

SCHEHEREZADE. (en dos actos).

M: Rimsky-Korsakov, Alwin Nikolais, Free Life Communications — D: Frank García.

CR: 21 de febrero de 1974, Nueva York, Lyceum Theatre.

INT: Murray Louis, Michael Ballard, Richard Haisma, Helen Kent, Anne McLeod, Robert Small, Marcia Wardell.

(en tres actos)

CR: 27 de diciembre de 1974, Nueva York, New York University Theatre.

GEOMETRICS. (GEOMETRICOS).

M: Alwin Nikolais - D: Frank García.

CR: 20 de diciembre de 1974, Nueva York, New York University Theatre.

PRINT: Michael Ballard, Richard Haisma, Helen Kent, Anne McLeod.  
Moment (Momento)

M: M. Ravel - V e l: Barrow.

CR: 19 de septiembre de 1975, Madrid, España, Teatro de la Zarzuela.

INT: Rudolf Nuréiev y cuatro bailarines del Scottish Ballet. Creación en Nueva York: 18 de noviembre de 1975, Uris Theatre. INT: Rudolf Nuréiev, Michael Ballard, Richard Haisma, Jerry Pearson, Robert Small.

El 19 de diciembre de 1975, Murray Louis interpreta el papel creado por Rudolf Nuréiev.

CATALOGUE. (The Men and the Women. - America's Sweetheart. -First Woman. - At the Beach. - Second Woman. - Third Woman. -High Society. - Fourth Woman. - Reprise. - The March.).

(CATÁLOGO). (Los hombres y las mujeres. — El amor de América. — Primera mujer. — En la playa. — Segunda mujer. — Tercera mujer. — Alta sociedad. - Cuarta mujer. — Repetición. - La marcha.).

CR: 19 de diciembre de 1975, Nueva York, New York University Theatre.

PR INT: Michael Ballard, Sara Pearson, Anne McLeod, Helen Kent.

## **Phyllis LAMHUT.**

(Nueva York, 14 de noviembre de 1933).

Phyllis Lamhut es una maravillosa bailarina, que hace una brillante carrera en la compañía de Alwin Nikolais y junto a Murray Louis, antes de llegar a ser coreógrafa y animadora de un grupo de bailarines con el que aparece ante el público desde 1969.

Phyllis Lamhut comienza sus estudios de danza en el Henry Street Playhouse en 1964, donde dos años después conoce a Alwin Nikolais. Durante más de veinte años (1948-1969) permanecerá a su lado. Trabaja bajo su dirección viviendo una gran experiencia en la danza, y, aprovechando los consejos recibidos de su maestro, se convertirá en una de las pocas artistas coreográficas que hoy en día puede ser considerada como una de sus discípulas.

Muy influida por el estilo de Nikolais para su teatro de la danza, cuando Phyllis Lamhut aborda la coreografía ha adquirido ya el poder de crear imágenes peregrinas, graciosas, incluso macabras, que se le presentan como el fruto de una imaginación audaz.

Muy a menudo sus trabajos denotan también un sentido del humor personal que se observa tanto en sus composiciones trágicas como en las cómicas.

Es difícil considerar el estilo de Phyllis Lamhut sin hacer referencia a Nikolais y a Louis, cuyos estilos particulares, aunque distintos, han marcado profundamente la imaginación de la bailarina.

Sin embargo, Phyllis Lamhut persigue la creación de una forma personal de teatro de la danza, pero debe dominar constantemente las influencias recibidas a lo largo de una colaboración tan larga con Alwin Nikolais y con Murray Louis, cuyas fuertes personalidades pesan, a veces, demasiado para ella. En sus composiciones encontramos con demasiada frecuencia acentos tomados del uno o del otro, como el gusto por la comedia de magia de Nikolais o el sentido de los efectos cómicos e inesperados de Murray Louis, e incluso los mismos procedimientos de acompañamiento visual o sonoro por ellos utilizados: la mezcla de sonidos, las yuxtaposiciones, la música electrónica, las proyecciones de secuencias filmadas.

Nó obstante, el deseo de Phyllis Lamhut de apartarse lo más posible de la vía trazada por sus antecesores, es evidente, por ejemplo, en su creación de obras destinadas a ser presentadas en lugares fuera de la escena habitual (*Field of View* [Campo de visión], 1971, y *Scene Shift* [Cambio de escena], 1972).

De todos modos, lo dicho no excluye que Phyllis Lamhut puede muchas veces marcar con descubrimientos e invenciones personales la mayor parte de sus obras, que siempre están compuestas con un gran esmero por la perfección técnica.

Phyllis Lamhut es una de las más destacadas bailarinas de la danza moderna actual, denota unas posibilidades técnicas excepcionales que ha trabajado tanto con Alwin Nikolais como con Merce Cunningham, respecto a la danza moderna, y con Zena Rommett y Peter Paul respecto a la danza clásica.

Desde 1970, compone coreografías para el repertorio de la Phyllis Lamhut Dance Company, la cual dirige. Ha firmado, entre otras: en 1970, *extended Voices* (Voces prolongadas) (arreglos sonoros); en 1971, *Field of View* (m: Ph. Werren) y *House* (Casa) (m: S. Reich); en 1972, *Congeries* (Montón) (m: T. M. Edlun), *Two Planes* (Dos planos) (m: Stockhausen), *Dance Hole* (arreglos sonoros) y *Scene Shift* (arreglos sonoros); en 1973, *OTD* (Off Track Dancing [Dandis descarriladas]) (m: T. M. Edlun), *Z Twiddle* (Dar vueltas a la Z) (m: C. Orff) y *Terra Angélica* (m: K. Gaburo), inspirada en la muerte de José Limón; en 1974, *Late Show* (Show tardío) (música tradicional), *Médium Coeli* (m: T. M. Edlun) y *Country Mazarí* (m: Mozart y tradicional); en 1975, *Hearts of Palm* (Corazones de palma) (arreglos sonoros), *Cónclave* (m: T. M. Edlun) y *Solo with Company* (Solo en compañía) (m: M. Czajkowski).

### **Gladys BAIUN.**

(Nueva York, 11 de febrero de 1930).

Gladys Bailin es una de las primeras colaboradoras de Nikolais. Debuta en la compañía en 1955, y permanece en ella diez años. Luego prosigue una brillante carrera de bailarina con Murray Louis y Don Redlich antes de abordar personalmente la coreografía. Entonces compone: *Variation on a Sigh* (Variaciones sobre un suspiro) (m: P. Henry), *Dance in Green* (Danza en verde) (m: A. Nikolais), seguidas, en 1972, de *Blues* (m: Stan Free) y de *Vis-a-vis* (Frente afrente) (m: A. Vi-valdi).

Gladys Bailin, pedagoga, enseñará principalmente en el Henry Street Playhouse y en la New York University of Arts.

### **Emery HERMANS.**

(Seattle, Oregón, 25 de junio de 1931).

Después de abandonar sus estudios de arquitectura, Emery Hermans se va a Nueva York para trabajar en danza con Alwin Nikolais, en cuya compañía debuta en 1968. Baila también con Carolyn Carlson y Phyllis Lamhut y participa en varios talleres de investigación coreográfica. Entre sus principales obras: *Styx* (Laguna estigia) (m: electrónica), *Thlispsis* (m: M. Feldman), 1972; *Double Image n.º 1 y n.º 2* (Doble imagen n.º 1 y n.º 2) (m: Mimaroglu), 1973; *Myth* (Mito), 1973; *Cloister* (Claustro), 1974; en 1975, *Rooms* (Habitaciones) (m: Jones), *Moth Danse* (Danza de la mariposa nocturna) (m: electrónica), y *The Pallid Horse* (El caballo pálido) (m: J.-S. Bach — J. Cage y música medieval).

Una segunda generación de bailarines, nacidos hacia los años cuarenta se esboza durante los años sesenta. Algunos, al igual que sus antecesores, se dejarán también tentar por la coreografía: Carolyn Carlson, Sara Shelton y Raymond Johnson.

### **Carolyn CARLSON.**

(Oakland, California, 7 de marzo de 1943).

Después de estudiar con Nikolais en el Henry Street Playhouse de Nueva York, Carolyn Carlson se enrola en la compañía durante varios años (1964-1971), imponiéndose como una de las bailarinas más destacadas de la compañía. En 1968, en ocasión del Festival Internacional de Danza de París, Carolyn Carlson obtiene la medalla de oro que recompensa a la mejor intérprete femenina de la temporada. Carolyn Carlson baila también en la compañía de Murray Louis.

En 1972 se establece en Francia, donde prosigue su carrera de bailarina, de profesora y, al mismo tiempo, la de coreógrafa, que ya había emprendido en Estados Unidos. Entonces monta *Rituel pour un Revé Mort* (Ritual para un sueño muerto) para el Festival de Avignon (agosto 1972). Contratada por la Opera de París, en 1973, presenta *Densité 21,5* (Densidad 21,5) (m: E. Váreze). Al año siguiente, compone *Sablier Prison* (La cárcel del reloj de arena) (m: J. Surman) y *Ily ajuste un instant* (Hace sólo un momento) (m: B. Phillips). Al frente del Grupo de Investigaciones Teatrales de la Opera de París, fundado en enero de 1975 y que reúne principalmente a jóvenes bailarines franceses, en 1975, Carolyn Carlson crea una primera versión de *L'Or des Fous* (E/ oro de los locos) (m: G. Arrigo y Ph. Besombes), seguida de una segunda versión con música de Barre Phillips, así como *Les Fous d'Or* (Locos por el oro) (m: I. Wakhevitch), obra que pone de relieve, principalmente, el sentido teatral que la anima y que particularíza su talento artístico. Elegirá a Larrio Ekson como pareja.

En 1976, para la Opera de París, firma la puesta en escena de *Wind, Water, Sand* (Viento, agua, arena), una ópera en treinta y siete actos de John Surman y Barre Phillips.

### **Sara SHELTON.**

(Tennessee, 17 de diciembre de 1943).

Es también antigua alumna del Henry Street Playhouse y ha bailado en varias compañías: la de Alwin Nikolais, la de Murray Louis y la de Raymond Johnson. Atraída por la composición, firma las coreografías de: *Crazy Dogs Dances* (Danzas de los perros locos) (m: Pink Floyd), 1972; *Zarcophagus* (Sarcófago) (m: M. Smith), 1972; *Daguerreoty-pe* (Daguerrotipo), 1973; *Excerpts* (Extractos), 1973; y, en 1974: *Geode* (Geoda) (m: J. Buckley) y *The Rosenfelds*.

## **Raymond JOHNSON.**

(Nueva York, 9 de septiembre de 1946).

Debuta como bailarín en la compañía de Alwin Nikolais en 1963, después de estudiar durante diez años bajo la dirección de Nikolais y de Murray Louis. Se enrola en la compañía de Nikolais en 1963 y permanece en ella hasta 1968; durante la misma época baila también con la compañía de Murray Louis (1966-1971).



24. Raymond Johnson.

Raymond Johnson, que es un maravilloso bailarín negro, prosigue su brillante carrera colaborando con el Rudy Pérez Dance Theatre (1971) y la compañía de Cliff Keuter (1972). A partir de 1971, con Sara Shelton, realiza su película Making a Dance. Atraído por la coreografía, firma numerosas obras, entre las cuales: *Ambit* (Ámbito) (collage), 1971; *Pillow Dance* (Danza de la almohada) (collage), 1971; *Ingame* (juego interior) (m: P. Hindes), 1972; *While They're Away* (Mientras están fuera) (m: J.-S. Bach), 1972, y el mismo año, con música de rock, *Jemery Bummer's Own* (Las posesiones de Jemery Gorrón), *Private Parlor Show* (Show del salón privado) y *Duet* (Dúo), así como *Chamber*

(Cámara), en otros artistas, la mayoría de los cuales colaboran tanto con la compañía de Nikolais como con la de Murray Louis, sólo harán carrera de bailarines. Este es el caso de MICHAEL BALLARD (Denver, Colorado, 17 de julio de 1942), ROBERT SoLOMONS (The Bronx, 13 de febrero de 1945), y la bailarina de origen polaco WANDA PRUSKA, mientras que SUSAN BUIRGE (Minneapolis, Minesota, 19 de junio de 1940), después de estudiar danza en Nueva York, en la Juilliard School y en el Henry Street Playhouse, y de debutar como bailarina en la compañía de Alwin Nikolais en 1964, se establecerá en Francia hacia los años setenta, consagrándose a la enseñanza y animando su propio grupo, el Dance Theatre Experience.

### **Los coreógrafos independientes de la tercera generación.**

Algunos coreógrafos, con una formación de danza exclusivamente moderna o bien que también han adquirido una formación de bailarín de danza clásica, pueden ser considerados, ya sea durante un período momentáneo de su carrera, ya sea durante toda su carrera, como pertenecientes a un grupo de bailarines-coreógrafos autónomos de danza moderna.

Algunos trabajarán principalmente en el ámbito de la danza moderna, tales como: Ann Halprin, Jack Moore, Jeff Duncan, Don Redlich, Clijf Keuter. Otros se alejarán de ella: John Butler, Glen Tetley, Norman Walker, Lar Lubovitch, mientras que James Waring oscilará sin cesar entre ambas formas. Por último, Mary Anthony, Paul Sanasardo, Manuel Alamy James Cunningham establecerán su propio teatro de danza moderna.

#### **Ann HALPRIN.**

(Winetka, Illinois, 13 de julio de 1920).

Ann Halprin (la esposa del arquitecto Lawrence Halprin) se libra a una experiencia sin precedentes desde el seno del San Francisco Dancers' Workshop, grupo que formó en San Francisco en 1969. En efecto, partiendo de la base de que las posibilidades de la expresión corporal sólo habían sido utilizadas, hasta entonces, de una manera imperfecta, Ann Halprin propone explorar el movimiento hasta convertirlo en un auténtico lenguaje, común a todos los seres humanos, que les permita expresarse durante las «ceremonias» comunes. El mensaje que el movimiento debe transmitir debe existir en el mismo corazón de la sociedad de nuestro tiempo, y debe manifestarse mediante creaciones colectivas, especie de rituales destinados a expresar la propia convicción de cada participante.

Según Ann Halprin, la creación personal no debe ser una experiencia íntima. Debe ser una experiencia colectiva beneficiosa para el grupo, del cual nadie puede disociarse; ningún bailarín puede quedar aislado.

La historia de la danza moderna nos enseña que Nueva York es no sólo la única ciudad de los Estados Unidos, sino también la única ciudad del mundo en la que, desde los años veinticinco, la danza encuentra un terreno para su evolución, y que se ha convertido en el centro de estímulo para la creación, la confrontación, la contestación, y también la consagración.

No obstante, desde el momento en que la danza moderna tiende a convertirse en la expresión de un arte visual más que un arte específicamente del movimiento, cabe pensar que se producirá una fragmentación, y que, en un futuro, Nueva York perderá su prerrogativa. En efecto, la experiencia de Ann Halprin es la primera que se sitúa fuera de la gran metrópolis (exceptuando la de Lester Horton en Los Angeles algunos años antes).

Después de estudiar danza en Nueva York con Doris Humphrey y Charles Weidman, Ann Halprin se establece en San Francisco, y desde 1948 ejerce su actividad en California, primero en calidad de profesora, luego como animadora del Dancers' Workshop. Bailarines como Murray Louis y James Waring han sido estimulados y alentados por la enseñanza recibida junto a Ann Halprin, y bailarinas como Meredith Monk y Yvonne Rainer han trabajado con ella durante las sesiones de verano del Workshop.

En sus inicios, Ann Halprin presenta unos trabajos personales que pueden clasificarse como pertenecientes al linaje de las composiciones de modern dance de la época. Se presenta ante el público en Nueva York en 1955 con *The Prophetess* (La profetisa). Pero, a pesar de ser aclamada, no encuentra «su ambiente» en dicha ciudad y se vuelve a San Francisco. Desde su regreso a esta ciudad, abandona el estudio que compartía con Welland Lathrop para emprender nuevos trabajos.

Se pone a practicar improvisaciones con sus alumnos, prohibiéndose a sí misma enseñarles o incluso aconsejarles, ya que desea que cada estudiante descubra por sí mismo su propio modo de expresión. No impone entonces ni método ni principio.

En esta época, Ann Halprin y sus alumnos buscan juntos las diversas posibilidades de la utilización del espacio. Confrontan sus puntos de vista e improvisan juntamente con músicos tales como La Monte Young, Terry Riley, Warner Jepson, Bill Spencer. Durante este período son creadas: *Trunk Dance* y *Four Square*, obras compuestas por distintos fragmentos experimentales de un nuevo sistema de composición.

Gracias a este trabajo colectivo, Ann Halprin descubre nuevas combinaciones de movimientos encontrando así el medio de enriquecer la expresión corporal. En 1963 compone una obra de cuarenta y cinco minutos, *Birds of America* (Pájaros de América) que sólo será representada una vez.

Después de estos primeros descubrimientos, que pertenecen, de hecho, al dominio técnico de la danza, Ann Halprin prosigue con sus investigaciones y aborda los problemas planteados por el entorno.

Sus diversas experiencias concluyen en una importante innovación. En adelante, sus trabajos se presentan como una evolución de masas en su lugar natural. Los participantes toman posesión del espacio vital inherente a su existencia, evolucionan dentro del marco ofrecido por los diversos aspectos de la vida cotidiana: calles, playas, sinagogas, escuelas.

### **The Dancers' Workshop Company. Su actividad.**

Alrededor de 1955, Ann Halprin tuvo la idea de fundar su estudio. Pero no fue hasta varios años más tarde, después del trabajo y de las experiencias realizadas con un número creciente de colaboradores atraídos por el interés que su actividad suscita,

cuando el Dancers' Workshop se convierte en un importante núcleo de artistas de vanguardia.

Hoy en día, la compañía se ha convertido en un importante laboratorio experimental que reúne a bailarines, compositores, escritores y psicólogos.

Desde siempre, Ann Halprin deseaba explorar unas ideas personales que estimaba indispensables para llegar a la creación de una especie de espectáculo total experimental. Pero sólo lo conseguirá después de haber reunido a su alrededor a jóvenes de distintos medios sociales y étnicos que ya hubieran recibido una formación como bailarines.

No cabe duda de que para Ann Halprin la danza debe tomar un nuevo camino, pero éste no lleva necesariamente a la búsqueda de una técnica o de un estilo nuevos, sino que está condicionado por las experiencias de una vida en comunidad.

Parte de la base de que el hombre debe tomar en consideración las emociones que experimenta en el seno del grupo, y que debe expresarlas mediante la danza y traduciendo todas sus sensaciones, lo que le obliga a interpretar las más variadas y más imprevisibles situaciones.

De este modo, apelando a las concepciones fundamentales de la existencia, controlando las reacciones originadas en el examen y en la observación de lo cotidiano, el bailarín puede traducir en términos de movimiento todos los acontecimientos de su existencia.

Las evoluciones de masas de Ann Halprin son manifestaciones populares en las que, de un modo espontáneo, se exponen las emociones y las reacciones humanas. Todo cuanto respecta a la sensualidad, la sexualidad y todo conflicto interior toma la apariencia de una imagen coreográfica. Según Ann Halprin, lo mismo es aplicable cuando se trata de explorar los grandes mitos o los rituales de la humanidad. Para éstos, Ann Halprin vuelve a las fuentes, con el fin de descubrir los verdaderos móviles que impulsan su trabajo. La creación mutua se convierte entonces en la prolongación contemporánea de los ritos de los instintos de las culturas primitivas.

La obra de Ann Halprin es original en su índole y en su forma. Crea un lazo directo e inmediato entre el participante y el público. Permite a ambos tomar conciencia de sus responsabilidades y expresarse libremente. El protagonista de la obra pierde su figura de creador solitario. Es invitado a asociarse con los demás para confrontar sus ideas y sus descubrimientos y participar con ellos en una aventura colectiva de gran envergadura, permaneciendo al mismo tiempo maestros de su comportamiento.

Las sesiones del Workshop levantan, a veces, importantes controversias, pero son todas ellas experiencias interesantes, aunque en ciertas ocasiones el tema que se trata o el lugar en el que se manifiesta sea insólito.

El San Francisco Dancers' Workshop participa en numerosas manifestaciones, sobre todo en las facultades y universidades de los Estados Unidos, y se presenta también en el extranjero: Canadá, Suecia, Polonia, Yugoslavia e Italia, en Roma y en Venecia, donde Ann Halprin fue invitada por el compositor Luciano Berio para colaborar en una nueva creación, *Esposizione* (1965).

En 1967, la Dancers' Workshop Company se presenta ante el público en el Hunter College de Nueva York, donde ofrece una versión de *Farades and Changes* (Desfile y cambios), actuación que provocaría un escándalo (los bailarines se presentan desnudos) y la intervención de la policía. Aquel mismo año, en octubre, en su estudio de San Francisco, Ann Halprin en la coreografía y Patrick Hickey en la ambientación crean, junto con los miembros de la compañía, una obra experimental importante, *Myths*.

En Los Angeles, James Wood, que está también al frente del Studio Watts Workshop, que reúne bailarines negros, solicita la colaboración del San Francisco Dancers' Workshop de Ann Halprin para crear una obra común. El producto es *Ceremony of Us* (Ceremonia de nosotros), 1968.

En 1971, se crea *Kadosh*, en el Templo Sinaí de Oakland; *New Time Shuffle* (Barajada de la nueva era), en la prisión de Soledad; *East/West Stereo* (Estéreo Este/Oeste), en el Festival del Connecticut College (agosto 1971) —obra presentada bajo distintos títulos: *Initiations and Trans-formations - Animal Ritual - Bo'u'lu Bo'ici Bo'ee* (Iniciaciones y transformaciones - Ritual Animal - Bo'u'lu Bo'ici Bo'ee etc.)—. En febrero de 1973, se crea *Moving Days* (Días de mudanzas), y en mayo, *Rites of Passage* (Ritos de pasaje) en el Art Center Museum de Fort Worth, Texas.

## **Jack MOORE.**

(Monticello, Indiana, 1926).

Entre los artistas de la modern dance influidos por la segunda generación de creadores americanos, Jack Moore ocupa una posición preponderante. En la encrucijada de influencias recogidas de la generación precedente, Jack Moore orienta su actividad hacia el interés general suscitado por la evolución de la modern dance y la educación de los futuros coreógrafos en detrimento de la difusión de su propia personalidad.

Autor de numerosos trabajos que son el resultado de investigaciones constantes y pertinaces, Jack Moore ha alcanzado una cierta independencia. Siguiendo el ejemplo de Merce Cunningham, que es para él el creador más liberado de todo formalismo y el coreógrafo más evolucionado de su generación, Jack Moore hace cuanto está de su parte para conocer al que considera el único y exclusivo modelo de todo lo que quiere conseguir en la marcha hacia adelante que reclama para la modern dance.

Desde su adolescencia, mientras era todavía un estudiante en la Universidad de Iowa, Jack Moore obtiene una indudable satisfacción, cada vez mayor, de sus apariciones en escena, hasta el día en que se fijan en él y recibe una recompensa con la concesión de una beca para seguir los cursos de verano en Colorado College. Allí tiene un encuentro a la vez inesperado y decisivo con Hanya Holm, que enseña hace varios años en Colorado.

En 1949 se va a Nueva York, donde inicia su carrera de bailarín. De 1952 a 1957, se beneficia de la enseñanza de Louis Horst, aparece en escena con la compañía de Pearl Lang (1953), y en aquel mismo año y durante una temporada, con la de Martha Graham. Trabaja también con Anna Sokolow (1954-1955), y crea el papel principal de Rooms. Luego es enrolado en las compañías de J. Limón y de M. Cunningham.

En 1957, Jack Moore empieza a componer solos para sí mismo. Participa entonces en la elaboración del programa del Contemporary Dance Production y presenta, entre otras: *The Act* (El acto) (m: J. Middleton), 1957, y *Somewhere to Nowhere* (De algún lugar a ningún lugar) (m: P. Bowles), 1957. Al año siguiente crea *The Cry of Phoenix* (El grito del Fénix) (m: B. Bartók), y *The Greek* (El griego) (m: P. Bowles), en el Connecticut College.

Jack Moore saca siempre buen partido de todo lo que la presencia de los coreógrafos puede ofrecerle como estimulante para su trabajo personal. Quiere verlo todo, aprenderlo todo, e incansablemente participa en las actividades de la Juilliard School (1958-1961), donde presenta *Itaglios* (m: Skalkottas, F. Katz, B. Bregman), 1960. Para el Festival de verano del Connecticut College, compone, en 1960, *Songs Remembered* (Canciones recordadas) (m: A. Berg); en 1961, *Target* (Objetivo) (m: E. Lohoefer); en 1962, *Opticon - A Vaudeville of the Mind* (Opticon - Un vodevil de la mente) (m: J. Middleton).

Luego firma un gran número de obras, tanto solos como composiciones de grupo, de las que mencionaremos: Parsley All Over the World (Perejil por todo el mundo) (m: E. Lohoefer - De Boeck), 1966; Brew (Infusión) (m: M. Moroi), 1967; Tracings (Trazados) (m: J. Wittman), 1969; Ode (Oda) (m: T. Takemitsu), 1971; Blueprint: Gardenstrip (Gianotipo: tira del jardín) (m: Burke, Van Heusen, De Boeck, Calker, Rzaf-Waller, Chopin, Garbarek), 1972; Three Odes (Tres odas) (m: J. Garbarek), 1972; Cathode (Cátodo) (m: J. Garbarek), 1973; Landscape for a Theater (Paisaje para un teatro) (m: S. Horenstein), 1974, y Love Songs for Jason Mayhen (Canciones de amor para Jason Mayhen) (m: J. J. Cale), 1975.

Jack Moore también se dedica a la enseñanza de la danza, principalmente en el Bennington College, y en 1964, con Jeff Duncan, fundó el Dance Theater Workshop, para el que firmó Assays (Pruebas) (m: E. Lohoefer - De Boeck), 1963.

## **Jeff DUNCAN.**

(Cisco, Texas, 4 de febrero de 1930).

Jeff Duncan hace, primero, una carrera como bailarín independiente, y luego se convierte en coreógrafo (se describe a sí mismo como coreógrafo «humanista») y, sobre todo, en animador del Dance Theater Workshop, que funda y que dirige desde 1965.

Jeff Duncan comienza sus estudios artísticos estudiando piano en el North Texas State College, y los continúa en la Universidad de Denver estudiando danza y arte dramático. Elige la modern dance como medio de expresión. Se hace alumno de Hanya Holm y más adelante trabaja con Alwin Nikolais en el Henry Street Playhouse de Nueva York, antes de debutar como bailarín en 1951. Jeff Duncan prosigue su formación en las sesiones de verano del Connecticut College, donde trabaja bajo la dirección de José Limón y de Doris Humphrey, quien le eligirá para que participe en el reestreno de su composición *With My Red Fires*, ofrecida en el marco del American Dance Festival de 1953. Al año siguiente, participa en la actividad del New Dance Group de Nueva York, con *Lyric Suite*, de Anna Sokolow.

A partir de entonces, Jeff Duncan empieza a componer sus propias coreografías, firmando numerosos solos: *Antique Epigrams* (Epigramas antiguos) (1957), *Frames* (Marcos) (1958), *Terrestrial Figure* (Personaje terrestre) (1959), y composiciones de grupo tales como: *Three Fictitious Games* (Tres juegos ficticios) (1957), *Outdoors Suite* (Suite al aire libre) (1960), *Winesburg Portraits* (Retratos de Winesburg) (1963) y *Statement* (Afirmación) (1966).

En 1965, Jeff Duncan funda el Dance Theater Workshop, que llegará a ser un estudio frecuentado por un considerable número de bailarines que acuden a trabajar bajo la dirección del propio Jeff Duncan y de sus principales asociados, entre ellos Jack Moore y Art Bauman.

El estudio del Dance Theater Workshop no tarda en transformarse en un verdadero teatro experimental, donde alumnos y enseñantes se dan cita para componer, experimentar, presentar y criticar sus trabajos; así nació el American Theater Laboratory, que en lo sucesivo se asociaría a otros grupos de bailarines. Cada año presentan en común la producción de sus miembros principales, lo cual constituirá la actividad del Dance Theater Workshop.

Entre los bailarines-coreógrafos que se reúnen en ocasión de dichas manifestaciones, citaremos, principalmente: Francés Alenikoff, Art Bauman, Peggy Cicierska, Zéeva Cohén, Tina Croll, Jeff Duncan, Deborah Jowitt, Hava Kohav, Joan Miller, Kathryn Posin, Barbara Roan, Betsy Wetzig, John Wilson, etc.

## **Don REDLICH.**

(Winona, Minnesota, 17 de agosto de 1933).

Don Redlich es un coreógrafo de vanguardia cuya obra se sitúa en las fronteras de lo insólito; no obstante, su gesto o el fraseado de su movimiento, que deriva siempre de una idea muy original del bailarín, es una señal convincente que invita al espectador a entrar en el teatro cotidiano de la vida.

Don Redlich, en tanto que bailarín, juega libremente con su cuerpo, que es para él la expresión total de su irresistible poder de creación humorística. Es un bailarín dinámico y alegre, a veces un poco recargado, pero rico en invenciones inéditas.

En tanto que coreógrafo, Don Redlich es algunas veces desconcertante, ya que jamás duda en romper las barreras de lo convencional para ampliar las fronteras de su propio espacio escénico. Don Redlich es también un coreógrafo provocativo, astuto y malicioso, que posee un sentido dramático agudo y que ha encontrado los medios de expresarlo de un modo tan inesperado como inédito, como lo ha hecho en *Reacher*, 1967, composición en la cual evoluciona en una red de carga.

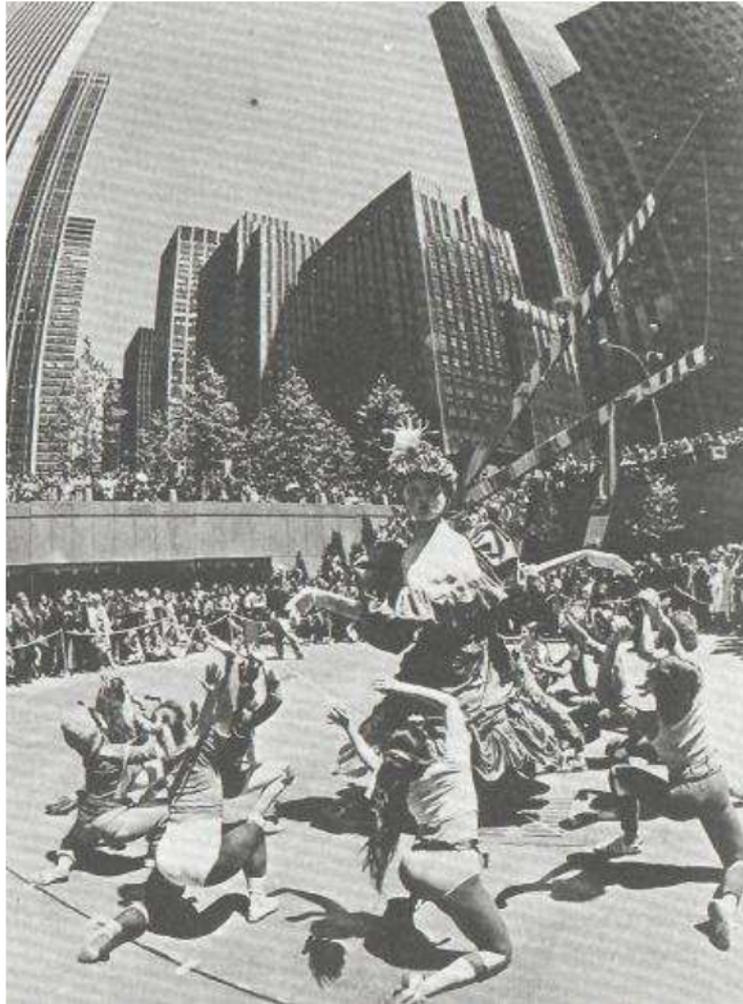
En otra de sus creaciones, *Cahoots (Conchabado)*, 1967, da rienda suelta a su sentido del humor dada y a su fantasía maliciosa llena de extravagancias, como lo hace también en *Slouching Towards Bethlehem (Arrastrándose hacia Belén)*, 1968, donde materiales tan extraños como imprevistos, tales como pedazos de papel o pintura, se esparcen profusamente por la escena.

Don Redlich no considera que el movimiento sea el elemento esencial del espectáculo; lo utiliza muy sutilmente y lo incorpora de una manera refinada hasta que éste se integra a la acción teatral, envuelta en un universo de sonidos, de silencios, de luz, de colores y de magia provocada por las proyecciones cinematográficas.

Don Redlich empezó a estudiar danza en el Winona State College, pero fue, sobre todo, al convertirse en alumno de Hanya Holm, en el Colorado College, que frecuenta durante varios veranos, cuando se familiarizó con los principios de modern dance impartidos por Hanya Holm.

Al final de sus estudios generales, Don Redlich prosigue sus estudios de danza y de teatro con Margaret H'Doubler y Louise Kloepper, y trabaja la música con Shirley Genter en la Universidad de Wisconsin, en Madison. Allí presenta también su primera coreografía, basada en *The Fall of the City (La caída de la ciudad)*, de Archibald MacLeish, 1953.

Don Redlich empieza su carrera profesional bailando en varias compañías de modern dance: la de Hanya Holm, de Helen Tamiris, de Doris Humphrey, de Anna Sokolow, de Murray Louis y de John Butler.



25. Don Redlich Dance Compañy.

En 1954 frecuenta la Escuela Graham de Nueva York, y aparece en Broadway en varios espectáculos: *The Golden Appel*, *Plain and Fancy*, *Kiss me Kate*, etc. Off-Broadway, compone y baila *Thieves' Carnival* (Carnaval de ladrones), 1955.

En 1958 da su primer recital y compone su famoso solo *Passin's Through* (De paso), pero deberá esperar hasta 1965 para imponer definitivamente su personalidad coreográfica. Entonces se pone a crear numerosas obras, entre ellas: en 1966, *Pococurante* (m: L. Berio), *Couplet* (m: Ch. Ivés), *Air Antique* (Melodía antigua) (m: L. Foss); en 1967, *Cahoots*, *Reacher*; en 1968, *Tabloid* (Periódico sensacionalista), *Slouching Towards Bethlehem*, en 1969, *Jibe* (Mofa) (m: N. Dalby); en 1971, *Tristan*, *Isolde*, *Aída*, *Hansel, and Gretel* (m: J. H. McDowell), *Estrange* (Extraño) (sin acompañamiento sonoro); en 1972, el solo *Harold*; en 1973, *Everybody's Doing It* (Todo el mundo lo

hace); en 1974, Three Bagatelas (Tres bagatelas), Patina (Pátina), y en 1975, Traces (Huellas) (música del folclore americano).

La Don Redlich Dance Company se presenta en el Hunter College, en el Henry Street Playhouse, en el Broadway's Billy Rose Theatre y en el ANTA Theatre de Nueva York (1971).

En el extranjero, Don Redlich participa con su compañía en el 7.º Festival Internacional de Danza de París (1969), y es invitado por la compañía israelita Bat-Dor a crear varias composiciones.

Como pedagogo, Don Redlich enseña en la Adelphi University y en Nueva York, en el Sarah Lawrence College y en la Juilliard School. Entre sus numerosos colaboradores encontramos a las admirables: GLADYS BAILIN, que bañó durante muchos años con Nikolais, IRENE MOONEY que fue miembro de las compañías Tamins-Nagrin y Weidman, así como IRENE FEIGENHEIMER, que ha participado en las actividades de la mayoría de compañías de danza moderna.

### **Cliff KEUTER.**

(Boise, Idaho, 1940).

En San Francisco, Cliff Keuter estudia danza en la Welland Lathrop, en cuya compañía hace sus primeras apariciones ante el público. Promocionado a la categoría de solista, baila con Lathrop durante tres años, antes de establecerse en Nueva York, en 1962, donde primero es enrolado en la compañía Tamiris-Nagrin. Luego frecuenta la escuela de Martha Graham así como la Juilliard School, se une al famoso grupo del «Studio 9», fundado por Gus Solomons Jr., y después baila en numerosas compañías: la de Lucas Hoving, de Pearl Lang, de Paul Sanasardo, de Daniel Nagrin, de Ruth Currier, de Jack Moore, de Anna Sokolow así como la de Paul Taylor durante dos años (1967-1969).

En 1969 funda la Cliff Keuter Dance Company, y presenta sus propias obras, que no tardan en imponerle como coreógrafo espiritual y lleno de humor, con obras de tendencias surrealistas, y al mismo tiempo como uno de los coreógrafos más serios, con unas composiciones rigurosamente estructuradas.

Entre sus principales trabajos, destacaremos: en 1969, The Game Man and the Ladies (El jugador y las damas) (m: Ezra Sims), Dream a Little Dream of Me, Sweetheart (Sueña un sueño sobre mi, cariño) (m: J. H. McDowell); en 1970, Sunday Papers (Periódicos del domingo) (m: Ivano-vitch), Three for Four Plus One (Tres para cuatro más uno) (m: J. H. McDowell), Twice, Crown Blessed (Dos veces, bendita corona); en 1971, Gargoyls (Gárgolas) (m: Eleanor Hovda Gilbert), Amazing Grace (m: Stephen Smoliar); en 1972, Match (m: Eleanor Hovda Gilbert); en 1973, Visit (Visita) (m: William Hellerman), Plaisirs d'Amour (Placeres de amor); en 1975, Voice (Voz), Buden of Vision (Brotos de visión), Station (Estación), y en 1976, Tetrad (Tetrada).

En calidad de coreógrafo, Cliff Keuter colabora, en 1971, con la Compañía Bat-Dor de Tel Aviv, y durante la temporada 1972-1973, con el Nederlands Dans Theater.

## **John BUTLER.**

(Memphis, Tennessee, 29 de septiembre de 1920).

John Butler es un antiguo alumno de Martha Graham, en cuya compañía debutó como bailarín participando en la creación de papeles, principalmente, en *Deaths and Entrance* (1943).

Después de dejar la compañía, John Butler emprende una carrera independiente, colaborando en numerosos espectáculos neoyorquinos, tanto en Broadway como off-Broadway. En 1955, constituye su compañía, que participa en el Festival de Nervi y luego en el de Spoleto (1958), del cual asumirá la dirección artística.

A partir de entonces, John Butler se convierte en un coreógrafo fructífero, que se afianzará con un estilo coreográfico personal, alejado de los principios estrictos de la danza moderna.

Entre sus numerosos trabajos, señalaremos, principalmente, su versión de *Carmina Burana* (m: C. Orff), 1959, y *Portrait of Billie* (Retrato de Billie), una evocación coreográfica de la vida de la cantante de blues Billie Holiday, presentada en el *Jacob's Pillow* en 1960 con la participación de la bailarina Carmen de Lavallade.

## **Glen TETLEY.**

(Cleveland, Ohio, 3 de febrero de 1926).

Después de asistir a una representación del ballet *Romeo and Juliet* de Antony Tudor, Glen Tetley decide interrumpir sus estudios de medicina para emprender los de danza, en 1946, con Hanya Holm. Muy rápidamente, Glen Tetley asimila la técnica de Hanya Holm, la cual no tarda en elegirle como ayudante y enrolarlo en su compañía para que baile en las comedias musicales que compone para los espectáculos de Broadway, entre ellas, principalmente: *Kiss Me Kate* (1948) y *Out of this World* (1950).

Apenas terminada esta primera experiencia con Hanya Holm, a partir de 1949, Glen Tetley decide proseguir nuevas investigaciones y estudiar la técnica clásica con Margareth Craske y Antony Tudor. Inmediatamente se revela muy dotado para esta forma de danza, y enseguida es contratado para bailar en varias compañías: la de la New York City Opera (1952-1954), la de John Butler (en distintos períodos) y la del Robert Joffrey Ballet (1956-1957).

El interés siempre creciente que Glen Tetley manifiesta hacia la danza, le incita una vez más, después de la danza clásica, a volver a la modern dance, que de todos modos no ha abandonado completamente. En efecto, mientras trabaja en las compañías de ballets, aparece también con los grupos de Pauline Koner y de Pearl Lang, desde el cual crea, en 1952, *Anjoy is My Witness*.

En 1957 se convierte en alumno de Martha Graham, quien no duda en contratarlo en su compañía, al año siguiente, y confiarle la creación del papel de la Serpiente en Embattled Garden, y el de Apolo en Clytemnestra.

Después de dejar la compañía Graham, Glen Tetley se enrola, en abril de 1960, en la compañía del American Ballet Theatre y en la de los Ballets: U.S.A. de Jerôme Robbins, en 1961.

Glen Tetley se deja tentar por sus amigos, que adivinan su deseo de componer sus propias coreografías, y le costean los gastos de dos sesiones nocturnas (el 5 y el 6 de mayo de 1962) que le permitieron representar sus obras en el Fashion Institut of Technology de Nueva York. En el seno de la pequeña compañía que Glen Tetley constituye, presentaría sus propios trabajos coreográficos, considerados como el ejemplo más conseguido de la fusión de técnicas diversas que le son familiares, y que caracterizan el estilo de los numerosos ballets que en adelante compondrá, tanto para su propia compañía como para todos cuantos, en adelante, recurrirán a su colaboración para montar coreografías (Nederlands Dans Theater, American Ballet Theatre, Bathsheva Dance Company, Ballet Rambert, Opera de Hambourg, etc.).

Glen Tetley ha elegido expresarse en un lenguaje que ha personalizado, pero es conveniente considerarlo como perteneciente al estilo coreográfico de expresión contemporánea, que se aleja de la modern dance, pero que a veces se confunde con ésta.

## **Norman WALKER.**

(Nueva York, 21 de junio de 1934).

Norman Walker adquiere una sólida formación de bailarín estudiando danza clásica con Robert Joffrey, y danza moderna con May O'Donnell, en cuya compañía hace sus primeras apariciones ante el público en 1953. Dos años después, es ascendido a solista; rico en experiencia escénica, aborda entonces la composición coreográfica. En 1960, al frente de su propio grupo, da representaciones en Nueva York y participa asimismo, en varias ocasiones, en las manifestaciones que tienen lugar en el Jacob's Pillow (1961-1962 y 1967).

La carrera artística de Norman Walker se desarrolla en varios dominios. Baila junto a Yuriko, Pearl Lang y Pauline Koner. En tanto que coreógrafo, firma varios trabajos para distintas compañías. Se dedica también a la enseñanza y ocupa el cargo de director artístico de las compañías israelitas Bat-Dor y Batsheva Dance Company, para la cual vuelve a componer, en 1970, Baroque Concerto n.º 5 (Concierto barroco n.º 5) (m: A. Vivaldi).

## **Lar LUBOVITCH.**

(Chicago).

Atraído al mismo tiempo por ambas, la danza moderna y la danza clásica, Lar Lubovitch estudia estas disciplinas con Louis Horst, Anna Sokolow, Martha Graham y José Limón, respecto a la técnica moderna, y con Antony Tudor, Margaret Black y Léon Danielan, en cuanto a la técnica clásica.

Una vez confirmado como bailarín, colabora tanto con los grupos de danza moderna de Pearl Lang (1962) y de Donald McKayle, como con las compañías de John Butler y de Glen Tetley.

Es, por lo tanto, inevitable que cuando llega a ser coreógrafo, el estilo de su danza refleje las influencias recibidas tanto durante su formación, como durante su experiencia como bailarín. Su estilo coreográfico se sitúa al margen de la verdadera corriente de danza moderna, siendo un estilo de expresión contemporánea.

Lar Lubovitch es el autor de numerosos trabajos, entre los que destacan: The Time Before the Time After (After the Time Before) (La vez anterior a la vez posterior) (m: I. Stravinsky), presentada en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York en 1972.

Desde 1958 dirige su propia compañía de bailarines. Entre sus composiciones cabe citar: en 1971, Whirligogs (Torbellinos) (m: L. Berio); en 1972, Joy o/Man's Desiring (Alegría del deseo del hombre) (m: J.-S. Bach), y en 1974, Zig-Zag (m: I. Stravinsky).

## **James WARING.**

(Alameda, California, 1 de noviembre de 1922 - Nueva York, 2 de diciembre de 1975).

Considerado como «el padre de la nueva ola», James Waring, un ser espiritual, inteligente, cultivado y lleno de imaginación, siempre acogió con benevolencia y aconsejó útilmente a los jóvenes bailarines que se acercaban a él.

Después de adquirir una sólida formación técnica trabajando las distintas disciplinas — danza clásica con Anatole Vilzak y Antony Tudor; danza moderna frecuentando el estudio Lathrop-Halprin en San Francisco, técnica Graham, clases con Merce Cunningham—, James Waring emprende, a partir de 1946, una carrera de coreógrafo que resultará fructífera y variada.

Es extremadamente difícil vincular su obra coreográfica a tal o cual línea de tendencias. James Waring no se declaraba como perteneciente a ningún maestro, y en su obra no descubrimos ninguna huella principal; se sitúa al margen de toda corriente. James Waring era un artista hábil, un verdadero polo de atracción para la danza y los bailarines, que junto a él encontraban un clima vital de inspiración para sus propias aspiraciones.

James Waring era un bailarín-coreógrafo de talento, pero también era uno de los más eclécticos hombres de teatro. Sabía tratar el arte del movimiento a gran escala. Manejaba con brío la música y los elementos escénicos, se apasionaba tanto por las «reconstituciones» personales, como por las investigaciones procedentes del crisol de la modern dance, por las que manifestaba un indudable interés. Daba forma al movimiento con facilidad, tendía a hacerlo abstracto para descubrir una forma de danza-teatro del absurdo que, en su opinión, era quizá la más importante de sus contribuciones a la evolución de la danza moderna.

Respecto a su interés por las reconstituciones, compuso: Salute (Saludo) (m: H. Berlioz), 1967, y Al the Café Fleurette (En el café Fleu-rette) (m: V. Herbert), 1968, esmerándose de manera particular en respetar el traje de la época en cuestión que la inspira la acción de la obra «revivificada».

Entre sus importantes creaciones, encontramos su primera gran obra, Dances before the Wall (Danzas frente al muro), representada en el Henry Street Playhouse de Nueva York en 1957. Es una composición de veintidós secuencias para diez bailarines, con un collage musical. En Dances before the Wall, James Waring realiza una perfecta y auténtica proeza, combinando fragmentos de distintas danzas cuya variedad evoca un caleidoscopio.

De sus numerosas obras características, cabe mencionar: Phrases (Frases) (m: E. Satie), 1956; Peripateia (Peripeicia) (m: R. Maxfield), 1960; Al the Hallelujah Gardens (En los jardines de Aleluya) (m: R. Maxfield); 1963; Poet's Vaudeville (Vodevil del poeta) (m: J. H. McDo-well), 1963; Double Concertó (Concierto doble) (m: J.-S. Bach y G.

Brecht), 1964; Mazurkas for Pavlova (Mazurcas para Pavlova), 1967-1969; y 32 Variations in C minor (32 Variaciones en C menor), compuesto especialmente para la bailarina Ze'eva Cohén en 1973.

En lo que a la música respecta, James Waring no posee ningún criterio particular para la elección de compositores; utiliza las músicas más diversas, que arregla personalmente. Las amalgama y las yuxtapone según su inspiración o las necesidades de su coreografía. Tan pronto alia a Bach con canciones populares de los años 1920-1930, como en Purple Moment (Momento morado de mucho efecto), 1969, como una partitura de John Cage con los cantos de Fannie Brice, en Dances before the Wall, 1957.

Alrededor de 1950, empieza para James Waring una honda reforma de su concepto de la composición coreográfica. Abandona el boceto que le proporcionan las estructuras dramáticas y narrativas del tema para trabajar sobre estructuras estrictamente musicales que no deben tener ninguna relación ni influir la composición coreográfica.

Este concepto personal de James Waring desemboca en una forma de danza-teatro del absurdo nacido de la libre relación entre el tema y la danza. James Waring crea entonces unos movimientos espontáneos, imprevisibles e incongruentes que se sitúan a mitad de camino entre la gravedad y la frivolidad. El gesto está de acuerdo con el contexto dramático de la acción desarrollada por la danza, o bien le es extraño.

De este modo, el bailarín abandona el papel que le ha sido asignado para convertirse en un simple ser humano. Esta especie de desdoblamiento del bailarín caracteriza los trabajos de danza moderna de James Waring en su modo de abordar el absurdo y la abstracción.

En 1951 fundó la Dance Associates, y a partir de entonces desdobló su actividad entre la enseñanza y la coreografía. En 1954 compuso un solo para Paul Taylor, Three Pieces for Solo Clarinet (Tres piezas para solo de clarinete) (m: I. Stravinsky), y de 1954 a 1969, cada año, su compañía presentaría sus propias obras, principalmente en el Henry Street Playhouse, en el Living Theatre (donde también enseña), y en la Judson Church. Dio cursos de técnica y de composición en su estudio de Nueva York, en el Master Instituít of Arts y en la Universidad de Buffalo, 1973. Su enseñanza fue particularmente apreciada por el núcleo de bailarines (en especial Yvonne Rainer y David Gordon) que, a principios de los años sesenta, crearían el Judson Dance Theatre. En 1974 era profesor en el Connecticut College.

El trabajo de los últimos años de su vida muestra su tendencia a trabajar dentro de la corriente del ballet tradicional, más que en el marco de la modern dance. Fue invitado a colaborar con compañías de ballet tales como el Pennsylvania Ballet, para la cual, en 1970, creó Spookride Versión II (Versión II del paseo del espectro) (m: F. Chopin y Ezra Sims); con el Nederlands Dans Theatre de La Haya, con el que, también en 1970, creó una versión de Purple Moment, y, en 1971, Variations on a Landscape (Variaciones

sobre un paisaje) (m: A. Schönberg). En 1975 firmó Sinfonía Semplice (m: W. A. Mozart), para la Eglevsky Ballet Company.

## **Mary ANTHONY.**

Mary Anthony pertenece a la generación de bailarines-coreógrafos que tuvieron un papel preponderante en la evolución de la danza moderna, tanto desde el punto de vista de la técnica como del estilo.

La danza de Mary Anthony es, por encima de todo, una danza teatral. En tanto que coreógrafa, muestra su preferencia por los temas que desarrollan problemas profundamente humanos, cuya acción se sitúa en un entorno propio a cada uno de ellos. Se inclina también por la animación de grupos, con los que se muestra muy exigente en cuanto a la perfección de su evolución, que debe reflejar las características esenciales de su estilo: rigor, precisión, claridad y destreza.

Mary Anthony hace sus primeras apariciones en escena con el espectáculo de Broadway, apareciendo, entre otras, en: *Up in Central Park*, *Rip Van Winkle* y *Touch and Go*.

En 1954, Mary Anthony funda su estudio para realizar su deseo de formar bailarines. Su estudio se convertirá en la escuela de su propia compañía, en la que sus colaboradores se iniciarán en las distintas técnicas de danza, al mismo tiempo que se familiarizan con la puesta en escena, el decorado y el vestuario y siguen las clases de composición.

En 1956, el Mary Anthony Dance Theatre ofrece sus primeras representaciones, pero seis años más tarde la compañía interrumpe su actividad para reanudarla en 1965. No obstante, durante esta interrupción, Mary Anthony prosigue sola su actividad, viajando por Europa, sobre todo por Italia y por México.

En el repertorio del Mary Anthony Dance Theatre figuran, principalmente, las obras de su animadora, tales como: *Trenody* (m: B. Britten), 1956; *Songs* (Canciones) (m: C. Debussy), 1956; *Blood Wedding* (Boda de sangre) (m: C. Chavez y música tradicional), 1958; *Gloria* (m: F. Poulenc), 1967; *Antiphon* (Antífona) (m: L. Calabro), 1968; *In the Beginning: I. Adam. II. Adam and Eve* (Al principio: I. Adán. II. Adán y Eva) (m: Sculthorpe), 1969-1970; *A Ceremony of Carols* (Una ceremonia de villancicos) (m: B. Britten), 1971; *Chasm* (Abismo) (m: K. Husa), 1974.

Mary Anthony recurre también a colaboradores tales como ROSS PARKES, que firma *Inside of Him* (Dentro de él) (m: Haves), *Tides* (Mareas) (m: R. V. Williams), *1.2.3.4.5.* (m: S. Barber), y DANIEL MALONEY, autor de *Reflections of Spoon River* (Reflejos del río Spoon) (m: Ch. Ivés - Diamond), *Renascent Visions* (Visiones renacientes) (m: R. Williams). Otras coreografías firmadas por Anna Sokolow y por Donald McKayle están también inscritas en el programa del Mary Anthony Dance Theatre.

Mary Anthony también crea varias composiciones para los programas de televisión, principalmente una serie de inspiración religiosa: *Lamp Unto My Feet* (Ilumina mis pies)

y Look up and Live (Levanta la vista y vive), así como Canzonissima, para la televisión italiana.

### **Paul SANASARDO.**

(Chicago, Illinois, 15 de septiembre de 1928).

A través de su obra coreográfica, Paul Sanas ardo difunde el mensaje realista que le inspiran las condiciones de vida de sus contemporáneos, de su aventura, que él también sufre y comparte.

Sanasardo es un ser más sensible que intelectual, a quien, por encima de todo, afecta la evidencia de los hechos vividos. Su estilo personal nace de la necesidad que tiene de traducir al lenguaje del movimiento y de las formas todo lo que hay de trágico en el destino del hombre. Sus mejores trabajos evocan el tormento, la angustia y el sufrimiento experimentados por el hombre. Su gesto se convierte entonces en una especie de grito de protesta, de desgarró, que suaviza, algunas veces, haciendo intervenir imágenes del mundo de los sueños.

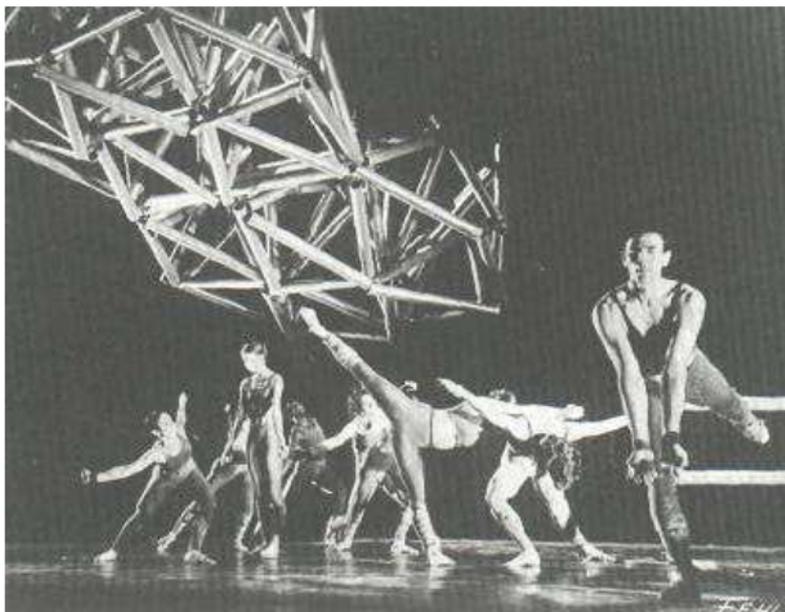
Su lenguaje gestual se caracteriza por el uso particular que hace de sus miembros, en particular de los brazos, que parecen destinados a tomar plena posesión del espacio, en tanto que el movimiento en semicírculo de la pierna parece llevar este espacio hacia el centro del cuerpo.

Paul Sanasardo, antes de interesarse por la danza, estudia pintura y escultura en el Art Institute de Chicago. Luego fue alumno de Antony Tudor, de Mia Slavenska y, especialmente, de Erika Thimey, fundadora del Washington Dance Theatre, con el cual hará sus primeras apariciones en escena llegando a ser su pareja.

En 1953, Paul Sanasardo trabaja con Anna Sokolow. Para él fue una experiencia muy interesante, que resultaría, por cierto, fructífera, ya que más tarde su obra manifestaría las huellas indudables de Anna Sokolow, con quien colaboró en la creación de Rooms (1955) y en la interpretación de Ljric Suite y de Poem. En 1955 interviene también en Red Roses for me (Rosas rojas para mí), un espectáculo de Broadway.

En 1957, Paul Sanasardo se convierte en la pareja de Pearl Lang. Baila entonces: Rites, Falls the Shadow Between, Apasionada, Shirah, And Joj Is mj Wittness, Legend, etc.

En 1958 crea, con DONYA FEUER, su escuela de danza y, en 1963, la Sanasardo Dance Company, para la cual compone un gran número de coreografías y diseña la mayor parte de los vestuarios. Varias de sus obras figurarán más adelante en el repertorio de otras compañías, tales como la Cié Alvin Ailey, la First Chamber Dance Company of New York y el Repertory Dance Theatre.



26. Paul sanasardo and compa ny: paint.

Entre sus obras, cabe citar: In view o/God (A la vista de Dios) (m: A. Ginastera - Blomdhal), 1959; Laughter after all (La risa después de todo) (m: E. Várese), 1960; Metallics (Met lico) (m: H. Cowell y H. Ba-dings), 1964; Fatal Birds (Pájaros fatales) (m: A. Ginastera), 1965; The Anim is Eje (El ojo del animal) (m: A. Sch nberg), 1966; Cut Flowers (Corta flores) (m: Serocki), 1966; Excursions (Excursiones) (m: Lester Syrjala), 1966; The Descent (El descenso) (m: B. Maderna), 1968; Pain (Dolor) (m: W. Lutoslawski), 1969; Footnotes (Notas al pie de página), (m: Lester), 1970; The Path (El camino) (m: Drews), 1972; Shadows (Sombras) (m: E. Satie - A. Scarlatti - J.-S. Bach), 1973; The Platform (La plataforma), (m: J.-S. Bach), 1974; The Amazing Graces (Las sorprendentes gracias) (m: A. Dvorak), 1974, y en 1975, A Consort for Dancers (Un consorte para bailarines) (m: G. Watson).

En 1974 fue también invitado por la compa a Bat-Dor de Tel Aviv para volver a montar Metallics y para componer Carnaval (m: A. Vivaldi), 1974.

### **Manuel ALUM.**

(Arecibo, Puerto Rico, 1944).

Con una formación a la vez de danza clásica y danza moderna, Manuel Alum elige deliberadamente ser un bailarín de moderno, y es dentro de este estilo donde se impondrá rápidamente como uno de los coreógrafos de danza moderna más prometedores de su generación.

Su estilo vigoroso, expresivo y elocuente refleja la imagen de su personalidad: un artista de temperamento fogoso y entusiasta.

Después de colaborar durante diez años con la Paul Sanasardo Dance Company, Manuel Alum funda su propia compañía en 1972, convirtiéndose en su animador principal.

A la edad de diez años, Manuel Alum descubre la danza, cuando, por casualidad, asiste a un ensayo de la célebre bailarina Alicia Alonso. Jamás olvidaría esta primera impresión. Pero no fue hasta varios años más tarde, en Chicago, cuando se sintió fascinado por el trabajo de Sybil Shearer, una bailarina moderna, y cuando Manuel Alum considera la posibilidad de llegar también a ser bailarín.

En Chicago empieza a estudiar con Neville Black. Pero, en 1961, Manuel Alum se va a Nueva York, donde durante dos años estudia la modern dance con Martha Graham, hasta familiarizarse con dicha técnica. No obstante, no por ello relega el estudio de la danza clásica, que trabaja con Mia Slavenska, Karel Shook y Margaret Black.

En 1962, Manuel Alum conoce a Paul Sanasardo, quien le contrata en su compañía. Permanecerá en ella durante diez años, participando en sus actividades en calidad de bailarín principal, coreógrafo y director artístico adjunto de la compañía.

Desde el momento en que llega a ser bailarín profesional, Manuel Alum piensa que debe expresarse con la composición de sus propias coreografías. Paul Sanasardo se da cuenta de sus intenciones y, comprensivo, le ofrece la posibilidad de experimentar con sus primeros intentos en el seno de la misma compañía, donde ya ocupa un lugar destacado como bailarín.

A partir de 1963, Manuel Alum presenta sus primeros trabajos: Familiar Trio (Trio familiar) (m: Badinks) y un solo, Wings I Lack (Alas me faltan) (m: Colgrass), ambas presentadas en el Hudson Hall de Nueva York, seguidos, en 1966, de Nightbloom (Flor nocturna) (m: Serocki), de Storm (Tempestad) (m: J. Luciuk) y de Offering (Ofrenda) (m: Penderecki). En 1967, presenta Fantasía (m: I. Hamilton) en el Kauffmann Concert Hall de Nueva York.

En 1967, Manuel Alum es invitado a colaborar en el Festival de los Dos Mundos, en Spoleto, y presenta su primera gran obra The Cellar (La bodega) (m: Kilar). Al año siguiente, firma otra obra importante, Palomas (m: P. Olivero), para la Northern Westchester Dance Company. En 1970, compone Koly-Poly (Rechoncho) (m: L. Berio) y Fra (m: Penderecki), y en 1971, Terminal (m: Kilar), que presenta en la American University de Washington.

La mayoría de los trabajos de Manuel Alum se incluyen en el programa de la Sanasardo Dance Company, en la cual continúa siendo un intérprete extraordinario del repertorio de obras de Paul Sanasardo, como Cut Flowers, especialmente compuesta en su honor en 1966, o Excursions y Footnotes.

La personalidad y la difusión de Manuel Alum continúan afirmándose de modo creciente. Poseedor de una técnica excelente que domina a la perfección, y resistiendo las influencias de los maestros que contribuyeron a su formación (Graham y Sanasardo), crea entonces, en el estilo personal de las obras destinadas a su propia compañía: Sextetrahedron (Sextetrahedro) (m: D. Borden), Woman of Mystic Bodj... Pray for Us (Mujer de cuerpo místico... ruega por nosotros) (m: G. Verdi), 1972; en 1973, Deadiines (Fecha tope) (m: J.-S. Bach), Steps (Pasos) y East-to Nijinski (Este - a Nijinski) (m: J. Tal).

Manuel Alum también es invitado a trabajar para la compañía Bat-Dor de Tel Aviv, para la cual monta Juana (m: J. Tal), 1973, y Ilanot (m: J. Brahms), 1974. En 1973 firma Moonscapes (Paisajes lunares) (m: D. Borden), para el Teatro de Harlem, y Escaras (m: W. Szalonek y Z. Krause) para el Ballet Rambert, en 1974. Aquel mismo año compone Yemaya (m: I. Taxin), para el American Dance Festival de Connecticut, en New London.

Extremadamente activo, Manuel Alum se consagra también a la enseñanza de la danza. En el transcurso de varios cursos de verano, colabora con la School of Modern Dance, en el Saratoga Performing Art Center, en calidad de director adjunto, y viaja varias veces a Puerto Rico, donde quiere estimular el interés de sus compatriotas por la danza moderna.

### **James CUNNINGHAM.**

(Nacido en Toronto, Canadá, el primero de abril de 1938).

James Cunningham, artista de viva y fructífera imaginación, es uno de los actores-bailarines más inventivos. Posee un sentido innato y agudo del teatro, una gran seguridad de sus dotes de comediante, así como, al mismo tiempo, unas excepcionales calidades de virtuosismo que le convierten en un maravilloso bailarín.

Según James Cunningham, el cuerpo debe ser el mensajero que transmite al público unas imágenes realistas y alegres, que quiere que sean familiares a todos.

En cada una de sus composiciones, incorpora uno o varios elementos de no danza, ya sea la palabra, el canto, o bien las secuencias filmadas, como hace a menudo. A veces, le gusta también metamorfo-sear la apariencia de los personajes mediante la utilización de una máscara, y crear, para cada uno de los argumentos tratados, un entorno especial de acuerdo con el tema desarrollado.

James Cunningham no duda en presentar sus trabajos fuera de las salas de espectáculo, como hace, por ejemplo, en el caso de The First Family: Isadora Duncan y Donald Duck (ha primera familia: Isadora Dun-cany Donald Duck), 1971, que será presentada en Nueva York tanto en el Central Park como en el Wall Street (en las escalinatas del Treasury Building) como en el zoo de Bronx.

La danza es también, para James Cunningham, una experiencia colectiva, una especie de ritual destinado a expresar la alegría común, como en el caso de *The Junior Birdsmen* (El pequeño pájaro humano), 1970. Gusta también de conmemorar un acontecimiento importante, como la llegada de los primeros hombres a la Luna, *The Sea of Tranquility Motel* (El motel del Mar de la Tranquilidad), 1969, donde no duda en invitar al público a unirse a los artistas para formar un grupo de más de cien participantes que evolucionan y cantan a coro.

Deseoso de maravillar, James Cunningham elige siempre temas simples, habituales, comunes a todos y alejados de toda preocupación cerebral o intelectual. Los personajes de la *commedia dell'arte* le inspiran, por ejemplo, *Everybody in Bed* (Todos en la cama), 1972, y el mundo animal o vegetal son para él argumentos de su composición *Zoo at Night* (Zoo por la noche), 1969, o *Lauren's Dream* (El sueño de Lauren), 1970.

Después de estudiar en la Universidad de Toronto, James Cunningham se va a Londres, donde se inscribe en la London Academy of Dramatic Arts para estudiar arte dramático, danza y canto. De regreso a los Estados Unidos, en 1965, frecuenta la Escuela Graham, toma lecciones de yoga, y empieza entonces su carrera artística en calidad de actor, bailarín y coreógrafo. En 1970 funda *The Acma Dance Company*, un grupo de bailarines que reúne, principalmente, a Lauren Persichetti, William Holcomb, Barbara Ellmann, Ted Striggles y Linda Tarnay.

La compañía participa en numerosas manifestaciones coreográficas, tanto en los Estados Unidos, *American Dance Festival Connecticut College, New London* (1970), *Guthrie Theatre de Minneapolis* (1970-1972), como en el extranjero, Canadá y Gran Bretaña.

\* \* \*

Numerosos bailarines de raza negra han favorecido el pleno desarrollo de la danza moderna gracias a la exploración y utilización de los ritmos específicos de la danza y de la música de la raza negra, tomados de las fuentes originales.

### **KATHERINE DUNHAM.**

(Chicago, 22 de junio de 1912) y PEARL PRIMUS (Trinidad, 29 de noviembre de 1919)

pertenecen a la primera generación de artistas negros que emergen en los alrededores de los años cuarenta. Estas dos bailarinas emprenden estudios específicos para investigar las raíces de las danzas tradicionales de las distintas et-nias antes de empezar a crear sus propias danzas. No tardarán en imponerse por la calidad y la seriedad de sus trabajos, y muy pronto sus actuaciones serán aceptadas plenamente como auténticas manifestaciones artísticas.

Otro bailarín, TALLEY BEATTY (Nueva Orleans), discípulo y colaborador de Katherine Dunham, contribuye también, con sus realizaciones coreográficas y sus interpretaciones, a desarrollar el interés del público por la danza de los negros. Entre sus numerosas realizaciones, cabe citar: Koad of the Phoebe Snow (Camino de la nieve de Febo), 1959; Congo, Tondo, Palace (Congo, Tongo, Palacio), 1959; Come and Get the Beauty of Hot (Ven y toma su belleza caliente), 1960, y sus danzas, compuestas en 1961, para la obra de Jean Genet: The Blacks (Los negros).

A este linaje de bailarines-coreógrafos de color, cabe añadir también una segunda generación de artistas, a la cual pertenecen, principalmente, Donald McKayle, Alvin Ailey y Eleo Pomare.

### **Donald McKAYLE.**

(Nueva York, 6 de julio de 1930).

Donald McKayle, coreógrafo de raza negra, se expresa alejándose al máximo de las tendencias instintivas de la danza afroamericana, para utilizar los principios adquiridos junto a los principales guías de la modern dance americana.

De este modo encuentra su propio lenguaje, emparentado al de cualquier otro coreógrafo de su época. No obstante, al elegir la modern dance como medio de expresión, Donald McKayle no puede rechazar completamente los factores sociales y étnicos de su origen. Se deja guiar por su instinto, sin recurrir al razonamiento, creando así un movimiento, agente directo y único de transmisión, que es la verdadera exteriorización muscular, e incluso visceral, de su autor.

Donald McKayle se da cuenta desde muy joven de que no es necesario pensar la danza para crearla, y muy pronto descubre que la danza es la expresión de una exaltación ante el acontecimiento.

Después de ver bailar a Pearl Primus, Donald McKayle decide estudiar danza seriamente. Mientras es todavía un alumno del New York City College, obtiene una beca para estudiar durante un año en el New Dance Group, pero continúa su formación de bailarín estudiando también con Pearl Primus, Sophie Maslow, William Bales, Jean Erdman y Hadassah.

En la primavera de 1948 debuta como bailarín profesional, y frecuenta el curso de Martha Graham, quien le enrola en su compañía. En 1955-1956, participa en la gira de Extremo Oriente.

En adelante, Donald McKayle proseguirá su experiencia de bailarín con numerosas compañías, principalmente la de Anna Sokolow, con quien crea Eyric Surte (1954), Rooms (1955), la de Merce Cunningham y la de Jean Erdman, con quien participa en numerosas creaciones de papeles, principalmente en Festival (1949), Solstice (1950),

Harlequinade (1955). Le encontramos también con la compañía de la New York City Opera y con el grupo Dudley-Maslow-Bales, para el cual baila Traditions (coreografía: Charles Weidman).

Al mismo tiempo, Donald McKayle participa en los espectáculos de Broadway: Bless You All (coreografía: Helen Tamiris), 1950; House of Flowers, 1954, y también West Side Story.

Con Daniel Nagrin funda el Contemporary Dance Group, para el cual compone su primera coreografía: Gomes (Juegos) (sobre cantos tradicionales), mayo 1951. Rompiendo con la tradición del carácter afroamericano de la danza específica de los negros, Donald McKayle crea unas obras de carácter universal en las que encontramos, de todos modos, los rasgos de un cierto humanismo, que es la marca dominante de la naturaleza profunda de su autor.

En 1952 firma, para su propio grupo, Her Name Was Harriet (Su nombre era Harriet), seguida, en 1954, de Nocturne, composición destinada a celebrar, teniendo como único recurso el movimiento puro, las cualidades esenciales y dominantes del Hombre y de la Mujer. El Hombre está descrito como el inventor, el protector vigoroso; la Mujer como la inspiradora, la seductora.

En 1959 crea una obra importante, Rainbow' Round My Shoulder (Arco iris alrededor de mi hombro), seguida, en 1962, de District Storyville en 1963, de Arena (m: Jackson) y de Blood of the Lamb (Sangre del cordero), y en 1964, de Reflections in the Park (Reflejos en el parque) (m: Gary McFarland), obras compuestas con ritmos de música de jazz o de los cantos tradicionales de los negros.

En 1965, McKayle firma Daughter of the Garden (Hija del jardín) (m: E. Bloch); en 1966, Wilderness (Soledad) (m: A. Copland), y en 1968, Incantation (Conjuro) (m: J. Rodrigo). En 1969 compone Burst of Fists (Explosión de puños) (m: H. Roberts).

Muchas de las obras de Donald McKayle están incluidas en el repertorio de otras compañías, como el Harkness Ballet, la compañía de Alvin Ailey, la de Mary Anthony y la de Hinner City Repertory Dance Company. Entre sus últimos trabajos, cabe citar: en 1972, Sojourn (Estancia) (m: A. Jolivet), Songs of the Disinherited (Canciones de los desheredados) y Angelitos Negros (m: R. Flack) y en 1976, The Negro Speaks of Rivers (El negro habla de ríos).

Donald McKayle también colabora, en calidad de coreógrafo, en la creación de muchos espectáculos de Broadway: Golden Boy (Chico de oro), 1965; y Tale of Two Cities (Historia de dos ciudades), 1967; monta Beautiful (Hermosa), 1969, para la televisión, y participa en la realización de varias películas.

Profesor reputado, Donald McKayle enseña, en los Estados Unidos, en el Estudio del New Dance Group, en la Escuela Graham, en la Juilliard School, en el Bennington

College, en el Sarah Lawrence College y en el Neighborhood Playhouse. Imparte, asimismo, numerosos cursos en el extranjero: Tel Aviv, Colonia y Londres.

### **Alvin AILEY.**

(Rogers, Texas, 5 de enero de 1931).

En su obra coreográfica, Alvin Ailey, artista negro, expresa los sentimientos comunes a sus hermanos de raza, sentimientos que brotan del corazón y del alma del hombre de color, sensible a los ritmos seculares arraigados dentro de sí.

Al igual que en Donald McKayle, otro coreógrafo de color, el estilo de Alvin Ailey es elocuente. El gesto, producto de una necesidad física, es un gesto espontáneo, pero presentado bajo una forma elaborada según los principios de la modern dance que Alvin Ailey, como Donald McKayle, han recibido de los máspreciados maestros.

Al principio de su carrera, Alvin Ailey se impone como un bailarín brillante, un intérprete destacado y un actor excelente.

No tarda en sacar partido a todas sus cualidades y, a partir de los años 1958-1960, firma dos coreografías: Blues Suite, 1958, y Kevelations (Revelaciones), 1960, obras que le afirmarán a partir de entonces como un excelente coreógrafo. Estas primeras composiciones todavía forman parte del repertorio de la compañía, que forma en 1958, y que, desde el 1972, está vinculada a la organización cultural del New York City Center con el nombre de Alvin Ailey City Center Dance Theatre.

Hijo de un granjero de Texas, practicaba el atletismo desde su juventud. No empezó a interesarse por la danza hasta que asistió a un espectáculo de Katherine Dunham cuando todavía era un estudiante en lenguas románicas en la Jefferson High School de Los Angeles, estudios que proseguiría más adelante en el College del Estado de San Francisco (1951).

En 1949, en Los Angeles, conoce a Lester Horton, un coreógrafo apasionado por la etnología. Empieza entonces a estudiar con él, y será con su grupo, el Lester Horton Dance Theatre, con el que, en 1953, debutará como bailarín.

En 1954, Alvin Ailey es invitado a participar en las representaciones del Jacob's Pillow, y baila en Nueva York junto a Carmen de Lavallade en The House of Flowers (La casa de las flores). Tras el éxito obtenido, atraído por el espectáculo, aparece en la cartelera de Broadway, principalmente en Sing Man Sing (Canta, hombre, canta), 1956, junto a Mary Hinkson y al cantante Harry Belafonte, en Jamaica, 1957, y en Tiger, Tiger, Burning Bright, 1962.

Alvin Ailey se establece en Nueva York y completa su formación de bailarín. Llega a ser alumno de Martha Graham, de Hanya Holm, de Doris Humphrey, de Charles Weidman

y de Anna Sokolow. Trabaja también la técnica clásica con Karel Shook. Aparece ante el público en varias compañías de modern dance: la de Donald McKayle, de Anna Sokolow y de Sophie Maslow.

### **La compañía de Alvin Ailey.**

En 1958 funda su propia compañía, integrada por bailarines negros exclusivamente: The Alvin Ailey Dance Theater, que presentará las coreografías de su director y las de otros coreógrafos de modern dance, tales como Lucas Hoving, Paul Sanasardo, Joyce Trisler y Pauline Kner.

The Alvin Ailey Dance Theater efectúa varias giras por el extranjero: en 1962, subvencionada por el Departamento de Estado, la compañía visita Australia y el Extremo Oriente. En 1964 tiene lugar su primera gira europea, Londres y París. En 1965 vuelve a Australia y de nuevo a Europa. En 1966 participa en el Festival Mundial de Arte Negro, en Dakar. En 1970 obtiene un éxito clamoroso en Moscú y en el norte de África. A su regreso a los Estados Unidos, después de una temporada en Nueva York y una gira, la compañía se convierte en residente en el New York City Center, y desde entonces no ha cesado de extender su difusión por todo el mundo.



27. Alvin Ailey y Carmen de Lavallade

### **La obra coreográfica de Alvin Ailey.**

En 1960, Alvin Ailey compone la que será su obra maestra: *Revelations*, una transposición coreográfica de negros espirituales. En efecto, Alvin Ailey despliega en esta obra un excepcional talento de coreógrafo, tratando con habilidad, maestría y originalidad los temas afroamericanos más característicos.

Un perfecto conocimiento de varias de las técnicas de modern dance y en particular la de Martha Graham, así como su atracción instintiva por la música de jazz y los cantos tradicionales, los espirituales negros, le permiten expresarse, en los inicios de su carrera, en un estilo personal que vendrá a enriquecer el estilo tradicional de los artistas coreográficos de raza negra de los Estados Unidos, principalmente en las obras que compone entre los años 1958-1962, tales como: *Blues Suite* (música tradicional), 1958; *Knoxville: Summer of 1915* (*Knoxville: Verano de 1915*) (m: S. Barber), 1959; *Revelations* (música tradicional), 1960; *Roots of the Blues* (*Raíces de los blues*) (música tradicional), 1961, así como los solos: *Hermits Songs* (*Canciones de los ermitaños*) (m: S. Barber), 1961, y *Reflections in D* (*Reflexiones en D*) (m: D. Ellington), 1968.

Considerado en los Estados Unidos como uno de los coreógrafos más dotados, Alvin Ailey es invitado a colaborar con varias compañías de ballets. Sin embargo, el estilo característico de sus inicios del que dotó a sus primeros trabajos tiende a convertirse progresivamente en un estilo de expresión contemporánea. Para el Joffrey Ballet, firma *Feast of Ashes* (*Miércoles de Ceniza*) (m: C. Surinach), 1962, y *The Mingus Dances* (*Las danzas de Mingus*), (m: Ch. Mingus), 1971; para el Harkness Ballet, *Yemanjá* (m: R. Harkness), *Ariadne (ex Labyrinth)* (m: A. Jolivet), 1965, y *L'Amour Sorcier* (*El amor brujo*) (m: M. de Falla), 1966, y para el American Ballet Theatre, *The River I* (*El río I*) (m: D. Ellington), 1970; *The River II* (*El río II*) (m: D. Ellington), 1971, y *Sea Change* (*Cambio de mar*) (m: B. Britten), 1972.

Para su propia compañía, compone: en 1969, *Masekela Language* (*Lenguaje Masekela*) (m: Masekela); en 1970, *Streams* (*Corrientes*) (m: M. Kabelac); en 1971, *Flowers* (*Flores*) (m: Pink Floyd y otros varios), y los solos *Cry* (*Grito*) (m: Coltrane-Nyrb) y *Mass* (*Masa*) (m: L. Bernstein); en 1972, *A Song for You* (*Una canción para ti*) (m: L. Russell y otros); en 1973, *Hidden Rites* (*Ritos escondidos*) (m: P. Sciortino), y en 1975, *The Mooche* (*El sablazo*) (m: D. Ellington) y *Night Creature* (*Criatura nocturna*) (m: D. Ellington).

### **El repertorio de la compañía y los bailarines.**

Progresivamente, Alvin Ailey enriquece el repertorio de su compañía no sólo con sus propias creaciones, sino también con las obras de Donald McKayle (*Rainbow' Round My Shoulder*, *The Negro Speaks of Rivers*). Vuelve a montar *Fanga* y *The Wedding* (*La boda*) de Pearl Primus, y contribuye también a la difusión de la modern dance con la reposición de *Missa Brevis*, de José Limón, y la reconstitución de *Kenetic Molpai*, de Ted Shawn.

Alvin Ailey posee también el don de agrupar a los mejores bailarines al servicio de la danza afroamericana. Destacan principalmente los bailarines negros DUDLEY WILLIAMS, CLIVE THOMPSON y, sobre todo, la admirable JUDITH JAMISON (Filadelfia, 1944), bailarina sin par, que sabe amalgamar perfectamente el estilo de la danza moderna al de la danza afroamericana, de la cual se convierte en verdadera «estrella».

### **Eleo POMARE.**

(Cartagena, Colombia, 22 de octubre de 1937).

Después de pasar su infancia primero en Cartagena y luego en Panamá, Eleo Pomare va a Nueva York y, desde la edad de diez años, frecuenta la High School of Performing Arts, de la cual saldrá diplomado en 1958.

Desde muy temprana edad, al igual que sus hermanos de color, el joven Eleo siente la necesidad instintiva de expresarse con su cuerpo. Perfecciona entonces su formación de bailarín convirtiéndose en alumno de Curtís James y de Louis Horst para la composición.

En 1958, Eleo Pomare forma una primera compañía de bailarines, pero no alcanza una verdadera reputación de coreógrafo hasta que se desplaza a Europa, después de fundar una segunda compañía en Amsterdam y de estudiar con Kurt Jooss en Alemania.

A su regreso a los Estados Unidos, constituye la compañía que dirige actualmente, para la cual firma todas las obras del repertorio. Son composiciones de una gran intensidad dramática que ilustran los problemas propios de los negros americanos: la opresión, la injusticia, la miseria de los ghettos, en particular Blues for the Jungle (Blues para la jungla) (m: H. Belafonte), creada en 1966, que es un auténtico homenaje a los negros de Harlem. Eleo Pomare es también el autor de Narcissus Rising (Narciso levantándose), 1968, una extraordinaria composición que interpreta personalmente introduciendo en la escena un motociclista, verdadero héroe de nuestro tiempo.

**Cuarta parte.**

**LA DANZA MODERNA EN EUROPA.**

**Los precursores.**

## **Francois DELSARTE.**

El precursor francés de la danza moderna. La ciencia de Delsarte: la estática, el dinamismo, la semiótica. De qué modo la obra de Delsarte se propagó por los Estados Unidos de América.

## **Francois DELSARTE.**

(Solesmes, Sarthe, 18 de noviembre de 1811 - París, 1871).

Es extraño que sin haber creado un sistema, sin haber inventado un método, sólo por el hecho de haber descubierto unos principios, Francois Delsarte sea considerado hoy en día como el precursor de lo que se ha convertido en la base de la técnica de la danza moderna.

La ciencia de Delsarte influyó la evolución de la expresión corporal que se propagó por los Estados Unidos a finales del siglo XIX. Los principios de este innovador se convertirían en las bases sobre las que reposan, después de casi un siglo, las distintas corrientes que animan la danza moderna.

Actualmente, los descubrimientos resultantes de los trabajos de Delsarte, que fueron transmitidos oralmente por sus discípulos, ya no se enseñan. Sin embargo, son estos mismos principios los que, asimilados y aplicados por sucesivas generaciones de bailarines, encontramos en las técnicas específicas de los distintos sistemas de la danza moderna que hoy en día se practican y se enseñan.

A la edad de seis años, Francois Delsarte perdió a su padre, que era médico. Su madre, desprovista de recursos y esperando encontrar trabajo en la capital, fue a establecerse en París con sus dos hijos. Pero la adversidad se ensañaba con el joven Francois; su madre y su hermano murieron también, y se encontró huérfano y solo en París.

De adolescente, para satisfacer sus necesidades, se vio obligado a desempeñar toda clase de oficios: primero, trapero; luego, panadero, y finalmente, aprendiz de pintor de porcelana. Afortunadamente para él, conoció al padre Bambini, que descubrió su vocación musical, lo tomó bajo su custodia y le aconsejó que estudiara canto y arte dramático en el Conservatorio. Allí recibió una enseñanza defectuosa, que resultó fatal para su voz, y muy pronto se vio obligado a renunciar a la carrera de cantante, a la cual parecía estar predestinado.

Decepcionado de su paso por el Conservatorio, llegó a la conclusión de que ningún principio artístico puede ser enseñado de manera inteligente por unos profesores que no son capaces de aconsejar beneficiosamente a sus alumnos, a los que obligan a seguir unos métodos que no son más que el resultado de unas costumbres desprovistas de reflexión.

Rota su vocación, su carrera en entredicho, Delsarte se rebela. Decide entonces consagrar su vida al descubrimiento de las leyes de la expresión, esperando así evitar a las generaciones venideras los obstáculos y los fracasos de los que él ha sido víctima.

A partir del momento en que descubre la existencia de una estrecha relación entre la voz y el gesto, deduce que su descubrimiento puede llegar a ser un nuevo camino abierto a los distintos principios de enseñanza del arte dramático y del canto, condenando el método tradicional de enseñanza de dichas disciplinas.

Se puso entonces a observar al mayor número posible de personas de todas las edades y posición social. Anotó sus reacciones, estudió sus gestos en relación al tono de su voz, sus palabras y sus sentimientos. Examinó escrupulosamente los movimientos de todos ellos en relación a su actividad particular. Finalmente, completó su registro de observaciones estudiando la anatomía del cuerpo humano. Frecuentó los hospitales psiquiátricos con el fin de familiarizarse con las actitudes y las reacciones de los enfermos mentales. En las aulas, asistió a disecciones, y una de sus primeras constataciones concierne a la aducción del pulgar que provoca la agonía.

En resumen, observó al hombre bajo todos sus aspectos, y examinó las condiciones de vida propias a cada individuo, estableciendo una minuciosa clasificación que le permitió definir las leyes de la expresión corporal.

La suma de estos análisis constituye el conjunto de sus trabajos, presentado como un sistema de principios detallados y precisos respecto a las relaciones existentes entre los movimientos espirituales y los movimientos físicos, entre el espíritu y el cuerpo, entre el pensamiento y el gesto. Delsarte deduce de sus observaciones que las articulaciones de los miembros superiores son como termómetros: el hombro es el medio de expresión de la pasión y de la sensibilidad, el codo el de la voluntad, la muñeca el de la fuerza vital y de la energía y el pulgar el de la vida.

Delsarte impartió sus primeras lecciones a grupos de estudiantes que fueron sus adeptos antes de convertirse en sus discípulos. Eran cursos de estética aplicada. Delsarte completó esta ciencia de la estética con los principios adecuados a cada una de las formas del arte: las artes plásticas y gráficas, la música instrumental y vocal, así como el arte de la elocuencia.

A partir de esta época, anterior al 1839, numerosos alumnos frecuentaron su salón. Políticos, escritores, ministros del culto y compositores se interesaron vivamente por sus trabajos. Durante más de veinte años, Delsarte ejerció sobre sus alumnos y sus auditores un poder casi mágico. Ilustraba personalmente sus conferencias cantando y haciendo pantomima.

Impuso su fuerte personalidad en Francia y su influencia rebasó las fronteras. El rey de Baviera mandó a unos cantantes del Teatro del Estado a seguir sus cursos en París, y los mejores actores y actrices del mundo entero fueron a trabajar sus papeles con él. En

vida, la prensa francesa no dudó en afirmar que «el Rey de Francia es François Delsarte», y cuando murió, en 1871, se habló de la desaparición del mayor esteticista de su época.

Apareció ante el público por última vez en 1867, en el Gran Anfiteatro de Medicina de la Sorbona, y fue unánimemente saludado como orador, poeta, metafísico y artista.

### **Delsarte y la danza moderna.**

Delsarte inventa, pues, un sistema preciso de lenguaje corporal, toda una nueva ciencia del movimiento. Al tomar conciencia de la necesidad de aplicar dichos principios, los bailarines enriquecieron sus medios de expresión, pudiendo de este modo dar rienda suelta a su estado emotivo con máxima intensidad. Algunas de las leyes establecidas por Delsarte siguen inmutables en todos los sistemas de la danza moderna. Esto puede aplicarse en la utilización del torso, que se convierte en el verdadero instrumento de la expresión emocional. En la danza moderna, el papel del torso no se limita, como sucede en la danza clásica, a un simple lugar de vinculación de los miembros. Cada torso se convierte en un centro vital, un núcleo de donde emana el flujo del movimiento.

El conocimiento de los principios de Delsarte le permite al bailarín expresar con cada una de las partes del cuerpo los pensamientos y las emociones experimentadas, mediante la práctica consciente y controlada de la contracción y la relajación, estos dos estados opuestos sugirieron un estado de tensión y un estado de abandono. Dicha ley reposa sobre el principio de la necesidad de la existencia de un estado de relajación precedente a la producción de la tensión, y, a la inversa, toda tensión está seguida por una relajación.

Otras leyes precisas establecidas por Delsarte rigen también las relaciones del movimiento respecto al tiempo y al espacio. Y lo mismo sucede con la ley de la velocidad, de la cual Delsarte dirá que «la lentitud y la rapidez del movimiento están en relación directa con el volumen que hay que desplazar y el tiempo del recorrido en el espacio». La ley de la elevación, hoy en día aplicada por los practicantes de la danza moderna, empieza por la posición de repliegue sobre sí mismo, como en la posición fetal, y progresa hasta el despliegue total del cuerpo, que llega a la posición de pie, con los brazos en cruz, y expresa la sensación de realización, de belleza, de verdad. Realizando el movimiento inverso, el bailarín expresa la negación, la fealdad, la falsedad.

Los principios de Delsarte no son extraños al reconocimiento por parte del bailarín moderno de la importancia de la utilización del suelo. El bailarín moderno, al contrario del bailarín clásico, no utiliza el suelo como una simple rampa de lanzamiento, sino como un verdadero lugar, donde se establece el contacto con su propio cuerpo. Descalzo, el bailarín adquiere una impresión de dinamismo integrándose al suelo.

ha ciencia de Delsarte. — Sus alumnos más dotados, los más interesados, anotaron escrupulosamente aquello que estimaron como los elementos esenciales de los principios enseñados por Delsarte. La ciencia de Delsarte nos ha llegado, pues, por transmisión oral.

Hoy en día, el estudio de esta ciencia sólo puede realizarse consultando las obras editadas después de la muerte de Delsarte. Todos los autores se inspiraron en los principios enseñados, pero cada uno de ellos nos ha dado un reflejo personal. El estudio del gesto de Delsarte que ofrecemos a continuación ha sido tomado, principalmente, de la obra publicada en París, en 1895, por Alfred Giraudet, que analiza las tres ciencias de Delsarte: la estática, la dinámica y la semiótica.

### **Deis arte, filósofo y estetiásta.**

Sobre el gesto. — Una idea primordial de Delsarte: «No hay nada tan horrible como un gesto sin significado.»

Según Delsarte, el gesto es el agente directo del corazón. Es la manifestación propia del sentimiento, es el revelador del pensamiento, es el comentarista de la palabra. Es la expresión elíptica del lenguaje hablado. En una palabra, el gesto es el espíritu, del cual la palabra no es más que la letra.

El gesto, siempre anterior a la palabra, es paralelo a la impresión recibida.

Sobre la estética. — Es la manifestación patente de la idea a través de la forma, de lo invisible a través de lo visible. Es el escape magnífico de las inmanencias a través del organismo. El cuerpo es el instrumento; el ser, el instrumentalista.

El arte consiste, pues, en la elección de los medios adecuados para manifestar con el cuerpo las emanaciones de la vida, del espíritu y del alma.

### **El sistema filosófico de Delsarte.**

La ley de la trinidad. — El sistema de trinidad es la base del sistema de Delsarte. Está formado por tres principios: la vida, el espíritu y el alma.

El alma y el espíritu no son más que uno con la vida. La vida y el alma no son más que uno con el espíritu. El espíritu y la vida no son más que uno con el alma.

En el ser perfecto, estas tres entidades son iguales y forman la unidad.

### **Las leyes de correspondencia. Los tres tipos.**

Cada manifestación del ser corresponde a los sentidos, al pensamiento y al corazón. Dichas manifestaciones son de tres clases.

A los sentidos les corresponden las manifestaciones de tipo vital.

Al pensamiento le corresponden las manifestaciones de tipo intelectual.

Al corazón le corresponden las manifestaciones de tipo moral o anímico.

Las manifestaciones de la personalidad del hombre son de estas tres clases, porque siente, piensa y ama, y corresponden a los tres aspectos: físico, intelectual y emocional.

LA ESTÁTICA. — Es la ciencia del equilibrio de las formas. Delsarte define la estática diciendo que se basa en el equilibrio o equi-ponderación de los agentes entre sí.

### **LAS TRES FORMAS ESENCIALES DEL MOVIMIENTO.**

Delsarte distingue tres formas de movimientos:

Los movimientos de oposición. Son aquellos en los que dos partes del cuerpo se mueven al mismo tiempo, pero en direcciones opuestas. Dichos movimientos están destinados a expresar la fuerza, el poder físico o emocional.

Los paralelismos. Cuando dos partes del cuerpo se mueven al mismo tiempo en la misma dirección. Esta forma de movimiento indica debilidad. Es una forma de movimiento muy utilizada por la danza académica, que muestra una predilección por la simetría.

Las sucesiones. Es el movimiento que recorre todo el cuerpo y que activa cada uno de los músculos, de los huesos y de las articulaciones. Es un movimiento fluido como el de la ola.

Es el movimiento más adecuado para expresar la emoción, y uno de los movimientos más característicos de la danza moderna.

La «sucesión» fundamental de la técnica moderna es la que parte del centro del torso y se transmite a través de éste para llegar a los miembros superiores, activando de manera sucesiva el hombro, el brazo, el codo, el antebrazo, la muñeca y, finalmente, la mano y los dedos.

La sucesión se manifiesta, pues, como si se tratara de una especie de fluido que partiera de un punto central situado en el torso para propagarse en olas sucesivas a través de todo el cuerpo.

LA DINÁMICA. — Es la ciencia de la expresión del movimiento.

El estudio de la dinámica comprende el estudio de tres categorías o clases de formas: el ritmo, la inflexión y la armonía.

#### A. El ritmo.

Es la expresión de las sensaciones, puede tomar tres aspectos. Puede ser lento, moderado o acelerado.

El ritmo dinámico es proporcional al peso de la masa desplazada y a la longitud del agente (hay que entender por agente una parte determinada del cuerpo: brazo, mano, pierna, torso, cabeza).

Matemáticamente, los agentes no pueden moverse a un mismo ritmo, ya que poseen un peso y un volumen distintos.

En efecto, las piernas, los brazos, el torso no pueden moverse a un ritmo tan rápido como, por ejemplo, el de la cabeza. Lo mismo pasa con las manos, o los dedos, que se mueven más rápidamente que el torso o los brazos, así como con los párpados, que se mueven con gran vivacidad.

#### B. Las inflexiones.

La forma. Las inflexiones están constituidas por las formas infinitamente variables que adopta el recorrido del gesto, desde su punto de partida hasta su final.

En todos los casos, la parte del cuerpo que se desplaza trata un recorrido: el movimiento ejecutado en el espacio. Dicho movimiento dibuja una forma que se presenta bajo tres aspectos, que son, de hecho, tres tipos de movimientos, y que se clasifican en movimientos directos, circulares y quebrados.

Los movimientos directos (línea oblicua, horizontal o vertical) expresan decisión, energía vital, exaltación.

Los movimientos circulares (línea cóncava, convexa o sinuosa) expresan flexibilidad, gracia, expansión.

Los movimientos quebrados (línea oscilante, quebrada, primero directa y luego circular) expresan vacilación, reticencia, intenciones intelectuales.

La dirección. Aparte de su forma lineal, los movimientos tienen también una dirección, ya sea de abajo a arriba, de derecha a izquierda de izquierda a derecha, de atrás hacia delante, de delante hacia atrás, ya sea oblicuamente. De los principios de Delsarte respecto a la dirección señalada por los gestos, sobresale que la expresión se caracteriza siempre por su punto de partida.

### **Significación de la dirección de los gestos..**

Los gestos de abajo arriba son con frecuencia gestos indeterminados y carentes de punto de parada. Denotan una tendencia hacia el ideal, el infinito, son gestos nobles, intelectuales.

Los gestos de arriba abajo están limitados a una sola dirección. Expresan sensualidad, son gestos materiales, a la inversa de los gestos de abajo arriba, que expresan la elevación del espíritu, del alma.

Los gestos de izquierda a derecha son gestos ejecutados por los miembros de la parte derecha del cuerpo, de dentro afuera. Son gestos negativos, repulsivos, amenazadores, indicativos.

Los gestos de derecha a izquierda son gestos ejecutados por los miembros de la parte izquierda del cuerpo, de fuera a dentro. Son gestos atractivos, restrictivos, aprehensivos.

Los gestos de atrás adelante son apelativos, expansivos, contemplativos.

Los gestos de delante hacia atrás son reflectivos, comprensivos, unitivos.

El polo de los gestos, el punto de partida y el final.

Cuando el gesto está determinado por un objetivo de tipo material, toma una forma adaptada a la acción, y es su dirección la que le proporciona su expresión particular.

Es sensible o vital y empieza por las manos.

Cuando el gesto toma su punto de partida a partir de otro gesto, de una postura precedente a la cual está ligado, en vistas a una acción descriptiva o explicativa.

Es intelectual, tiende a ayudar por analogía las palabras expresadas. Es desaconsejable para los artistas.

Cuando el gesto tiene su punto de partida o se termina en una parte del cuerpo, al margen de una necesidad de acción, se ejecuta de manera instintiva e indica la parte del cuerpo que se encuentra afectada.

Es pasional, es el más interesante de todos.

Los núcleos, las zonas, los centros

Delsarte divide el cuerpo en nueve regiones diferentes de donde emanan los gestos.

Las nueve regiones se reparten en:

tres núcleos cuya sede se sitúa en el torso;

tres zonas situadas en la cara;

tres centros situados en el cráneo.

### **LOS TRES NÚCLEOS.**

El núcleo abdominal. Es la parte vital y la menos noble de nuestro ser. Las personas cuyos gestos nacen en esta región central parecen reducirlo todo a la satisfacción de una buena digestión, es el tipo del «bon vivant».

El núcleo epigástrico, situado a nivel del estómago, es de naturaleza más elevada. De aquí parten los movimientos de atracción o de repulsión, animales o instintivos.

El núcleo torácico. Es el núcleo más elevado del torso, es el más noble. Es la sede de la respiración y del corazón. Los gestos de honor, de dignidad, se dirigen hacia este foco.

### **Las zonas de la cara.**

La zona bucal es sensual, refleja el deseo de asimilar las cosas.

La zona génale (nariz, mejillas, ojos) es el origen de los gestos delicados, donde los sentimientos más elevados, los más puros del dominio del alma, encuentran su reflejo.

La zona frontal es la parte intelectual del rostro, la sede del pensamiento. Los gestos llegan a ella como para concentrar las ideas, se alejan de ella como para difundirlas.

### **LOS CENTROS DEL CRÁNEO.**

El centro occipital, sede del instinto y de la fuerza animal, será solicitado por las pasiones violentas; cegado, privado de razón, el hombre se abandona sin freno a su instinto brutal.

El centro parietal es el punto más elevado del individuo. Es la parte cerebral más anímica. Es la sede de la exaltación moral.

— El centro temporal es doble, derecho e izquierdo; un gesto sólo puede tomar a partir de él una dirección incompleta. El temporal parece como si sólo celebrara a una mitad de expresión. La mano que se dirige hacia dicho centro indica una reflexión desprovista de sinceridad, una intención maliciosa.

### **La armonía dinámica.**

«La armonía dinámica se funda en la concomitancia de relación existente entre todos los agentes del gesto» (Delsarte). Comparable al acorde perfecto que existe en la música, es también un acorde perfecto el que encontramos entre los tres agentes fundamentales: los miembros, la cabeza y el torso.

La disonancia está provocada por la divergencia de uno de dichos agentes. No hay que confundir disonancia con discordancia, la cual se introduce a veces para marcar el lado cómico o ridículo.

La armonía dinámica se rige por tres estados:

el estado concéntrico o tónico, en el que el movimiento va del exterior al interior;

el estado excéntrico o clónico, en el que el movimiento va del interior al exterior;

el estado normal o atónico.

### **LOS TRES ÓRDENES DE LA ARMONÍA DINÁMICA.**

Las reglas de la armonía dinámica se dividen en tres órdenes.

#### **1. La Oposición dinámica.**

La estática se basa en la oposición de las distintas partes del cuerpo para crear un estado de equilibrio cuya acción mal coordinada puede acarrear una ruptura. Pero existen ligeros movimientos que conllevan la oposición dinámica debido a la activación de un gran número de articulaciones. Dichas oposiciones originan la flexibilidad la gracia, la gran riqueza de expresión; y cuanto más descomposición tenga el movimiento, más viva, calurosa y expresiva será la forma.

## 2. Prioridad de acción de los movimientos.

La regla: cuando un agente monopoliza la acción o la atención, los agentes restantes deben disimularse y no deben modificarse al mismo tiempo. Es lo que determina el porte dinámico.

En los movimientos cuya prioridad está en los miembros, el rostro permanece impassible. Los gestos expresivos no deben ir acompañados por expresiones en la cara.

En las expresiones del rostro, éste debe cambiar sin que los movimientos del torso y de los miembros sean modificados.

En las expresiones anímicas, los hombros tienen un papel considerable; según Delsarte, se consideran el termómetro de los sentimientos y de las pasiones.  
Encadenamiento de las posturas.

La sucesión de movimientos de un mismo agente puede efectuarse de cualquiera de las maneras, del mismo modo en que una suite de notas se encadena en la melodía. Pero no sucede lo mismo cuando otras partes del cuerpo actúan al mismo tiempo, porque se establecen entre ellas unas relaciones de conveniencia distintas.

### **LA SEMIÓTICA.**

La estática es la vida del gesto, mientras que la semiótica es su espíritu.

La semiótica determina el valor de los tipos, de las formas que afectan a los agentes de la expresión.

La semiótica es el análisis de la forma orgánica y el estudio del sentimiento que determina dicha forma. A tal signo, tal pasión.

Delsarte divide estos signos o formas en tres categorías.

Los tipos formales o constitucionales. Son los que tenemos al nacer, no pueden imitarse, el bailarín no debe preocuparse de ellos.

Los tipos habituales. Sólo son la permanencia de las formas fugitivas o accidentales. Dicha permanencia puede modificar profundamente los tipos constitucionales, que pueden resultar difíciles de reconocer. Al artista le incumbe entonces distinguir entre los tipos que pertenecen a las formas innatas y los que pertenecen a los movimientos de la costumbre.

Los tipos fugitivos o accidentales. Estos tipos están constantemente modificados por el poder de las pasiones o de los sentimientos, otorgando a la expresión una variedad infinita de aspectos; su estudio constituye la parte esencial de los trabajos de Delsarte.

### **De qué modo se difundió la obra de Francois Delsarte.**

Un año antes de la desaparición de Delsarte, el actor americano Steele Mackaye estudió con él en París desde el mes de octubre de 1869 hasta el mes de julio de 1870. Una gran afinidad unían al maestro y al alumno, y Delsarte no tardó en considerar a Mackaye como su hijo espiritual y no vaciló en predecir que sería él quien transmitiría su ciencia a las generaciones venideras.

Después de algunos meses de estudios, Mackaye se hallaba preparado para dar conferencias-demostraciones en el salón de Delsarte en París. Deseoso de encontrar un medio de abordar fácilmente la enseñanza de Delsarte, preparó para sus alumnos una serie de ejercicios gimnásticos y ejercicios físicos que Delsarte no llegó nunca a enseñar personalmente.

Sin embargo, parece ser que, después de la muerte de Francois Delsarte, su hijo Gustavo, deseando continuar la obra de su padre, de quien fue también alumno, inició a sus propios alumnos en los mismos ejercicios corporales que los que Steele Mackaye propagaba por los Estados Unidos en la misma época, conocidos con el nombre de Harmonic Gymnastics.

A partir del mes de mayo de 1871, Mackaye llevó a cabo su deseo de continuar la obra de Delsarte y de transmitir su enseñanza a los Estados Unidos. Un primer artículo aparecido en el Atlantic Monthly consagró a Delsarte. El artículo era obra de la pluma de Francis Duri-vage, periodista americano residente en París que había asistido a las conferencias de Steele Mackaye.

Delsarte, efectivamente, encontró en la persona de Mackaye a su más ferviente discípulo. Debido a la guerra franco-prusiana, Mackaye regresó a los Estados Unidos. Desde su llegada, empezó a dar conferencias con la intención de divulgar los principios de Delsarte que conocía a la perfección. Pero tenía otras ambiciones, sobre todo la de crear en Nueva York una institución importante, que sería la única y gran escuela de arte dramático en los Estados Unidos bajo la dirección del propio Delsarte. Desgraciadamente, este proyecto no llegaría a realizarse; Delsarte murió.

Sin desanimarse, Mackaye prosiguió tratando de alcanzar el objetivo que se había fijado. Continuó con sus conferencias-demostraciones, que obtenían cada vez mayores éxitos. En aquella época nació un verdadero entusiasmo por todo lo que tuviera relación con el conocimiento, aunque sólo fuera aproximado, de los principios de Delsarte. Dicho entusiasmo afectó a una gran parte de la sociedad americana. Delsarte estaba al orden

del día, la moda hizo de él su presa y muy pronto aparecieron en el mercado toda clase de artículos, vestidos y cosméticos, a los que se les atribuía la etiqueta de Delsarte. No obstante, a pesar de esta moda del «delsartismo», los verdaderos principios de Delsarte sólo interesaban a una reducida minoría de personas.

Exceptuando, quizá, las Harmonio Gymnastics —posiblemente inventadas por Mackaye para atraer a un gran número de aficionados al estudio de los verdaderos principios—, que practicarían miles de americanos.

Fue, pues, a través de las Harmonio Gymnastics de Steele Mackaye como, progresivamente, se impusieron en los Estados Unidos los verdaderos principios de Delsarte. Pero a finales del pasado siglo y a principios del siglo XX, sólo un grupo reducido de aficionados se interesaba por un estudio serio y profundo de los verdaderos principios delsartianos.

En los Estados Unidos, Steele Makaye obtuvo el apoyo de un ardiente discípulo del «delsartismo», el reverendo padre William R-Alger, un ministro del culto luterano de Boston. Alger se puso a favor de Mackaye cuando éste emprendió sus giras de conferencias-demostraciones a través del país. El padre Alger pretendía que el sistema inventado por Delsarte era una verdadera forma de «cultura religiosa» que debía permitir a los seres alcanzar la perfección humana.

La enseñanza del «sistema Delsarte» empezó con los cursos impartidos en el Denishawn en 1915.

Ted Shawn conoció la existencia del «delsartismo» a través de un artículo de Bliss Carman. Muy interesado, se puso en contacto con el autor del artículo, el cual le aconsejó que se dirigiera a Mary Perry King, antigua alumna de Henrietta Crane, quien, a su vez, había trabajado en Francia durante ocho años con Gustave, el hijo de François Delsarte.

Ted Shawn se familiarizó entonces con los principios de Delsarte, trabajando primero con Mary Perry King.

En 1915, Shawn conoció en Los Angeles a Henrietta Crane (la cual se convertiría en Mrs. Richard Hovey). La contrató para dar clases en la escuela del Denishawn a los alumnos bailarines, y él mismo se perfeccionó tomando clases particulares durante siete años.

Genevieve Stebbins, que había estudiado en Europa con sus discípulos, también participó en la difusión de los principios de Delsarte. Mucho antes que Isadora Duncan, la profesora Stebbins presentaba a sus alumnos durante sus conferencias-demostraciones ejemplos de danzas inspiradas en la estatuaria griega y en la pintura renacentista. Estas nuevas danzas, llamadas «modo interpretativo», de forma moderna, están fuertemente impregnadas de los principios de Delsarte.

Isadora Duncan y su hermana Elizabeth estudiaron con Genevieve Stebbins. Ruth St.Denis quedó muy impresionada e interesada al descubrir las danzas de Stebbins. Cabe pensar que en aquel tiempo Ruth St.Denis no era totalmente ignorante de los principios de Delsarte, puesto que su madre, que contribuyó a su educación, había sido alumna de una tal Madame Poté, que había estudiado con Steele Mackaye.

Irene Lewishon, que dirigió el Neighborhood Playhouse de Nueva York con su hermana Alice, era también una antigua alumna de Genevieve Stebbins. Más adelante, algunos bailarines de la siguiente generación, tales como Martha Graham, Charles Weidman, Helen Ta-miris, colaborarían también en los espectáculos organizados por las hermanas Lewishon.

Cuando las americanas Isadora Duncan y Ruth St.Denis, familiarizadas con los principios del «delsartismo», visitaron Alemania, obtuvieron un gran éxito y despertaron un vivo interés donde fuera que actuaron. Cabe pensar que, por su mediación, las dos artistas ofrecieron a los bailarines alemanes el ejemplo consumado de una nueva forma de danza a la que ellos aspiran para reaccionar contra la insatisfacción que experimentan con la danza tradicional (el ballet). Más adelante, Laban se convertiría en el fundador de un sistema que influiría profundamente la danza en Europa central. Laban también estudió en París los principios de Delsarte.

En Francia, fue Alfred Giraudet quien, en 1895, tomó la iniciativa de publicar un método práctico de aplicación del sistema de Delsarte. Sería el único manual técnico publicado en Francia. Trasplantado a los Estados Unidos por Steele Mackaye, sería en dicho país donde la ciencia de Delsarte se perpetuaría y haría del Nuevo Mundo una tierra de predilección para la evolución de la danza moderna.

## **Emile JAQUES-DALCROZE.**

El creador de la rítmica. La elaboración de su método. La arritmia: causa, remedio educación psicomotriz El método Jaques-Dalcroze: los factores esencia-Zel objetivo, las reglas. Jaques-Dalcroze y la plástica. Jaques-Dalcroze y la música. Los puntos de estudio principales para la danza: la respiración, la orquestación de los movimientos. Sus alumnos. Sus discípulos.

## **Emile JAQUES-DALCROZE.**

(Viena, Austria, 6 de julio de 1865 - Ginebra, 1 de julio de 1950).

Este compositor y pedagogo suizo fue el creador de la rítmica, método que permite adquirir el sentido musical por medio del ritmo corporal. Con su rítmica, Jaques-Dalcroze se convirtió en uno de los principales innovadores que tuvieron una influencia considerable sobre el arte teatral y la danza, y, en particular, sobre la danza moderna.

Con el estudio de la famosa gimnasia rítmica, que consiste en establecer relaciones entre el dinamismo corporal y el dinamismo sonoro en todos sus matices de duración, el bailarín aprende a asociar y a disociar los movimientos, a ordenarlos en el espacio y a eliminar todo movimiento inútil.

Los principios establecidos por Jaques-Dalcroze tuvieron una acogida muy favorable por todos aquellos que, al mismo tiempo que él, se dieron cuenta de la necesidad de reaccionar contra las ideas preconcebidas que Dalcroze condenó desde los primeros años de su adolescencia.

Contrariamente a las teorías de Delsarte, que jamás fueron aplicadas en vida de su creador, Dalcroze experimentó por sí mismo las suyas inmediatamente después de descubrirlas, y su aplicación coincidió con el auge de ideas nuevas que afectaron al dominio sociológico, económico y artístico de la época.

El fin del siglo XIX marca los inicios de la era de la maquinaria que incitó al mundo obrero a organizarse en sindicatos a fin de hacer respetar su derecho al trabajo. Tuvo lugar una cierta emancipación. El hombre fue invitado a modificar sus costumbres en función de las transformaciones técnicas, tales como los nuevos medios de comunicación o de transporte. Sin embargo, aunque se acostumbró bastante rápidamente al progreso, se resistió más a aplicar las ideas sobre psicoanálisis y sexualidad emitidas por Freud, y las de Per Henrik Ling sobre las ventajas de la gimnasia sueca.

Así pues, aquellos que, como Jaques-Dalcroze, emprendieron la reforma de la sociedad de principios del siglo XX, tropezaron con las ideas de los que eran refractarios a toda tentativa de emancipación.

## **La elaboración de la rítmica.**

Desde 1877 a 1883, Emile Jaques cursó sus estudios secundarios y universitarios (Bellas Letras) en Ginebra. Estudió piano y frecuentó el Conservatorio. En 1884 se fue a París para continuar allí sus estudios musicales; tocaba el piano en el cabaret Chat Noir para ganarse la vida. En el verano de 1886 dio unas noches musicales en un hotel de Saint-Gervais-lcs-Bains, y en el otoño del mismo año se trasladó a Argel, donde fue contratado como segundo director de orquesta del Théâtre de Nouveautés. Durante esta breve temporada decidió emprender su carrera musical.

En el otoño de 1887, Emile Jaques estuvo en Viena, donde fue admitido en la Academia de Música, prosiguiendo así sus estudios de piano, de armonía y de composición durante dos años y empezando a componer. En esta época decidió añadir a su nombre patronímico el de Dalcroze. En 1892 fue nombrado profesor de armonía y de solfeo del Conservatorio de Ginebra, puesto que ocuparía hasta 1910. Estos fueron los años más fecundos de su existencia, ya que fue durante dicho período cuando hizo las observaciones que le llevarían a establecer su célebre método: la rítmica.

Con pasión, amor, paciencia y obstinación, Dalcroze elaboró los principios de la rítmica, que había empezado a esbozar desde 1901. Años de meditación sobre la condición del hombre, del artista, del creador o del intérprete le condujeron progresivamente a formular sus principios.

Dando lecciones de piano a sus alumnos, se dio cuenta de que la enseñanza de la técnica necesitaba una educación auditiva previa. Entonces se percató de la necesidad que tiene el niño de una comunicación directa que debe producirse entre su inteligencia —que provoca el despertar del espíritu— y sus medios sensoriales.

Jaques-Dalcroze pensaba que el sentido rítmico es esencialmente muscular, preconizó que el cuerpo debía ocupar una situación intermedia entre el sonido y el pensamiento. En seguida llegó a la conclusión de que el sentido muscular está hecho de relaciones entre el dinamismo del movimiento, su duración, su amplitud y su realización. El imperio del especialista en ritmo se compone de tres elementos: el espacio, el tiempo y la energía. Tres factores que también se encuentran en la teoría de Laban.

Las sensaciones experimentadas por el cerebro humano dan lugar a unos pensamientos que pertenecen al dominio intelectual; dichos pensamientos, por mediación de los movimientos físicos, provocan la conciencia del ritmo que, a su vez, es captado por el intelecto.

Esta toma de conciencia del ritmo requiere la cooperación de todos los músculos, conscientes o inconscientes, del cuerpo que reflejan la imagen de la representación del ritmo. El sentimiento de la rítmica debe, por tanto, ser objeto de la educación de todo el cuerpo.

Dalcroze basa la expresión rítmica «en la tensión y la distensión, la contracción y la relajación; en esta oposición perpetua que mantiene un estado beneficioso de equilibrio y de liberación».

Dalcroze analiza el estado de relajación total y busca las causas de la ingravidez interior. Observa el estado de distensión parcial «que prolonga la acción mediante la abolición de movimientos inútiles, de los movimientos parásitos, mediante la economía de las fuerzas en juego». Más adelante, la idea de economizar la fuerza sería utilizada principalmente por los bailarines-coreógrafos modernos.

### **La arritmia: causa, remedio, la educación psicomotriz.**

Con sus observaciones, Dalcroze descubre la arritmia, fenómeno resultante de la falta de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización. En efecto, constata que frecuentemente el niño es incapaz de dar rápidamente una orden a los músculos encargados de ejecutar un movimiento, lo cual proviene de la incapacidad del sistema nervioso de transmitir una orden al músculo, agente ejecutor.

Todas estas observaciones y constataciones conducen a Dalcroze a elaborar una serie de ejercicios destinados a combatir las consecuencias de la arritmia.

Las causas de la arritmia son debidas a una desarmonía provocada, generalmente, por un análisis demasiado meticuloso de los factores intelectuales.

Entonces el ser humano no puede asociar su pensamiento a la acción muscular, de donde se produce una falta de continuidad que provoca el desorden.

Uno de los objetivos fundamentales de la rítmica de Dalcroze es disminuir el tiempo perdido entre la concepción de los actos y su realización, lo cual lleva a regularizar los ritmos naturales del cuerpo mediante su automatización.

El doctor Léon Weber-Bauler, médico del Instituto Jaques-Dalcroze, afirma que Dalcroze desarrolla el concepto de «la ley de la economía, creando así un verdadero método de educación psicomotriz».

### **El método Jaques-Dalcroze: codificación.**

De él derivan tres factores esenciales:

La repetición. Después de asimilar los ritmos nacidos de la repetición, éstos se convierten en generadores de automatismos. Entonces se establece el medio de aprender a escuchar, de captar el pensamiento y de expresarse.

El encadenamiento lógico de causa-efecto. Una vez provocado, el ritmo genera la acción, debido a que se establece una relación entre: una causa (la música), el efecto

producido (la imagen motriz del movimiento), y un imperativo categórico (las leyes de la armonía) que desencadena el gesto expresivo (la acción).

El hábito del menor esfuerzo. Jaques-Dalcroze es el primero en codificar los métodos de economía corporal. Descubre que el ritmo musical puede ordenar el ritmo interior en todos sus matices de duración.

### **El objetivo del método.**

El desarrollo del sentimiento musical en todo el cuerpo.

El despertar de los instintos motores que dan conciencia de la noción de orden y de equilibrio.

El aumento del desarrollo de las facultades imaginativas «por el hecho del libre intercambio y de la unión íntima» entre el pensamiento y el movimiento corporal.

### **Las reglas.**

Debe establecerse una comunicación rápida entre el cerebro, agente de concepción y de análisis del pensamiento, y el cuerpo, el verdadero agente de ejecución.

Hay que crear numerosos automatismos que deben «asegurar la integralidad del funcionamiento muscular y también establecer comunicaciones rápidas y seguras entre los dos polos de nuestro ser y favorecer la expansión de nuestros ritmos naturales». Es la toma de conciencia de la personalidad.

Es necesario aprender a relajarse, para que el cuerpo se halle en estado de recibir las órdenes emitidas por el cerebro.

Es indispensable obtener el máximo efecto con el mínimo esfuerzo, liberar el espíritu, reforzar la voluntad «e instaurar el orden de la claridad dentro del organismo», de ahí la necesidad de crear numerosos hábitos motrices y numerosos reflejos.

Por último, es indispensable «canalizar las fuerzas vivas del ser humano, disputarlas a las corrientes inconscientes y orientarlas hacia la consecución de un objetivo definitivo, que es la vida ordenada, inteligente e independiente».

### **Dalcroze y la plástica.**

Según Dalcroze, la plástica es una experiencia que debe permitir al individuo interpretar toda una gama de sentimientos, lo cual se hace posible gracias a los estudios en profundidad sobre las relaciones entre el ritmo interior (producido por la música) y el ritmo corporal, así como sobre la síntesis de las calidades rítmicas y motrices.

Esta experiencia lleva a Jaques-Dalcroze a interesarse por la danza, y, al igual que Taine, la definirá como «el arte de expresar las emociones con la ayuda de movimientos corporales ritmados».

### **Dalcroze y la danza de su tiempo.**

Isadora Duncan. Si bien coincide con Isadora Duncan en sus ideas sobre la emancipación del hombre mediante la danza, hay que desechar la idea de que Dalcroze se hubiera dejado influir por la experiencia de Isadora.

Aunque ambos están en contra de la utilización de movimientos antinaturales, Dalcroze se aleja considerablemente de Isadora, puesto que exige que la ejecución del movimiento y por extensión de la danza, no se deje a merced de la inspiración, sino que, al contrario, se funde en unos principios establecidos de antemano.

Dalcroze deplora también el carácter instintivo de la danza de Isadora, que ella pone bajo la dependencia directa de la música. Isadora quería bailar «bajo la música», diría Dalcroze; él quiere hacer bailar «con la música», «bailar la música».

Los Bailéis Rusos. En 1910, con el advenimiento de los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev, parece que se asista a cierta liberación de la danza con la exteriorización de los sentimientos humanos mediante el movimiento. Pero no es más que una ilusión, la emoción artística sólo está provocada, en realidad, por el contenido pictórico, que es la única novedad.

### **Dalcroze y la danza clásica. Consideraciones**

Al considerar la danza clásica y la actitud del bailarín, desde 1900, Dalcroze constata que después de largos estudios y de un entrenamiento penoso, el único objetivo de los bailarines es llegar «a saltar lo más alto posible como ranas y a girar como peonzas». Los partidarios de la danza clásica le responden con igual rigor calificando su enseñanza de «serie de estudios rítmicos y plásticos para aficionados».

El crítico y ensayista André Levinson, que en aquel tiempo era una autoridad en materia de danza clásica, considera que ésta está destinada a crear un sistema de movimientos que deben superponerse a los movimientos habituales, y por lo tanto naturales, del hombre, y pretende que la práctica de los movimientos razonados es el único método disponible para multiplicar las funciones y los espacios del dinamismo corporal.

Sabemos que la famosa posición en dehors, característica de la danza clásica, es un resultado adquirido tras largos años de ejercicios que le permiten al bailarín «variar su eje», y que la danza clásica está basada en una técnica precisa, codificada en cinco posiciones fundamentales. Levinson, apóstol de la danza académica, elogia la noción del en dehors, y dice que la posición «rodillas y pies hacia fuera es un recurso casi

milagroso, la clave que dota a la danza clásica de un enfoque rechazado por cualquier otro sistema».

El bailarín clásico debe pues colocarse en dehors, y todos sus movimientos, ya sean ejecutados en el suelo o en el aire, tienen el mismo significado. Noverre, teórico del siglo XVIII, ya pretendía «que no hay nada tan necesario como el giro del muslo hacia fuera para bailar bien, y nada les es más natural a los hombres que la posición contraria»; no obstante, mencionaba también la importancia exagerada de los automatismos y la falta de matices de los gestos en evolución.

En la danza clásica, partiendo del principio del en dehors, éste debe asegurar a los bailarines el aplomo y la estabilidad, y permitirles dégager en todos los sentidos, saltar, brincar, en todas direcciones, y elevarse por los aires.

Al analizar la danza clásica, otro esteticista, Boris de Schloezer, pretende, por su parte, que ésta consiste en «eliminar el factor psicológico, y sólo hacer intervenir el factor específico, teniendo en cuenta única y exclusivamente las consideraciones relativas a la estética del cuerpo humano». Luego se pronuncia en contra de la tendencia incipiente, que denomina «dalcroziana», y que consiste, a su modo de ver, en hacer intervenir la música en la estructura de la danza, animando así el sistema del movimiento mediante el sistema del sonido. Boris de Schloezer escribe al respecto «que la música marca el ritmo y crea una determinada atmósfera, un estado de ánimo favorable a la aparición y al desarrollo de las visiones coreográficas, nada más. Su papel es, por lo tanto, subalterno. La danza no realiza la música, sino que esta última sostiene, acompaña a la danza».

La danza clásica es el resultado de la aplicación de un sistema invariable, que deriva de unas reglas fijas establecidas de antemano. El gesto por sí mismo no significa nada, sólo tiene un valor simbólico. La danza académica se caracteriza por una marcada tendencia a la elevación, y la historia de la evolución del ballet académico nos muestra que dicha tendencia tiende a manifestarse desde principios del siglo XVII, para alcanzar su apogeo en pleno siglo XIX con el advenimiento de las puntas.

La danza clásica rechaza la idea de que la música sea un elemento determinante; debe ser independiente de la danza. Esta posición lleva a Levinson a escribir que Serge de Diaghilev traicionó al ballet ruso dando la prioridad al elemento musical sobre la inspiración coreográfica. La danza clásica se presenta como parte integrante de un conjunto de tradiciones que reflejan el espíritu, el alma de una época, que deben permanecer intactas para perpetuar la idea del pasado.

### **Dalcroze, la música y la danza.**

Dalcroze se rebela contra los bailarines que no tienen en cuenta la música y cuyo único objetivo es la virtuosidad corporal. Dice: «Los movimientos sonoros se contentan con ser desarrollados paralelamente a los movimientos corporales; la música juega un papel

de acompañamiento y no lleva a cabo la colaboración. No inspira, ni penetra ni vivifica los movimientos y las actitudes.

»El bailarín no tiene derecho a ignorar y menospreciar la música que ha elegido como pretexto a sus evoluciones.

«Existen estrechas relaciones entre la sonoridad y el gesto, y la danza que se apoya en la música debe inspirarse en sus emociones tanto, y le resulta aún más fácil, como en sus formas rítmicas exteriores.»

Y concluye: «No basta con que la plástica viviente se superponga a la música. Debe brotar como un crecimiento espontáneo, y amoldarse con flexibilidad a las formas exteriores, adaptar su propio estilo al de la música, y traducir todos sus matices emotivos. Una transposición tal, sólo es posible gracias a una doble educación, que todos los artistas necesitan.»

Claire Lise Dutoit-Carliet ha resumido en tres fórmulas los principios referentes a Dalcroze y la danza:

La música de los sonidos y la música de los gestos deben estar animadas por la misma emoción.

La música debe espiritualizar el cuerpo para que éste se transmute en sonoridad visible.

La danza se convierte así en un elemento cargado de sentido afectivo, estético y social.

### **Dalcroze, movimientos y ritmos dentro de la danza.**

Dalcroze define el papel del movimiento y de los ritmos dentro de la danza y dice: «El gesto por sí mismo no es nada, su valor reside por completo en el sentimiento que lo inspira, y la danza más rica en combinaciones técnicas de actitudes corporales no será más que un divertimento sin alcance ni valor, si su objetivo no es describir en movimientos las emociones humanas, en su plenitud y en su absoluta verdad.» Y prosigue: «los innumerables ritmos del cuerpo humano sólo adquieren un valor humano si se ponen al servicio de las impresiones para realizarlas expresivamente».

### **Algunos puntos de estudio principales para la danza según Dalcroze.**

La respiración.

Estudio completo y en profundidad de la respiración, que es «la fuente natural de las emociones y de sus variadas manifestaciones».

La respiración puede ser breve, larga, entrecortada o continua.

La importancia del papel de la respiración es en el desplazamiento del peso del cuerpo; la respiración tiene una gran influencia sobre la puesta en movimiento de las distintas partes del cuerpo.

La importancia de la puntuación de la respiración.

### **La orquestación de los movimientos.**

Es el ataque, la preparación, la combinación, el encadenamiento y la terminación de los movimientos. Son:

Los estudios de los diversos dinamismos y de los numerosos puntos de partida de los gestos, los estudios de los gestos concéntricos y excéntricos, sus asociaciones y disociaciones.

Los impulsos que tienen un papel de preparación para la acción.

Las oposiciones de líneas rectas, curvas, zigzagueantes. Su refuerzo, sus encadenamientos, sus contrastes, su ordenación y su arquitectura.

Los desplazamientos del peso del cuerpo, en la lentitud y en la rapidez. Hay que evitar la utilización de un único tempo, como sucede en la danza clásica, donde el bailarín posee esencialmente la técnica de la velocidad, pero parece ignorar la de la lentitud.

El papel del espacio, el estudio de los planos y de los grados.

El estudio de la relación entre duración y energía y espacio.

Las relaciones entre la danza y la música, la palabra y la luz.

Las relaciones de la métrica y la rítmica y la importancia del papel de los grados de elasticidad corporal considerados como agentes de enlace.

Los estudios de las flexiones, torsiones, extensiones. Las recogidas y circumducciones en sus sucesiones y sus oposiciones, que determinan los actos simultáneos o los actos polirrítmicos.

El estudio de las distintas formas de andar, principalmente de la marcha continua que no existe en la danza clásica, donde ésta se reemplaza por pasos cortos y rápidos sobre las puntas.

Las leyes de los reagrupamientos. Las diversas maneras de enlazar los puntos del espacio. Los estudios de las relaciones entre el espacio y la energía y la duración.

### **Dalcroze y la danza: sus alumnos, sus discípulos.**

En 1910, Jaques-Dalcroze abre provisionalmente un instituto en Dresde, antes de establecerse en Hellerau al año siguiente. Hasta 1914, su método se enseñará en dicho centro, que atraerá entonces a numerosos intelectuales y artistas de toda Europa: escritores (Paul Claudel, G. B. Shaw, Upton Sinclair), directores de teatro (Adolphe Appia, Constantin Stanislavski, Max Reinhardt), actores (Georges Pitoéff), compositores (Ernest Ansermet, Ernst Bloch), al príncipe Wolkonsky, superintendente de los Teatros Imperiales de Rusia, y, por supuesto, a numerosos bailarines.

En 1913, Serge de Diaghilev, el animador de los Ballets Rusos, asiste a una demostración de los alumnos de Dalcroze en Hellerau, Alemania. Esta demostración le despertó un gran interés y le llevó a pedir a Miriam Rambert, una colaboradora de Dalcroze que más adelante tomaría el nombre de Marie Rambert, que diera clases a los artistas de la compañía, y en particular que enseñara a los bailarines la descomposición de la partitura de Igor Stravinsky ha consagración de la primavera. Así fue como Vaslav Nijinsky recibió la influencia del método dalcroziano que aplicará, sobre todo desde 1913, en su coreografía de Jeux (Juegos) (música de Claude Debussy).

Después de enseñar en Hellerau y junto a Diaghilev, Marie Rambert fijó su residencia en Londres y durante toda su vida contribuirá a la difusión de la danza en Inglaterra. Al frente de su propia compañía dispensa también sus enseñanzas y participa en la formación de numerosos bailarines, entre ellos Antony Tudor. Este, a su vez, se establecerá en los Estados Unidos, y las coreografías que creará para el American Ballet Theatre se caracterizarán por una tendencia indiscutible a la abstracción.

Otra bailarina, Rosalia Chladek, que siguió la enseñanza de Dalcroze en Hellerau, participó activamente en la animación de la Escuela de la Opera de Viena enseñando rítmica.

En 1913 se creó una escuela en Londres, y dicho centro, la London School of Dalcroze Eurhythmics, contribuirá a la difusión del método en el mundo entero.

En 1915 se abrió un Instituto Jaques-Dalcroze en Ginebra. En 1919, Dalcroze fue a dar un curso especial en la Escuela Normal de Música de París, y durante su estancia en la capital hizo la demostración de sus principios en el Théâtre Antoine y en la Salle Gaveau (1920). Jacques Rouché, que había estado también en Hellerau, y que era entonces administrador de la Opera de París, introdujo la enseñanza de la rítmica en el programa de las clases de la Opera. Se enseñará rítmica en la Opera de 1920 a 1925.

Dalcroze asiste a la creciente propagación de su método que se aplica, en plan terapéutico principalmente, a la educación de jóvenes ciegos (1922). En 1929, su

método empezó a enseñarse en el Conservatorio de Stuttgart, y en 1934 fue adoptado por el Real Instituto de Gimnasia Sueca de Estocolmo.

En Alemania, Mary Wigman fue alumna de Dalcroze en Hellerau. Más adelante trabajó con Laban, el cual a su vez había recogido los principios dalcrozianos colaborando con Suzanne Perrottet, antigua alumna de Hellerau. Mary Wigman formó a la bailarina Yvonne Georgi, que también había estudiado en Hellerau y que se convirtió en la pareja de Harald Kreutzberg. Juntos efectuaron unas giras por los Estados Unidos, y el interés que suscitó su aparición fue importante, e incluso determinaría la vocación por la danza de determinados bailarines, como José Limón y Erick Hawkins.

Pero los principios dalcrozianos serían importados a los Estados Unidos, sobre todo por Hanya Holm, bailarina de origen alemán que había estudiado en Hellerau y que fijó su residencia en los Estados Unidos en 1931. Hanya Holm emprendió una carrera de coreógrafa y de profesora, y enseñó en varias ciudades americanas los principios derivados de los que ella había adquirido para su propia formación. De este modo contribuyó a dotar a la danza moderna americana de numerosos bailarines-coreógrafos que hoy en día se cuentan entre los creadores más representativos de los Estados Unidos.

## **Los fundadores de sistemas Primera generación.**

### **Rudolf LABAN.**

Su vida, su obra, ha cinetografía o labanotación, su célebre sistema de notación del movimiento. Su filosofía. Sus principios: el espacio, el tiempo, la energía. La combinación de los elementos del movimiento y las acciones de base. Sus colaboradores y sus discípulos.

### **Rudolf LABAN.**

(Pressburg, Bratislava en la actualidad, 15 de diciembre de 1879 -Londres, 1 de julio de 1958).

El padre de Laban, que era oficial de carrera, destinaba a su hijo a la vida militar. Así fue como durante un tiempo el joven Rudolf fue alumno de la Escuela Superior de Guerra de Viena. Pero Laban se dio cuenta muy rápidamente de que se sentía más atraído por el mundo del arte que por el ejército. A los veintiún años, Laban, que tenía orígenes franceses, se fue a París, donde se inscribió en la Escuela de Bellas Artes.

Muy pronto, Rudolf tomó conciencia de su verdadera naturaleza. Ante el mundo de bellezas maravillosas que se le ofrece, experimenta la necesidad de traducir sus sentimientos. Sin embargo, vaciló durante algún tiempo, no sabiendo exactamente si debía expresarse con la música, con la pintura, o escribiendo. De todos modos, de lo que sí estaba completamente seguro era de que debía encontrar el medio de comunicarse con los demás. Por fin, un día descubrió que la manera en que podía y debía hacerlo era con su propio cuerpo.

Estando aún en Bratislava, había empezado a estudiar pintura, escultura y arquitectura. Atraído por el espectáculo, se trasladó a Budapest, convirtiéndose en el ayudante de un tío suyo, que dirigía un teatro. Pero este tío, que no compartía las ideas demasiado revolucionarias de su sobrino, se desligó rápidamente de él. Entre otros detalles, Rudolf preconizaba ya en aquellos tiempos que los bailarines aparecieran descalzos en escena.

La situación militar de su padre le llevaba a efectuar frecuentes desplazamientos, con lo cual Laban tuvo la suerte de viajar desde muy joven, y de descubrir las riquezas tanto de las culturas orientales como de las occidentales. Observó con interés las danzas de los nativos de los países que visitaba, principalmente de los Balcanes, Próximo Oriente y Asia Menor. Serían sobre todo las danzas de los derviches las que más le impresionaron, al descubrir que el modo de expresión de estos bailarines respondía más a una necesidad interior que a la simple necesidad de mostrarse en espectáculo.

Se fue a París contra la voluntad de sus padres. Permaneció allí durante siete años (1900-1907) y dio rienda suelta a su pasión por el teatro, frecuentando actores,

bailarines y directores de escena. Fue entonces cuando formó un pequeño grupo de bailarines que se presentaría ante el público en una revista sobre el escenario del Moulin Rouge.

A partir de esta época, Laban comienza sus primeras experiencias de notación del movimiento. Durante su estancia en París, permanece constantemente alerta, observando atentamente a los seres que le rodean, muy interesado por su modo de vida y por su comportamiento.

En 1910 abrió su primera escuela en Ascona, Suiza. Tuvo entonces ocasión de experimentar una idea que le interesaba muchísimo: encontrar las raíces del arte de la danza en la vida cotidiana. El resultado fue convincente. Verdaderamente, el movimiento corporal, más que los otros modos de expresión, lleva al ser humano a la vía del arte.

Durante la Gran Guerra, Laban se afincó en Zurich (1915-1918), donde prosiguió sus trabajos de investigación, principalmente sobre la notación del movimiento. Elaboró también las bases de su coreología (el arte del movimiento). Luego presentó sus primeros trabajos: *Sieg des Opfers* (1916), *Der Spielmann* (1917) y *Die Grimasse des Sultans* (1918). En aquella época Mary Wigman se convirtió en su alumna, y al cabo de poco tiempo en su ayudante.

En 1920 publicó *Die Welt des Tanzers*. Al año siguiente, Laban fue invitado a organizar y dirigir la danza en el Teatro Nacional de Mannheim, donde presentaría sus propias composiciones. En 1922, en Hamburgo, presentó con gran éxito su obra *Der Schwingende Tempel*.

En el transcurso del año 1923, en numerosas ciudades de Europa se abrieron escuelas Laban: en Basilea, en Stuttgart, en Hamburgo, Praga, Budapest, Zagreb, Roma, Viena y París. Al frente de cada una de ellas, Laban colocaba personalmente a un director elegido entre sus más competentes antiguos alumnos para que transmitiera las bases de su enseñanza.

Esta enseñanza reposa sobre el principio de devolver a la danza toda su importancia en el plano educativo y terapéutico. Teoría que no por ello está en oposición con el poder de la danza en tanto que un medio de despertar sensaciones agradables de orden estético.

Cada escuela está dotada de un conjunto de bailarines, una especie de coro encargado de ejecutar los movimientos y de participar en la realización de una especie de sinfonía de los gestos que Laban preconizaba. Al igual que el coro vocal, cada coro está compuesto por tres tipos de participantes encargados de interpretar los movimientos bajo tres aspectos distintos.

Laban había experimentado el principio de estos conjuntos cuando estaba en Ascona. Llegaba incluso a suceder en aquella época que algunos espectadores, entusiasmados por dichos conjuntos, le pidieran a Laban que compusiera para ellos unos conjuntos que se convertían en grupos de danza de aficionados.

En 1926, el instituto coreográfico de Laban fue transferido de Würzburg a Berlín. Fue entonces cuando Laban creó un organismo cuyo objetivo era ayudar a los bailarines, convencido de la necesidad de confrontar los problemas respecto a su condición social y profesional. Laban se preocupó también de la protección de los derechos de autor del bailarín.

A finales de 1926, Laban hizo un viaje a los Estados Unidos, en el curso del cual dio conferencias en Nueva York, Chicago y Los Angeles. Estuvo también en México.

En junio de 1927, participó en el Congreso de la Danza celebrado en Magdeburg, donde presentó su producción Titán.

En aquel tiempo, Laban había puesto un término definitivo a sus investigaciones sobre la escritura del movimiento. Entonces publicó una obra sobre sus principios: *Schrifttanz* o *Kinétographie Laban* (Cineto-grafía Laban), 1926. Este método recibió la aprobación del mundo de la danza cuando fue presentado en el Congreso de Essen. Poco tiempo después, nació la Sociedad para la protección de los derechos de autor en Alemania.

El método de notación del movimiento inventado por Laban fue inmediatamente aplicado en Alemania. En aquella época este país vivía el advenimiento del nacionalsocialismo, y las manifestaciones de masa para glorificarlo estaban a la orden del día; se presentaban bajo forma de importantes movimientos de conjunto conocidos con el nombre de *Bewegungshor*. Los instigadores de dichas manifestaciones recurrieron a Laban para organizar las reuniones de sus partidarios.

En 1929, con ocasión del Desfile de las Industrias de Viena que reunió a 10 000 participantes, se le pidió a Laban que organizara un espectáculo gigantesco en el que evolucionaron 2 500 bailarines. Lo mismo ocurrió con el Festival de Mannheim, que aquel mismo año reuniría a 500 ejecutantes.

En 1936 tuvo lugar una manifestación parecida con ocasión de los Juegos Olímpicos de Berlín, y, sin haber ensayado de antemano, cerca de unos 1 000 participantes reunidos por vez primera se pusieron a evolucionar conjuntamente. El resultado fue concluyente, incluso algo impresionante, ya que por el simple hecho de dar una partitura coreográfica a cada uno de los grupos participantes de las treinta ciudades representadas, allí reunidas, Laban hubiera obtenido que todos realizaran a la perfección sus movimientos de conjunto.

El éxito de su empresa despertó cierta desconfianza en los dirigentes nazis de la época. El propio Laban se asustó ante el carácter político-militar que tomó aquella enorme

concentración. Lo que él había deseado era sólo una magistral glorificación de la nobleza del ser humano liberado de toda tensión, de toda inhibición. Obligado a residir bajo vigilancia en Staffelberg, huyó de Alemania y se fue a París, donde, a pesar de estar enfermo, dio conferencias en la Sorbona. En 1938 llega a Gran Bretaña, donde permanecerá hasta su muerte.

Laban, que había establecido su Instituto Coreográfico primero en Würzburg y luego en Berlín, en 1929 lo transfirió a Essen, donde fue incorporado al centro profesional de la Volkwangschule dirigida por Kurt Jooss. En este centro también enseñaban Sigurd Leeder y Lisa Ullmann, una antigua alumna de Laban.

A su llegada a Gran Bretaña, el 8 de enero de 1938, Laban vuelve a encontrarse con Kurt Jooss y Sigurd Leeder en la Dance School de Dartington Hall. En julio de 1940 reemprende sus cursos en Londres, pero sólo por poco tiempo, ya que los bombardeos que sufre la ciudad le obligan a refugiarse con Lisa Ullmann en el País de Gales.

En 1941, Lisa Ullmann y Rudolf Laban son invitados por la Ling Physical Education Association y dan conferencias-demostraciones en St. Margaret's School, en Bushey, Hertfordshire. Es interesante mencionar que, por primera vez entonces, los cursos impartidos por Laban son calificados como modern dance, apelación que sustituía a la de central european dance; pero fue sólo por poco tiempo, ya que, después de discutirlo, al año siguiente, se decidió que los cursos serían designados como: modern educational dance.

En 1942, Laban fue requerido para que colaborara con F. C. Lawrence, un industrial de Manchester. Empezó entonces a aplicar sus principios a los métodos de trabajo de los obreros de las fábricas, con vistas a favorecer un mejor rendimiento con menor fatiga física. Esta experiencia le proporcionó la oportunidad de completar y de perfeccionar su sistema de notación y de publicar, en colaboración con F. C. Lawrence, una nueva obra: *Éffort* (1947). Laban continuó trabajando en Manchester hasta 1953, aplicando sus teorías y prosiguiendo sus análisis del movimiento. En 1948 publicaría *Modern Educational Dance*, seguida en 1950 por *The Mastery of Movement on the Stage*.

En 1953, el Art of Movement Studio, que había sido creado en Manchester en 1946 por Lisa Ullmann, fue transferido a Addlestone, Surrey, donde fue incorporado al Art of Movement Center (organismo de investigaciones para el desarrollo de las artes).

En aquella época, Laban dividía su actividad entre este Studio, la Universidad de Leeds y la codirección de la Theatre School de Bradford.

En 1954, Laban publica: *Principies of Dance and Movement Notation*, el último libro que apareció en vida suya. Hasta 1966 no se publicó otro libro de Laban: *Choreutics*, éste con anotaciones de Lisa Ullmann. Además de los principios elaborados y aplicados por el propio Laban y por sus discípulos, la cinetografía, denominada labanotación en los

países anglosajones y en los Estados Unidos, se ha convertido en el sistema de escritura del movimiento más utilizado en el mundo de la coreografía.

La cinetografía de Laban permite analizar rigurosamente y en detalle todos los movimientos. Este sistema fue acertadamente complementado por su autor con otro sistema de signos: Effort Notation, que permite anotar la calidad del movimiento; más exactamente, de los movimientos de amplitud débil, la mayoría de las veces movimientos inconscientes de cada individuo.

### **LA FILOSOFÍA DE LABAN.**

La filosofía de Laban, reforzada por su perseverancia y por un espíritu de observación muy desarrollado, le llevó a estudiar el arte del movimiento durante más de cuarenta años.

Laban estaba persuadido de que el comportamiento particular de cada individuo depende esencialmente de su entorno, tanto del que constituyen los demás individuos como del que forman los diversos elementos que participan en su destino.

Laban estaba convencido de que las leyes naturales de la armonía se encuentran en la naturaleza y que contribuyen a mantener un estado de equilibrio constante de bienestar en el hombre. De este modo, Laban se ve llevado a considerar el movimiento en todos los dominios donde se manifieste, ya sea como movimiento de danza, ya sea como simple gesto habitual de la vida cotidiana y, sobre todo, como gesto indispensable a la actividad profesional del ser humano.

Laban considera también la noción de ritmo como la base fundamental de las reglas de la vida. La existencia de cada individuo sometida a las leyes del ritmo natural y universal es, según Laban, el lenguaje particular que transmite todo significado.

Del examen y del estudio de las distintas concepciones del movimiento, Laban concibe su propio estilo y determina los tres factores esenciales de la danza: el espacio, la duración y la energía.

Del estudio de las relaciones entre el movimiento y estos tres factores, Laban establece la posibilidad, para el movimiento, de convertirse en una forma de expresión artística que abre el camino a la creación. El potencial de creatividad está sometido a las posibilidades de acceso y a las cualidades de interpretación de cada individuo.

El movimiento se convierte entonces en la proyección visible de un sentimiento interior, y la danza en el medio de revelar las cualidades características de su ejecutante. El movimiento expresa la más completa gama de emociones experimentadas por el bailarín y desvela sin ambigüedad el objetivo perseguido. El movimiento debe también significar los estados intermedios nacidos de los obstáculos exteriores o de los conflictos interiores que dan el verdadero significado a la vida.

## **LOS PRINCIPIOS DE LABAN.**

Debido a la amplitud de los principios elaborados por Laban, que constituyen una verdadera ciencia del movimiento, aquí sólo consideraremos algunos datos respecto a las bases esenciales del sistema.

### **El espacio.**

El estudio del movimiento y del espacio constituye lo que Laban llama la Choreutique.

Laban concibe el espacio a partir del cuerpo del bailarín y de sus límites, estando estos últimos delimitados por el radio de acción normal de los miembros del cuerpo en su máxima extensión a partir del cuerpo inmóvil.

Este espacio, que Laban denomina kiries/era, es el espacio en que el cuerpo puede moverse.

Las tres dimensiones de este espacio: vertical, horizontal y transversal, corresponden respectivamente a la altura, a la anchura y a la profundidad del mismo.

### **Las doce direcciones.**

Los gestos se dirigen y se orientan en este espacio siguiendo doce direcciones.

El conjunto de estas direcciones constituye una gama comparable a la gama cromática de la música (octava musical dividida en doce semitonos).

Estas doce direcciones se obtienen mediante la combinación dos por dos en las tres dimensiones: vertical (arriba-abajo), horizontal (izquierda-derecha), transversal (delante-detrás).

De este modo se obtienen las direcciones:

1) arriba-derecha, 2) abajo-detrás, 3) izquierda-delante, 4) abajo-derecha, 5) arriba-detrás, 6) derecha-delante, 7) abajo-izquierda, 8) arriba-delante, 9) derecha-detrás, 10) arriba-izquierda, 11) abajo-delante y 12) izquierda-detrás.

Laban elige como «contenedor» del cuerpo humano una esfera imaginaria en el centro de la cual se encontraría el ejecutante.

Los puntos de intersección de las direcciones forman las cúspides del cuerpo que posee algo de la esfera y del cubo al mismo tiempo, y que se llama icosaedro (el poliedro regular más cercano a la esfera). Esta figura geométrica está limitada por veinte caras que son triángulos equiláteros.

En el interior de este icosaedro, el hombre puede moverse, ejecutar gestos (movimientos en el espacio que no desplazan peso) y pasos (movimientos que desplazan el centro de gravedad) siguiendo tres direcciones: de delante a detrás, de abajo arriba (imaginando unos pasos que no sean los ejecutados con los pies) y de derecha a izquierda.

Estas doce direcciones determinan tres planos:

Horizontal: derecha-delante, derecha-detrás, izquierda-delante, izquierda-detrás.

Vertical: arriba-derecha, arriba-izquierda, abajo-derecha, abajo-izquierda.

Transversal: arriba-delante, arriba-detrás, abajo-delante, abajo-detrás.

Las diagonales del icosaedro corresponden a la estructura anatómica del cuerpo humano y a su simetría.

De este modo, el icosaedro permite al bailarín situar el punto a partir del cual se desplaza, o hacia el cual se desplaza, y, así, definir con exactitud el movimiento en el espacio.

### **Las dos categorías de formas del movimiento según Laban.**

Laban caracteriza los movimientos según la acción de recoger o de dispersar.

Recoger - Es la ejecución de movimientos centrípetos que parten de las extremidades de los miembros (brazos, piernas) y confluyen hacia el centro del cuerpo en un movimiento de repliegue sobre sí mismo, parecido a los movimientos concéntricos de Delsarte. Es un movimiento flexible más acentuado que el de dispersar.

Dispersar — Es la ejecución de movimientos centrífugos que parten del centro del cuerpo y fluyen hacia las extremidades de los miembros (brazos, piernas) hacia el exterior (espacio alrededor).

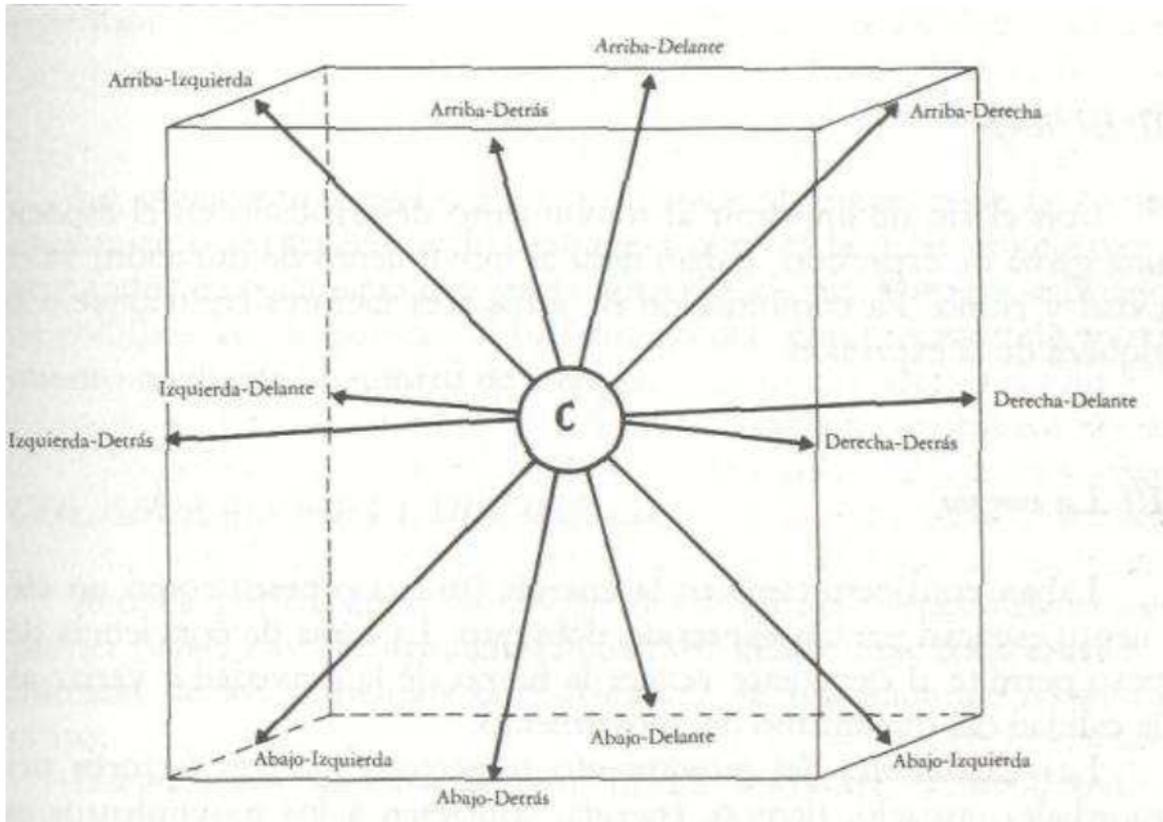
Un movimiento de danza es el paso de una posición a otra, no es una sucesión de posiciones.

### **La figura ocho.**

Laban pretende que la forma del movimiento continuo adopta la forma de ocho, figura que encontramos en la danza de todas las razas.

Partiendo de este principio, Laban establece una serie de impulsos procedentes del centro del cuerpo que se describen de dos en dos en cada dirección (vertical, horizontal, lateral).

Estos impulsos pueden ser directos; o contrarios, si son ejecutados en sentido inverso.



Cada impulso posee sus propias características, como la estrechez o la amplitud (espacio), la rapidez o la lentitud (tiempo), la ligereza o la fuerza (energía).

### **El tiempo.**

Con el fin de imprimir al movimiento desarrollado en el espacio una gama de expresión, Laban dota al movimiento de duración, velocidad y ritmo. La combinación de estos tres factores contribuye a la riqueza de la expresión.

### **La energía.**

Laban considera también la energía (fuerza o peso) como un elemento esencial para la expresión del gesto. La toma de conciencia del peso permite al ejecutante vencer la fuerza de la gravedad y variar así la calidad del dinamismo del movimiento.

Las variaciones del movimiento respecto a los tres factores primordiales: espacio, tiempo, energía, confieren a los movimientos su variedad de expresión.

## **La combinación de los elementos del movimiento y las acciones de base.**

En cuanto a su análisis del movimiento, Laban establece ocho acciones de base relacionadas con las acciones de: presser (apretar), effleurer (rozar), frapper (golpear), flotter (flotar), tordre (torcer, doblar), tapoter (golpear), fouetter (azotar), glisser (deslizar), y a sus variantes.

Cada una de estas acciones contiene tres de los seis elementos del movimiento, que son:

para el espacio: movimiento directo y flexible.

para el tiempo: movimiento repentino y prolongado.

para la energía: movimiento fuerte o ligero.

La combinación de los tres elementos tomados, uno del espacio, el otro del tiempo, y el tercero de la energía, determina una acción.

Por ejemplo, la combinación de un movimiento directo, prolongado y fuerte engendra la acción de. presser (apretar).

La de effleurer (rozar) es el resultado de un movimiento flexible, repentino y ligero.

\*

La aplicación de todos estos principios al conjunto de todos los movimientos procedentes de cualquiera que sea la parte del cuerpo y ejecutados en cualquiera que sea la posición (de pie, sentado, acostado, de rodillas, etc.) le permite al bailarín ejecutar con precisión un movimiento mediante un ahorro de energía.

## **COLABORADORES Y DISCÍPULOS.**

Junto a Laban, durante más de cincuenta años, encontramos, en primer lugar, a su fiel ayudante DUSSIA BERESKA, que contribuye a la difusión de los principios de Laban y a la anotación de todas sus obras.

Luego, a sus primeros adeptos: MARY WIGMAN, ALBERT KNUST, KURT JOOSS, SIGURD LEEDER y LISA ULLMANN, esta última, directora del Laban Art of Movement Center en Londres, que se dedican, principalmente, a propagar el método de escritura del movimiento inventado por Laban.

El sistema Laban es introducido en los Estados Unidos por la bailarina ANN HUTCHINSON, que funda en Nueva York el Dance Notation Bureau, y que es también la autora de una obra fundamental: Labanotation (1954). Hoy en día, gracias a JACQUELINE CHAIXET-HAAS, la cinetografía puede ser también enseñada en Francia.

## **Mary WIGMAN.**

Su fuerte personalidad artística. El lenguaje de la danza. Del expresionismo al abstracto, sus influencias recibidas por la artista. Su obra, sus alumnos y sus colaboradores. Su concepción del espacio. Mary Wigman y la música. Su enseñanza. Su grupo. Su actividad durante la guerra y después de ésta.

## **Mary WIGMAN.**

(Hannover, 13 de noviembre de 1886 - Berlín, 18 de septiembre de 1973).

Mary Wigman es, ante todo, una artista. Crear es la única posibilidad que se le ofrece para poder expresar su personalidad. Por el hecho de ser alemana y de haber pasado toda su vida en su patria, su existencia sufre las fluctuaciones político-sociales de Alemania y se ve obligada a inclinarse ante las exigencias impuestas por la historia de su país.

Su obra: es su carrera de bailarina, que emprende a la edad de veintinueve años, durante la guerra de 1914-1918, y que prosigue en el clima difícil e incierto de la posguerra. Fue, por turno, incomprendida, adulada, honorable, y luego incluida en el índice. Pero, a pesar de la atmósfera cargada de un largo período de dificultades que durará más de veinte años, hace caso omiso de todo ello y compone constantemente, desdeñando las presiones, siempre animada por la fe inquebrantable que la posee, persuadida de que ha nacido para crear del mismo modo que respira, a pesar de todos los obstáculos.

Hoy en día su obra marca la historia de la danza aunque no haya tenido la prolongación que hubiera debido suscitar; los acontecimientos decidieron que fuera de otro modo. En un mundo compartimentado, Mary Wigman construye su vida y su danza, que forman una unidad, siempre dispuesta a rebelarse contra las fuerzas exteriores y bien decidida a sacar partido de la situación incierta, angustiante y atormentada de su época. Así es como imprime a su obra la marca trágica y auténtica que caracteriza esta época, que vio nacer el arte del expresionismo.

Al igual que Martha Graham, Mary Wigman es un monstruo sagrado de la danza. Pero, debido a su origen distinto, su destino no seguiría la misma trayectoria. Su entorno es diferente. Para Graham, la vida es sinónimo de libertad; ella explora totalmente las posibilidades que se le ofrecen al hombre libre, en un universo abierto a todas las experiencias. Mientras que para Mary Wigman su vida no es más que una espera, su poder creador yugulado por la inseguridad de un futuro imprevisible.

El lenguaje de su danza.

Del expresionismo al abstracto.

Las influencias.

Mary Wigman no es una bailarina autodidacta. Ha estudiado las diversas ciencias del movimiento, no obstante, su temperamento de artista hace que emprenda una carrera independiente. Debe por tanto liberarse de los obstáculos impuestos por el conocimiento de los principios y de los sistemas, pero no rechaza sistemáticamente las nuevas aportaciones, que son factores enriquecedores para su arte. De este modo, crea su propio lenguaje y transforma progresivamente su danza, que toma forma de expresión teatral después de haber sido una forma de expresión individual.

Durante la década de los años 1920, Alemania atraviesa una crisis económica y social; se prepara un nuevo régimen político, que decidirá el porvenir de los alemanes y de los artistas. Mary Wigman sabe que no puede evitarlo. Acepta, pues, vivir esta prueba, y no elegirá el exilio, como lo harían Hanya Holm, Laban y Kurt Jooss.

Esta actitud voluntariosa es decisiva para el porvenir de su danza, tanto más cuanto que coincide con una época de profundas perturbaciones y transformaciones sociológicas. La danza de Wigman sufre las fluctuaciones que dictan los acontecimientos, y su estilo también está influido por los descubrimientos realizados por los demás artistas de su época.

Artista auténtica y creadora innata, Mary Wigman se deja impregnar de aportaciones exteriores que somete a su poder y que traduce mediante su danza, que refleja las tendencias del momento.

Mary Wigman no utiliza una técnica expresionista para crear, pero será la única artista que ilustrará por medio de la danza esta corriente estética. Hay que destacar su manera personal de dar a los movimientos el poder de expresar lo grotesco, lo demoníaco, lo trágico sobre todo, y de traducir con movimientos personalizados su visión interior, la imagen de su filosofía.

La imagen que ofrece de la danza es la de una bailarina, ya sea con la cabeza inclinada, los hombros caídos y la espalda encorvada, ya sea arqueada al máximo casi hasta la pérdida del equilibrio. Son los gestos, los movimientos, provocados por una brusca distensión y una relajación extrema de los músculos.

Mary Wigman difícilmente se aparta de su estilo expresionista. A veces, parece tomar conciencia de la necesidad de una cierta abstracción, pero en estos casos sólo se trata de veleidades. En algunas ocasiones, elimina el elemento caricaturesco del expresionismo, pero continúa creando esencialmente para la escena, lo cual le impide alcanzar el verdadero grado de abstracción que determinaría el cambio de dirección de su obra. Aunque no concede una importancia exagerada al decorado y al vestuario, y aunque limita la utilización de la iluminación sólo al cuerpo de los bailarines, jamás llegará a transformar su estética hasta el punto de convertir su danza en una danza abstracta. Sin embargo, es interesante indicar que, a partir de 1923, hace un intento hacia la abstracción con coreografías de grupos, tales como Kreis, Dreieck, y que, en

1926, continúa su experiencia con Kaumgesänge, y que entre tanto, en 1923, prosigue una obra esencialmente expresionista con Schrei.

Mary Wigman, procedente de una familia de comerciantes, se manifiesta desde su infancia como una niña extremadamente dotada para las artes. De adolescente, se interesa por la literatura y estudia canto y música en el Conservatorio de Hannover.

En 1910, a la edad de veinticuatro años, se inscribe en la Escuela Dalcroze de Hellerau, donde se prepara durante dos años. Pero, aunque obtiene el diploma que le permitiría enseñar la gimnasia rítmica de Dalcroze, abandona la escuela sin estar completamente satisfecha de dicho método. En efecto, según Mary Wigman, las teorías desarrolladas por Dalcroze no permiten que la danza sea un arte independiente de la música, y este principio es contrario a los conceptos personales de Mary Wigman.

En 1912, en Hellerau, Mary Wigman conoce a Emil Nolde, que es el primer pintor expresionista inspirado por el carácter extático de la danza de Wigman. En aquella época, Nolde pintaba máscaras. Unos años más tarde, Mary Wigman utilizaría las máscaras en sus danzas. Primero utiliza la máscara para acentuar con su aspecto pavoroso el carácter trágico de la danza; más adelante, la máscara se convertiría en un rostro artificial, una materia inerte, impersonal, de significación universal.

Mary Wigman conoció también al escultor ruso Moissei Kogan, que se interesaría por los elementos de base de la danza de Wigman, la cual él considera como una de las últimas expresiones de un cierto clasicismo griego. En efecto, hacia los años veinte — que es la gran época creativa de Wigman— ésta se expresa con mayor moderación, y al perder su estilo un cierto ardor, se volverá más moderada, más conforme a un cierto clasicismo.

A partir de 1913 se reúne con Laban en Suiza, en su escuela de Ascona, y colabora con él hasta 1919. Para Mary Wigman fue una experiencia apasionante y enriquecedora, a pesar de las enormes dificultades a las que se enfrenta para asimilar las teorías de Laban e inculcarlas a los alumnos que éste le confía convirtiéndola en su ayudante.

Al mismo tiempo, Mary Wigman empieza a componer danzas que reflejan, la mayoría de las veces, los temores suscitados por la gran guerra. Pero no se limitó a los temas angustiosos y trágicos del momento. También bailó sobre algunos textos extraídos del Zaratustra de Nietzsche, o sobre temas inspirados por el Oriente o por las leyendas de la Edad Media. En 1914 compuso Hexentanz I, obra de gran envergadura dramática y de una fuerza demoníaca, así como Lento, seguidas, en 1917, de un primer esbozo de Totentanz, que precedería a Der Tänzer Unserer Lieben Frau. Dos años más tarde, daría sus primeros recitales en varias ciudades de Suiza y empezaría a dar sus primeras clases de danza en Zurich.

La mayoría de las veces, sus danzas están compuestas sin música o con el acompañamiento de instrumentos de percusión y, por este hecho, eran bastante mal recibidas por un público conservador que, no obstante, reconocía a Mary Wigman como la anunciadora de un nuevo estilo de danza.

Este estilo de danza está fuertemente arraigado en Mary Wigman. Sabe que tiene el poder de afirmarse por medio de la danza. Conoce su naturaleza íntima, su grado de sensibilidad y de emotividad. Sabe que puede confiar en su instinto, que domina la ciencia adquirida. Desde que empieza a expresarse, sabe que su danza puede traducir esta fuerza interior que le es absolutamente necesario exteriorizar. De este modo, cada una de las composiciones coreográficas por ella elaboradas se convierte en el reflejo de su imaginación, que le permite crear los gestos expresivos que caracterizarían su estilo. Según Wigman, la danza «es la comunicación hecha por el hombre a la humanidad en un lenguaje situado por encima de lo cotidiano».

Su lenguaje específico de la danza es una traducción gestual de sus propios sentimientos en tanto que testimonio de su época. Su danza es la imagen realista de un momento.

En presencia del acontecimiento, su pensamiento sufre continuas modificaciones que se reflejan en cada uno de sus gestos, que entonces pasan a estar condicionados por un intelecto. La reunión de dichos gestos es su danza, que puede testimoniar, por medio del movimiento, lo que Mary Wigman siente en el seno de la humanidad que la rodea.

Este proceso de análisis permite comprender la naturaleza de la mayor parte de las composiciones coreográficas de Wigman, tanto sus solos como sus creaciones de grupo, que son el testimonio de una artista que, según Ted Shawn, «era realmente una expresión de su época y de su país».

Después de la guerra de 1914-1918, Mary Wigman efectuó una gira de recitales por toda Alemania. Se fue a Berlín, Munich, Hannover y Dresde. Sus espectáculos no fueron unánimemente apreciados por el público. O bien le fue francamente hostil, como en Bremen, o bien realmente entusiasta, como en Hamburgo. Fue en esta ciudad donde obtuvo su primer triunfo.

En 1920, Mary Wigman se interesó vivamente por el arte oriental al descubrir el Museo Etnológico de Dresde. Al mismo tiempo, asistiría a representaciones de danzas de Java y se interesaría particularmente por las máscaras de teatro Nô japonés. Estas diversas influencias afectaron a la nueva versión de la danza Hexenanz II, que presentaría en 1926.

También en 1920 se estableció en Dresde, y en dicha ciudad abrió una escuela, y poco después un gran estudio destinado a los ensayos. Siete años más tarde, añadió tres estudios más, y confió a su hermana Elisabeth la codirección de su escuela. Eligió al

pianista y compositor Will Goetze como responsable de la música (1922-1928), quien sería reemplazado por Hans Hasting.

Sus primeros alumnos se convirtieron en sus colaboradores, y los más dotados, tales como Hanya Holm, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Vera Skoronel, Margareth Wallman, Harald Kreutzberg, llegaron a ser bailarines profesionales destacados y emprendieron carreras independientes. Sus discípulas Hanya Holm y Margareth Wallman se consagraron además a la enseñanza de su método en el extranjero.

### **La concepción del espacio de Mary Wigman.**

Mary Wigman descubre una manera personal de ocupar el espacio y de moverse en él. Es evidente que es importante para el bailarín familiarizarse con los límites del espacio, ya que el estilo depende, en gran parte, de la manera personal del bailarín de situarse en él. Mary Wigman no parte a la conquista del espacio. Acepta sus límites y se acomoda dentro de un espacio restringido. Al mismo tiempo que lo respeta, le da vida, le teme y lo afronta. Parece como si aceptara tácitamente crear un lenguaje adecuado a dicho espacio. Un lenguaje en el que se dan cita los elementos extáticos y espontáneos al servicio de la armonía y de la melodía de las líneas trazadas por el movimiento específico que ella crea, un movimiento que ilustra perfectamente su estado psíquico.

### **Mary Wigman y la música.**

En sus composiciones, Mary Wigman domina la música. No acepta que el acompañamiento musical tenga ningún tipo de influencia o de repercusión sobre su danza, que debe prevalecer sobre la música, lo cual la lleva a apartarse de ella lo máximo posible, incluso a rechazarla completamente, componiendo en el silencio, como en el caso de su famosa *Hexenánz I* (Danza de la bruja), 1914.

A partir de 1920, o sea, en el momento de sus primeras composiciones, recurre al acompañamiento de instrumentos de la orquesta típica «gamelan», gongs, xilófono, tambores para ritmar y acompañar los movimientos, como en *Toienanz II*, 1928.

A pesar de la preocupación por liberarse de la opresión musical y, sobre todo, por no calcar sus gestos sobre una música existente, Mary Wigman, en tanto que artista de su época, se interesa por las corrientes musicales de su tiempo. Esta es la razón de que invite con frecuencia al pianista Paul Aron a interpretar para ella y sus alumnos las partituras de compositores contemporáneos, a fin de estar informada de las tendencias y de la evolución musical y de conocer los sonidos y los ritmos que de ella derivan.

### **Mary Wigman y sus enseñanzas.**

Excelente pedagoga, Mary Wigman contribuye a la formación de toda una generación de bailarines, principalmente chicas, la mayoría de las cuales se convertirán en miembros de su grupo. Con sus alumnos, a los que inculca los principios de su técnica

particular y de su estética, así como el sentimiento de la responsabilidad de la forma y del contenido de la danza, elabora sus composiciones coreográficas. Su método de trabajo tiende hacia dos objetivos: la realización personal del bailarín hacia la perfección, y la integración de su individualidad al grupo. A nivel estrictamente técnico, Mary Wigman considera que la respiración es la fuente de todo movimiento, mientras que el tórax y la pelvis son el centro del mismo. Unos ejercicios adecuados al trabajo del tórax y de la pelvis permiten obtener una especie de ondulación de todo el cuerpo (principios que son próximos a las teorías orientales). Wigman también enseña una serie de formas de andar que deben expresar un carácter específico: marcha resbalada, planeada y en vibración.

Para componer, empieza siempre por hacer ejecutar ejercicios de improvisación. Luego, dirige al alumno con sus consejos hasta que el gesto alcanza la perfección. Una segunda fase consiste en hacer del alumno un ejecutante; entonces debe experimentar la sensación de que su cuerpo deja de ser un simple foco de energía para convertirse en un auténtico instrumento. La fase final consiste en conseguir el grado supremo de la expresión, cuando el gesto deja de existir como tal para convertirse en un acto creador. Es lo que la misma Mary Wigman formula cuando dice: «Quiero llegar a ser una con mis danzas, desaparecer con ellas, vivirlas.»

### **Mary Wigman y su grupo.**

En 1920 constituye su grupo, que aparece ante el público en una composición, *Die Feier*, seguida un tiempo después de *Die Sieben Tänze des Lebens*, 1921, un poema bailado por un solista y un pequeño grupo en la Opera de Francfort. En 1925 compone *Ein Tanz/ndrchen*, una obra popular que sería bastante bien acogida por el público alemán (Dresde), e italiano (Turín-Florenca).

En 1925 su grupo reúne a diecinueve bailarinas seleccionadas entre sus mejores alumnas. Los cursos de verano de su escuela de Dresde atraen a estudiantes llegados de todas las regiones de Alemania e incluso del extranjero. En junio de 1928 su grupo participa en el Congreso de la danza de Essen y presenta *Die Feier*. Esta manifestación ofrece también a Mary Wigman la posibilidad de exponer en una conferencia sus ideas personales sobre el nuevo arte de la danza y el teatro —tema que más adelante sería desarrollado en la Sorbona en 1931—; es el embrión de la obra que Mary Wigman publicaría en 1966 bajo el título *Langage de la Danse*.

En 1929, (Mar)- Wigman compone *Schwingende Landschaft* y crea *Das Totenmal* en 1930.

Al frente de su grupo, viaja a los Estados Unidos (1930-1931 y 1933). Principalmente, presenta *Das Opfer*. El público americano se muestra muy interesado por sus espectáculos y, sobre todo, por la originalidad de su danza. Pero su arte se considera en esta época como una manifestación del arte expresionista. *Hexentanz* (Danza de la bruja) es para los americanos la ilustración del caos político, económico y social de los

años de la posguerra en Alemania. En 1931 abre una escuela de danza en Nueva York y confía la dirección a su alumna y ayudante Hanya Holm.

### **Durante la guerra y después de ésta. Su actividad.**

En 1940 su escuela de Dresde fue cerrada por las autoridades nazis. No obstante, Mary Wigman continuó enseñando en la Academia de Música de Leipzig durante toda la guerra. En 1942 cesó su actividad de bailarina solista. Una vez llegada la paz, abre su escuela en el Berlín Oeste, donde enseñaría hasta su muerte, al mismo tiempo que continúa su carrera de coreógrafa. Monta entonces, en 1954, para el Teatro Nacional de Mannheim, Saúl (m: G. F. Haendel); en 1955, Catulli Carmina y Carmina Zurana (m: C. Orff); en 1958 Alkestis (m: Ch. Gluck). Para la Opera Municipal de Berlín, monta, en 1957, Le Sacre du Printemps (m: I. Stravinsky), y en 1961, firma la coreografía de Orpheus und Eurydike (m: Ch. Gluck), presentada en una puesta en escena de G. R. Sellner en la Deutsch Oper de Berlín.

## **Kurt JOOSS.**

Su encuentro con Laban. Su carrera: Kurt Jooss, animador de grupos que se convertirán en los Ballets Jooss. Su actividad coreográfica en Alemania y después en Gran Bretaña a partir de 1934. Su fórmula: la búsqueda de lo esencial. Su técnica: una forma de expresión plástico-rítmica. Kurt Jooss y la música. Su obra maestra: La Table Verte (La Mesa verde). Sus colaboradores: Sigurd Leeder - Hans Zullig. Un estudioso de la técnica Jooss-Leeder: Jean Cébron.

## **Kurt JOOSS.**

(Wasseraffingen, Wurtemberg, 12 de enero de 1901).

Las bases fundamentales de las enseñanzas de Kurt Jooss reposan sobre los principios científicos de Laban. Pero Jooss no es solamente un teórico, es un artista que piensa como un hombre de su época. Para él, la danza debe ser un medio para expresar tanto el acontecimiento como las impresiones y las reacciones que sugiere.

A fin de utilizar los valiosos principios de Laban, al coreógrafo le es indispensable integrarlos en un sistema personal que será el reflejo de la personalidad de su estilo, de ahí la necesidad para el coreógrafo de encontrar un compromiso entre la aplicación racional de sus conocimientos y la necesidad de expresión experimentada por el artista.

En tanto que artista y hombre de su época, Jooss siente el deseo intenso de encontrar una fórmula adecuada para expresarse con un lenguaje corporal propio y afirmar así su individualidad en el arte teatral que le absorbe.

Después de la guerra 1914-1918, tras años de miseria y de sufrimiento, la juventud alemana experimenta la necesidad de reaccionar contra una cierta decadencia física. Es en esta época cuando brota en todo el país un entusiasmo por una nueva forma de vida, una vuelta a los goces naturales de la existencia al aire libre y una necesidad de devolver al cuerpo su vitalidad con la práctica del deporte y del atletismo. Este culto al cuerpo se convierte en el complemento indispensable en las manifestaciones culturales y artísticas de la época.

Hacia 1920, Kurt Jooss se encuentra en plena adolescencia y es inducido, por esta causa, a participar en la nueva corriente de renovación espiritual y física.

En este momento es cuando encuentra a Laban en Stuttgart, en 1921, y se pone a estudiar con él las leyes del espacio y del movimiento que ha descubierto recientemente.

A su lado trabaja muchos meses, y no tarda en obtener provecho de principios inestimables para él que, más tarde, llegarán a constituir las bases fundamentales de su

propio sistema. Kurt Jooss se convierte así en el primer discípulo que aplica en la composición coreográfica de las obras teatrales las invenciones de Laban.

Gracias a una colaboración íntima con Laban, Jooss prosigue las investigaciones que aportarán la respuesta a las cuestiones concernientes al futuro de la danza teatral que se formula al salir de su adolescencia. Esta respuesta la obtiene por el análisis y la puesta en paralelo de las relaciones existentes entre las posibilidades físicas del cuerpo (por el estudio de la anatomía: músculos, sistema nervioso) y las inquietudes presentes del espíritu.

Su carrera. — Hijo de una cantante, Kurt Jooss fue iniciado desde su más tierna infancia en la música y el canto. Hizo sus estudios secundarios en el Colegio Realgymnasium de Aalen. Al final de su ciclo de estudios, como los otros alumnos del establecimiento, debe redactar un informe para el que escogió hablar de Richard Wagner. El éxito que obtiene ese día es inesperado y le da la idea de considerar favorablemente la carrera de historiador de la música.

Se inscribe entonces en el Conservatorio de Stuttgart para seguir cursos de canto, piano y armonía y aprende las bases del arte teatral.

En Stuttgart encuentra y descubre la obra de Laban. En este momento decide fundar una escuela rural de las artes del espectáculo en la propiedad que acaba de heredar de su padre en Wasseralfingen, cerca de Ulm.

Pero, desde finales del año 1921, se da cuenta de que no está hecho para la existencia rústica del campesino y que, ante todo, se siente atraído por la danza, que es para él su verdadera pasión. Abandona entonces su proyecto campestre, vuelve a estudiar con Laban y se convierte rápidamente en su ayudante principal. Participa en los trabajos de investigación de Laban, primero en Stuttgart, después en Mannheim, y a continuación en Hamburgo (1922-1923).

En esta época, Alemania es el país donde el arte teatral tiene mayor auge. La mayoría de las ciudades poseen un teatro perfectamente equipado con técnicas de vanguardia, y el Teatro de Munster es el ejemplo más perfecto. La organización de este teatro solicita la ayuda de un director de movimiento: el responsable de la presentación en escena de todos los artistas, tanto los bailarines como los cantantes y los actores. Kurt Jooss resulta elegido para ocupar la plaza. Es el primer bailarín profesional contratado por el Teatro Municipal de Munster.

Para este teatro, él constituye su primer grupo de bailarines, el Neue Tanzbühne, compuesto por su futura esposa Aino Sumóla (Nar-va, 1901 - Essen, 1971), su futuro colaborador, Sigurd Leeder, y el compositor Fritz A. Cohén, que le permanecerá fiel. Aunque dependiente del Teatro de Munster, este grupo, pronto conocido como «la nueva escena de la danza», es autorizado a dar representaciones fuera del teatro. El

primer ballet de Jooss, Ein Persisches Marchen (m: E. Wellesz), será representado por este grupo en el Festival de Música Moderna de Donaueschingen en 1924.

Deseando acrecentar sus conocimientos sobre la danza, Kurt Jooss y Sigurd Leeder se dirigen primero a París y después a Viena con el fin de estudiar especialmente la técnica de la danza clásica.

Tras una gira en Alemania y en Austria, los dos bailarines se trasladan a Essen. En esta ciudad, Jooss, con la colaboración de Leeder, funda, en 1927, la Escuela Folkwang, y al año siguiente abre el Estudio de Teatro-Danza Folkwang-Tanzbühne.

En 1930, Kurt Jooss es nombrado Maestro de ballet de la Opera de Essen, y su propio grupo se convierte en la compañía oficial de ballet de esta Opera.

Este grupo trabaja activamente bajo la dirección de Kurt Jooss y participa en el concurso internacional de coreografía organizado en París por los Archivos Internacionales de la Danza que dirige Rolf de Maré (director de los Ballets Suecos). Con su ballet La Table Verte (La mesa verde), (m: F. A. Cohén), Kurt Jooss logra el primer premio (25 000 francos en efectivo), y la obra es reconocida como la composición más original. Tras esta brillante prueba, el grupo pasará a ser los Ballets Jooss. La compañía prosigue entonces su actividad, inscribiendo en su repertorio numerosos ballets, obras esenciales de Kurt Jooss. Aparte de su famosa Table Verte, firma también en 1932, La Grande Ville (La gran ciudad) (m: A. Tansman) y Bal dans le Vieux Vienne (Baile en la antigua Viena) (m: J. Lanner, arreglos de F. A. Cohén).

A partir de 1934, Jooss huye del nazismo y de Alemania. Se traslada entonces a Gran Bretaña, donde permanecerá hasta 1949, residiendo primeramente en Dartington Hall y después en Cambridge. (Kurt Jooss adquiere la nacionalidad británica.) Rodeado por el equipo de colaboradores y de bailarines que le han seguido, desarrolla una intensa actividad dispensando las enseñanzas más completas para la formación de los bailarines: técnicas de danza, coreografía, arte de la escena, del decorado, del vestuario y de la escritura del movimiento. Reconstituye su compañía y presenta sus nuevos ballets: en 1935 Ba-llade (halada) (m: J. Colman); The Mirror (El espejo) (m: F. A. Cohén); Johan Strauss To-Night! (¡johan Strauss esta noche!) (m: J. Strauss, arreglos F. A. Cohén); en 1937, una nueva versión de un ballet ya estrenado en 1933, Seven Héroes (Siete héroes) (m: H. Purcell, arreglos F. A. Cohén); en 1939, A Spring Tale (Un cuento de primavera) (m: F. A. Cohén); Chronica (m: B. Goldschmidt); una nueva versión de Fils Prodigue (Hijo pródigo) (m: F. A. Cohén) -Kurt Jooss había ya firmado, en 1931, una coreografía del Fils Prodigue (m: S. Prokofiev)-; en 1943, Company at the Manor (Compañía en el feudo) (m: L. van Beet-hoven, arreglos J. Cook) y, en 1944, Pandora (m: R. Gerhard).

En 1948, Kurt Jooss se traslada a Chile, donde monta para el Ballet Nacional: juventud (m: G. F. Haendel), 1948, y Dithyrambus, 1949.

Vuelve a Alemania en 1949 y reorganiza la enseñanza en su escuela, así como su compañía, que prosigue esporádicamente su actividad hasta 1953.

Posteriormente, reúne de vez en cuando algunos bailarines para participar en representaciones de festivales.

Entre sus últimos trabajos encontramos, en 1951, Colombine (m: Strauss - A. Montijn) y en 1952, Weg im Nebel (m: A. Montijn) y Nachzug (m: A. Tansman). Para la Opera de Dusseldorf repone dos obras de Stravinsky: Pulcinella (creada en 1932) y Perséphone, que había ya montado en 1934 para Ida Rubinstein, y firma una obra nueva, Catulli Carmina (m: C. Orff). A continuación, compone, en 1962, Die Feen Königin (m: H. Purcell) y Castor und Pollux (m: J.-Ph. Rameau) y, en 1966, Dido und Aeneas (m: H. Purcell). Para el Festival de Salzburgo, en 1968, presenta Rappresentazione di Anima e di Corpo (m: E. de Cavalieri).

### **Su fórmula: la búsqueda de lo esencial.**

Jooss dice que la base de su trabajo «es la escala completa de todos los sentimientos humanos y de todas las fases de su expresión ilimitada y que por la concentración sobre lo esencial es como es posible llegar a alcanzar una forma danzante».

Propone llamar esencialismo a su propia fórmula, lo que significa que lo esencial debe poder expresarse con medios igualmente esenciales. El se impone, por lo tanto, la obligación de buscar constantemente la esencia de cada idea o sensación que se propone expresar.

La danza escénica que preconiza debe ser «la síntesis más significativa entre la expresión viva y dramática de la danza propiamente dicha». Lo importante para Jooss es hacer del gesto un agente vivificado por la idea, penetrado por el sentimiento.

Los movimientos del alma, las fluctuaciones espirituales son importantes para Jooss e indispensables para vivificar la auténtica creación coreográfica, así conduce al cuerpo hasta que expresa en sus menores modulaciones los cambios más sutiles del alma.

### **Su técnica.**

Jooss utiliza una técnica nueva que se presenta bajo una forma de expresión plástica-rítmica en la que la mímica gestual entra en juego. Jooss piensa que una intensidad convincente sólo puede alcanzarse mediante una estricta disciplina gestual.

Para ser exactos, Jooss no crea una técnica estrictamente moderna, no más de lo que utiliza las posibilidades habituales de la técnica clásica, ya que Jooss piensa que el lenguaje académico es incapaz de traducir el gran registro de sentimientos que pretende tratar en una dilatada escala de expresión. Sin embargo, como en el ballet

académico, Jooss utilizará el movimiento de masa de los grupos del que se destacará el protagonista.

### **Joossy los elementos complementarios de la danza: música, decorados.**

Kurt Jooss desea que la música conserve su autonomía. La danza no debe estar subordinada a ella. El arte de la danza, como el de la música, deben ser independientes el uno del otro. Hasta el punto de que, para sus ballets, Kurt Jooss exige que la música sea compuesta, generalmente, o bien en colaboración estrecha con su coreografía o bien después de que ésta haya sido acabada.

Deseoso de hacer de la danza un arte independiente, que debe bastarse a sí misma, Jooss exige una gran sobriedad en los decorados y destierra todo elemento superfluo, con el fin de dar prioridad a la danza, que debe ser la única sustancia sana y vital del espectáculo.

### **La Table Verte. Su obra maestra.**

Es un ballet satírico de inspiración trágica. Una alucinante alegoría bailada y mimada, un espectáculo áspero que hace pensar en las danzas macabras de la Edad Media. La Table Verte simboliza la famosa Sociedad de Naciones, es decir, el mundo de los diplomáticos. Un animado debate se termina con un disparo. Es la señal de la declaración de guerra. A continuación se asiste a escenas emocionantes: los adioses de los soldados que parten para la guerra; a visiones patéticas: la batalla, el éxodo, el desenfreno (a los sonos de un tango juguetón y sarcástico); después, a la vuelta de los supervivientes. El ballet se acaba con una escena burlesca. Los mismos diplomáticos presentes al levantarse el telón reaparecen, bailan alrededor de la mesa recubierta con el famoso tapiz verde y en coro hacen un disparo de revólver al aire; es la señal de reemprender las negociaciones interrumpidas.

El ballet, presentado en 1932, conmueve en la época de su creación a todos los espectadores, que no pueden quedar indiferentes ni insensibles ante este fresco premonitorio, animado en una atmósfera de tragedia impresionante. Esta obra de arte del expresionismo alemán es una pieza magistral del repertorio; se ha convertido en un clásico del género y ha sido repuesto en muchas ocasiones por el mismo Kurt Jooss para ser incluido en el repertorio de diferentes compañías: Ballet Nacional de Chile, 1948; Opera de Munich, 1964;



28. la mesa verde: los ballets Joss.

Ballet Nacional de los Países Bajos, 1965; Ballet Joffrey, 1967, y Ballet Cullberg, 1968.

### **Sus colaboradores.**

#### **Sigurd LEEDER.**

(Hamburgo, 14 de agosto de 1902).

Este bailarín alemán estudia con Laban en Hamburgo. Encuentra a Kurt Jooss en Munster cuando éste se une al grupo Neue Tanzbüh-ne y participa en una gira por Alemania (1925-1926). Desde 1928, se convierte en uno de los principales colaboradores de Kurt Jooss, quien aprovecha su competencia pedagógica y le confía la dirección de los estudios de la Folkwangschule. Hasta 1947, Sigurd Leeder sigue fiel a Kurt Jooss y participa en las actividades de la empresa, como bailarín (La Tab/e Verte, 1932) y como codirector de la escuela Jooss-Leeder (1939-1941), trasladada a Gran Bretaña, primero en Dartington Hall y después en Cambridge. Sigurd Leeder desempeña a continuación las funciones de maestro de ballet de la compañía Jooss (1942-1947), para la que compone la coreografía de Sailor's Fancy (Fantasía del marinero) (1943). Fija su residencia en Londres, donde se consagra a la enseñanza hasta 1960. Se traslada a continuación a Chile y llega a ser director de estudios y profesor de danza en la Universidad de Santiago.

#### **Hans ZULLIG.**

(Rorschach, 1. de febrero de 1914).

Tras sus estudios en la escuela Jooss-Leeder, en Essen y Dartington Hall, este bailarín alemán llega a ser miembro de los Ballets Jooss, donde realiza una brillante carrera de bailarín solista de 1935 a 1947. En el seno de la compañía crea un gran número de roles principales, especialmente en: Le Fils Prodigue, Company at the Manor, Chronica y A Spring Tale. En 1945, para la compañía, firma la coreografía del ballet Le Bosquet (El bosquecillo). En 1950 se reúne con Kurt Jooss en Essen y se consagra a la enseñanza hasta 1953. A continuación, se va a vivir a Chile como bailarín y coreógrafo del Ballet Nacional de aquel país.

### **Jean CEBRON.**

(París, 1938).

Hijo de Mauricette Cébron, Grand Sujet y profesor de la Opera de París, Jean Cébron es uno de los pocos bailarines franceses que se interesan por la danza moderna. Escoge la técnica Jooss-Leeder, que estudia en Londres durante dos años. En 1956, Jean Cébron emprende una carrera de bailarín solista. Creador de su propio estilo de danza moderna, presenta sus composiciones un poco por todo el mundo, especialmente en varias ocasiones en el Jacob's Pillow Dance Festival (1957-1958 y 1961). Con motivo de un breve paso por el Ballet Jooss en 1964, se destaca por su interpretación en el papel de la Muerte en el ballet La Table Verte.

Jean Cébron enseña sus principios sobre todo en Alemania, donde lo encontramos en el Folkwang Ballet Kurt Jooss de Essen, en la Academia de verano de Colonia y en la Academia de Palucca Schule de Dresde.

## **Rosalía CHLADEK.**

Formación en la escuela de Jaques-Dalcroze. Su sistema de danza basado sobre la energía desplegada por los diversos movimientos corporales. Su obra coreográfica.

## **Rosalía CHLADEK.**

(Brno, 21 de mayo de 1905).

En el curso de un período que se extiende durante más de medio siglo, Rosalía Chladek, bailarina, coreógrafa y pedagoga austriaca, formada en la escuela Dalcroze, desarrolla y utiliza su propia teoría de la danza, primero en Alemania y después en Viena, donde durante diez años (1942-1952) es inicialmente directora de la danza en el Conservatorio Municipal antes de llegar a ser responsable artística de este arte en la Academia de Música y de Arte Dramático.

En el origen de sus teorías, Rosalía Chladek concibe antes que nada el cuerpo como una sola e idéntica entidad física y psíquica; después, orienta sus investigaciones en función de los diferentes grados de energía que despliegan los diversos movimientos corporales. Así, las diferentes variaciones de energía afectan a cada movimiento, condicionan su dirección y su desarrollo y, por extensión, el desplazamiento y la ocupación de los volúmenes del cuerpo en el espacio. De esto se deduce que cada trazo del gesto o cada posición del cuerpo depende esencialmente del potencial de energía que le afecta.

Los principios establecidos por Rosalía Chladek conducen a la creación de una escala de modulación de energía corporal que la coreógrafa somete al acorde completo del acompañamiento musical. Rosalía Chladek se niega a considerar la música solamente como un simple soporte rítmico.

Rosalía Chladek estudia en la escuela Dalcroze de Hellerau (1921-1924) y, desde 1924, comienza una carrera profesional, a la vez como profesora de la Escuela de Hellerau-Laxenburg, de la que llegará a ser directora artística (1930-1938), y como bailarina solista y coreógrafa del grupo de danza de Valérie Kratina.

En 1932, con su composición Les Contrastes, Rosalía Chladek obtiene el segundo premio en el concurso de coreografías organizado en París por los Archivos Internacionales de la Danza; al año siguiente, le es concedido en Varsovia el segundo premio en el concurso de competición de bailarines.

A fin de poner en práctica su sistema de danza moderna, forma su propio grupo, para el que compone numerosas coreografías, y asimismo le es confiada la responsabilidad de la danza en el Conservatorio y más adelante en la Academia de Viena.

Entre las coreografías que firma, tanto para su grupo (1950-1959) como para las manifestaciones de los Festivales austríacos (1947-1951) o griegos (1948-1952), señalaremos: Petruschka (m: I. Stravinsky), 1929; Les contrastes (m: G. F. Haendel y S. Prokofiev), 1932; Kleine Passion (m: H. J. F. Biber), 1948; Die vier Temperamente (m: P. Hindemith), 1949; From Morning to Midnight (Desde la mañana hasta la medianoche) (sobre partituras de compositores americanos) 1951; Medea des XX Jahrhunderts (m: W. Nussgruber), 1956; Elektronisches Tanztrio (m: H. Badings), 1958. Rosalia Chladek ha compuesto también las danzas de la película Sjmphonie Wien (1962) y de las óperas: Orpheus und Eurydike (m: C. W. Gluck, Opera de Viena, 1940) y Julius Casar (m: G. F. Haendel), Salz-burgo, 1959.

## Los continuadores.

### Harald KREUTZBERG.

(Reichenberg, Bohemia, 11 de diciembre de 1902 - Muri bei Bern, Suiza, 25 de abril de 1968).

Durante más de treinta años, Harald Kreutzberg ocupó la escena, donde presentó sus propias danzas. Maravilló a su auditorio con los diferentes roles de composición que creó, y su danza fascinaría a José Limón y a Erick Hawkins que, después de haber asistido a una de sus representaciones en Nueva York, emprenderán a su vez la carrera de bailarín.



29. Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi.

De niño, Kreutzberg se interesaba por los trabajos manuales y modelaba estatuillas de cera. A la edad de cinco años, hizo su debut en el teatro en la opereta *Der Fide/e Bauer*. Poco tiempo después, tomó lecciones de danza con Madame Grondona, lo que satisfizo su inclinación por la danza académica, aunque su interés iba dirigido preferentemente hacia la pintura. Fabricaba asimismo muñecas de tela, lo que le condujo con toda naturalidad a los dibujos de modas.

A la edad de dieciséis años, se dio cuenta de que prefería la danza a todas las demás artes, y entonces decidió consagrarse a ella por completo. A partir de entonces empezó

a estudiar seriamente con Mary Wigman en su escuela de Dresde, y, muy rápidamente, Mary Wigman advirtió sus excepcionales disposiciones para la danza y la escena.

Más adelante conoció a MAX TERPIS (pedagogo y bailarín suizo, 1899-1958) que era maestro de ballet en la Opera de Estado de Berlín y le confió el papel del Loco en su ballet Don Morte (m: Friedrich Wilckens), 1926. Para interpretar este papel, Harald Kreutzberg se vio obligado a afeitarse totalmente el cráneo. En adelante, conservaría la costumbre de afeitarse la cabeza, detalle característico de su personalidad.

Max Reinhardt le contrató a continuación. Harald Kreutzberg participó, primeramente, en los programas del Festival de Salzburgo, donde apareció en Turandot (1926), y el año siguiente interpretó el papel de Puck en El sueño de una noche de verano. Más adelante, Reinhardt le hizo firmar un contrato para una serie de representaciones en Nueva York (1929) teniendo como compañera a TILLY LOSCH (bailarina de origen austríaco, nacida en Viena en 1915). El año siguiente (1930), Harald Kreutzberg emprendió su primera gira de representaciones por Estados Unidos con YVONNE GEORGI, una bailarina alemana formada también en la escuela de Mary Wigman a la que había conocido en Hannover y con la que había bailado Petruschka. Los dos volvieron juntos a los Estados Unidos en 1932. En 1933, para su gira americana, Kreutzberg escogió a Ruth Page, y éste fue el principio de una colaboración que proseguiría entre los dos artistas durante muchos años. Realizó numerosas giras por Estados Unidos (1935-1936), así como por Japón y China, asistidos por el compositor y pianista Friedrich Wilckens.

Pero la carrera internacional de Harald Kreutzberg no le impediría aparecer también en Alemania. Ya en 1927 bailó en Hannover, después en la Opera de Estado de Berlín en 1931, donde aparece en Le Train Bleu (El tren azul) (m: Darius Milhaud, coreografía: Yvonne Georgi) y en Die Planeten (m: Gustav Holst). En 1936, participó en las manifestaciones de las Olimpiadas de Berlín, donde presentó Waffentanz (m: Werner Egk). En 1957, dio su centésima representación en Berlín, y apareció por última vez en Francfort en 1959. A continuación se consagró totalmente a la enseñanza de la danza en su escuela de Berna, en Suiza.

Otras bailarinas pueden también ser encuadradas en la rama calificada de danza libre o expresionista de Europa central; entre ellas, especialmente:

Yvonne GEORGI (Leipzig, 29 de octubre de 1903 - Hannover, 25 de enero de 1975) Fue sobre todo actuando de compañera de Harald Kreutzberg como Yvonne Georgi contribuyó a la difusión de la danza. Desde 1921, Yvonne Georgi empezó a estudiar danza en Hellerau, en la escuela Jaques-Dalcroze, y a continuación fue alumna de Mary Wigman en Dresde. En 1923 emprendió una carrera de solista en Leipzig y dio numerosos recitales con Gret Palucca. En 1924 fue contratada como bailarina solista en la compañía de Kurt Jooss en Munster. Entre 1926 y 1932, se convirtió en la compañera titular de Harald Kreutzberg, y durante muchos años consecutivos iría con él de gira por los Estados Unidos.

A continuación, Yvonne se orientaría hacia una fructífera carrera de maestra de ballet y de coreógrafa.

### **Gret PALUCCA.**

(Munich, 8 de enero de 1902).

Esta célebre bailarina alemana es también una excelente pedagoga. Hasta el advenimiento del nazismo ocupó una primerísima plaza como bailarina procedente del plantel de artistas formados por Mary Wigman.

Nacida de una familia grecohúngara, Gret Palucca estudió primeramente la técnica clásica con el maestro de ballet de la Opera de Munich, HEINRICH KROLLER (Munich, 1880 - Wurzburg, 1930), y adquiriría una severa formación de técnica clásica antes de ser, en Dresde, una destacada alumna de Mary Wigman, quien la incorporó a su grupo en 1923.

En 1925, Gret Palucca abrió su propia escuela, también en Dresde, y emprendió una carrera artística independiente.

Se impuso sobre todo por sus solos, compuestos con un cierto rigor, característica principal de su estilo.

En 1939 los nazis cerraron su escuela. Después de la guerra, reemprendió su actividad y se consagró exclusivamente a la enseñanza en la Alemania del Este.

Entre sus principales obras, debemos resaltar, sobre todo, sus composiciones de los años 1928 a 1931, especialmente: In Weitem Schwung, Verklingend, Pibtzlicher, Ausbruch, Fern, Stilles Ued, Treibender Khythmus, Fernes Schwingen, Appassionata, etc.

### **Vera SKORONEL.**

(Zurich, 25 de mayo de 1906 - Berlín, 24 de mayo de 1932).

A pesar de la desaparición prematura, a la edad de veintiséis años, de Vera Skoronel, joven artista suiza nacida de padre austríaco y madre rusa, su breve carrera de bailarina y coreógrafa bastó, sin embargo, para imponerla como una de las más notables creadoras de su generación.

Tras haber estudiado en la escuela de Laban en Zurich, en la escuela alemana de gimnasia Loheland en 1921, y después en la de Mary Wigman de Dresde en 1922, donde conoció a su compatriota BERTHE TRÜMPSEY (nacida en Glarus en 1896), Vera Skoronel abre su propia escuela en Berlín y constituye su grupo de danza. Entre sus composiciones, podemos citar: Tanzspiel (Essen, 1924) y Erweckung der Massen (Berlín, 1927).

### **Ruth ABRAMOVICH .**

(Ruth Sorel) (Halle, 1907).

Es también una antigua alumna de Mary Wigman, que se incorpora a su grupo en 1926, poco después asciende a bailarina de la Opera de Berlín (1933) hasta el momento en que se ve obligada a exiliarse y se dirige primero a Polonia y después a Montreal, en Canadá, donde abre una escuela de danza.

### **Niddy IMPEKOVEN .**

(Berlín, 1904).

Se convierte en una bailarina muy popular en Alemania con su interpretación serena y un poco ingenua de sus propias composiciones.

### **Ellen TELS.**

Bailarina de origen ruso que se afirma sobre todo por sus cualidades de pedagoga. Aprovecha para la enseñanza de la danza los principios adquiridos para su propia formación en la escuela de Isadora Duncan, así como los trabajos de Francois Delsarte que le son familiares.

### **Mila CIRUL.**

(Riga, 1901).

Su personalidad está influida por los trabajos de Laban y de Mary Wigman; realiza una carrera de bailarina solista y de profesora en Austria y en Alemania antes de fijar su residencia en Francia en 1932.

### **Dore HOYER.**

(1911-1967).

Más cerca de nosotros, la bailarina alemana Dore Hoyer se impone por sus notables cualidades de intérprete y de coreógrafa. Sus trabajos consisten en sorprendentes composiciones realistas o abstractas desarrolladas con una gran intensidad dramática, característica esencial de su temperamento artístico.

Dore Hoyer estudia danza con Gret Palucca, después de haber obtenido su diploma en la escuela Jaques-Dalcroze de Hellerau. Sus verdaderos estrenos los realiza en 1935 con el grupo de Mary Wigman y, diez años más tarde, toma la dirección de la escuela Wigman de Dresde. Dore Hoyer constituye su grupo de bailarines, efectúa giras por Alemania, baila como solista en Hamburgo (1949-1951), crea Jeanne au Bûcher (Juana en la hoguera) (m: A. Honegger) en Mann-heim, en 1952, e interpreta la Histoire du Soldat (Historia de soldado) (m: I. Stravinsky) en Ulm, en 1954.

La popularidad de Dore Hoyer se extiende a América del Sur, donde efectúa una gira, y ejerce una influencia preponderante en los ambientes de la danza de Buenos Aires, ciudad en la que reside durante muchos años. En 1957 participa en el American Dance Festival de Connecticut, donde presenta The Great Song (La gran canción), (m: D. Wiatowitsh), y, de vuelta en Alemania, colabora en calidad de bailarina en la obra que Mary Wigman ha arreglado sobre la partitura de Igor Stravinsky: ha consagración de la primavera.

Como soporte musical de sus trabajos coreográficos, Dore Hoyer eligió con preferencia partituras de Maurice Revel, Béla Bartók o Dimitri Wiatovich, compositores preocupados sobre todo por el aprovechamiento del ritmo y los efectos de la percusión.



30. gret Palucca.

## **Los marginales.**

### **Los SAJÁROV.**

(Alexandre Sajárov, Mariúpol, Rusia, 26 de mayo de 1886 - Siena, Italia, 25 de septiembre de 1963).

Clotilde von Derp (Berlín, 1895 - Roma, 11 de enero de 1974).

La irradiación artística de la pareja de bailarines que forman Alexandre y Clotilde Sajárov no puede afiliarse a la corriente de la danza expresionista de la Europa central, igualmente que no puede adscribirse a la de la modern dance americana. No obstante, por el espíritu y la forma de su danza, los Sajárov ofrecen a la historia de la danza moderna una obra de gran honradez que puede asimilarse a una auténtica forma de nueva expresión desligada de la utilización de la técnica clásica tradicional.

Juntos, los Sajárov realizan una brillante carrera de bailarines independientes interpretando sobre todo solos compuestos por Alexandre. Los dos se expresan libremente fuera de toda servidumbre técnica. Para ellos, su danza es el reflejo sincero de la emoción que sienten y que traducen por su propia música del movimiento, sin creación de una técnica particular; la música es, para Alexandre Sajárov, el elemento primordial que dirige su composición coreográfica.

Siguiendo el ejemplo de los pioneros de la danza moderna, Isadora Duncan y Ruth St. Denis, estos dos bailarines europeos conciben y transportan la música con sus danzas, de una manera visual.

Alexandre Sajárov tiene la pretensión de percibir distintamente la «materia íntima de cada sonido» de la composición musical, lo que le permite visualizar la música, expresando con sus propios movimientos corporales los diferentes sonidos.

En lo que concierne a la transposición de la obra musical en movimientos, Sajárov dice: «Es necesario introducirse, comprendiendo el sentido, la vida. Es preciso hacerla entrar en nuestro espíritu e impregnar todo nuestro cuerpo, uno mismo debe abandonarse para convertirse en la obra», y prosigue: «si realizamos la obra con nuestro cuerpo, no hace falta que la melodía parezca fluir de éste —esto sería todavía demasiado poco—, sino que ésta debe emanar de nosotros mismos, ya que nosotros la hemos encarnado. Es entonces cuando se puede decir que los movimientos expresan verdaderamente la música».

Alexandre Sajárov no compone únicamente las danzas que interpretan Clotilde y él mismo; crea también todos los trajes, generalmente lujosos, que llevan en escena. Desde su más tierna edad se sintió atraído por la pintura, por la cual manifestó siempre una gran inclinación. Antes de ser bailarín, deseaba convertirse en pintor; la pintura le había sido revelada por un telón de fondo de un teatro, que

representaba una puesta de sol sobre la bahía de Nápoles, cuando era todavía un niño.

En lo que concierne a la indumentaria de danza, Sajárov desea que el atuendo sea «la envoltura exterior que está estrictamente dictada por todo lo que contiene y expresa la danza» y quiere que «el vestuario esté en armonía perfecta con el espíritu de la danza, con los movimientos, y debe ser concebido para la danza misma».

Para la historia de la danza, serán un «momento», el caso aislado de «los Sajárov». No han creado escuela. No han ejercido ninguna influencia en Europa ni en Estados Unidos. No han sido un foco de estimulación para nuevas generaciones; no fueron más que los realizadores más logrados de lo que, mucho antes que ellos, Isadora Duncan y sobre todo Ruth St.Denis habían innovado con su procedimiento de danza-visualización.

Su obra, que no tiene nada de revolucionaria, es un ejemplo único de conciencia artística, de fidelidad a un mensaje que no tiene otra ambición que la de expresarse en un lenguaje personal que rechaza toda influencia exterior que no sea su amor por la danza, al servicio de un abanico musical que se extiende desde Lully hasta Ravel, pasando por Bach, Haendel, Chopin, Schuman, Chabrier, Fauré, Albéniz, Debussy y otros compositores menos conocidos.

### **Su vida, su carrera.**

Desde su adolescencia, Alexandre Sajárov manifestó una acentuada atracción por las artes y particularmente por la pintura. Así que renunció sin pena a sus estudios de derecho y, a los dieciocho años, lo encontramos en París donde, primero, fue alumno de Bouguereau en la Academia Julián. Pero un día asiste a una representación de Sarah Bernhardt. Es para él el instante de la conversión. Súbitamente, decide convertirse en bailarín, vivamente emocionado por la interpretación y el «gesto» de la célebre trágica.

Se pone entonces a trabajar a fin de hacer de su cuerpo un instrumento maleable para la expresión corporal. Practica especialmente ejercicios de acrobacia. En 1905 se traslada a Munich con la intención de estudiar seriamente la danza, pero allí encuentra sobre todo pintores: Jawlensky, Marianne von Werefkin, Kandinsky, Paul Klee, Gabrielle Münter, Bechtéiev, que en su mayoría son miembros de la asociación Blaue Reiter. A la manera de estos artistas pintores que renuncian al estilo tradicional, Alexandre Sajárov renuncia también a lo tradicional. Señalado como el más representativo de una «danza absoluta», su estilo es considerado como un estilo de «libre música de movimientos».

Es asimismo en Munich, en 1912, con motivo de una fiesta de la prensa, donde encuentra a Clotilde von Derp, que se convertiría en su mujer —se casaron en 1919 en Zurich— y será sobre todo su fiel colaboradora.

Clotilde es una joven y encantadora alemana que ha estudiado el violín desde la edad de cinco años, y también la danza, para la cual muestra desde muy joven unas disposiciones excepcionales. Cuando encuentra a Alexandre Sajárov, ha comenzado ya su carrera de bailarina en las producciones de Max Reinhardt. Ha hecho ya su aparición en Londres con *El sueño de una noche de verano* y creado en Munich, en el Residenz Theater, las dos danzas de la ópera de Richard Strauss *Ariadne auf Naxos*.

En 1914, Clotilde von Derp se reúne con Sajárov y ambos deciden proseguir juntos su carrera de bailarines. Dan sus primeros recitales. En 1918 viajan por Alemania y Escandinavia para ofrecer sus representaciones. En 1920, bailan en Nueva York, a donde no volverán más que otra vez en el curso de su carrera.

En 1921 es cuando Alexandre y Clotilde Sajárov hacen su debut en París; aparecen en la cartelera del Teatro de los Campos Elíseos, del Trocadero y del Teatro Mogador. En 1925 participan en las manifestaciones de las Artes Decorativas. En 1926, Alexandre crea su *Dame Macabre* (Danza macabra) (m: C. Saint-Saens).

Desde 1930 empiezan sus giras internacionales que proseguirán durante veinte años. Van dos veces a Extremo Oriente, en 1930 y 1932 (China, Japón, Java). Bailan en Egipto en 1932. En 1935 se trasladan a América del Sur (Brasil, Uruguay). Mientras tanto, se presentan con frecuencia en París. En 1931, Alexandre Sajárov crea *La Bourrée Fantasque* (m: E. Chabrier) con un traje inspirado en los dibujos de Jacques Callot. En 1937, inauguran el Théâtre du Bosquet des Rocailles, en Versalles, y el año siguiente bailan ante el Palacio de los Papas, en Aviñón.

En 1940 la guerra les sorprende en París, parten entonces hacia Lisboa, antes de emprender un largo periplo que les conducirá a numerosos países de América del Sur: Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y Perú.

En 1949 vuelven a París, donde bailan en el Teatro de los Campos Elíseos. Algunos años más tarde aparecerán por última vez en público en Roma y después en Siena, en la cripta de la Catedral de San Domenico.

Los Sajárov acaban su carrera en Italia, donde, desde 1955, reparten su actividad de profesores entre Siena, en la Academia Musical Chigiana, y Roma, donde abren una escuela en el Palacio Doria.

**Quinta parte.**

**LA IMPLANTACIÓN DE LA DANZA MODERNA EN DIFERENTES PAÍSES.**

La historia de la danza moderna nos enseña que ésta es un fenómeno esencialmente americano, y que, durante tres cuartos de siglo, únicamente Nueva York ha permanecido como terreno propicio para la expansión de esta nueva forma de danza elaborada a principios del siglo XX. Por otra parte, mientras la danza moderna evoluciona en los Estados Unidos, otros países ven a sus bailarines reaccionar también contra la rigidez de las reglas de la danza clásica. Están animados por el deseo de modificar esta forma de danza y de enriquecerla con sus aportaciones personales. Entonces crean una forma de danza que recibirá el calificativo de «libre» o de «expresiva». De todas maneras, estos bailarines-coreógrafos no lograrán nunca incorporarse al grupo de los creadores de verdaderos principios nuevos, ya que no alcanzarán a dar forma a su expresión, por muy personal que sea.

Su tentativa quedará en el estadio de la investigación y no llegará a la elaboración de reglas, de principios o de técnicas de un nuevo sistema de danza que habría podido contribuir a la evolución de la danza en otra parte del mundo.

En Europa, sobre todo en Alemania y en Austria, la influencia de las escuelas de Laban, de Dalcroze, de Mary Wigman se ejerce sobre numerosos artistas, y aparecen entonces, un poco por todas partes, bailarines llamados «libres». Pero ninguno de ellos logra crear escuela. Quedan todos como bailarines-coreógrafos aislados.

Lo mismo ocurre en Suecia, donde dos bailarinas, BIRGIT CULL-BERG (Nyköping, 1908) y BIRGIT AKESSON (Malmö, 1908), aunque formadas la primera en la escuela Jooss-Leeder, de Dartington Hall, y la segunda en la escuela de Mary Wigman, no logran expandir un estilo coreográfico auténticamente moderno ni establecer principios de base para una forma de danza moderna. Sin embargo, Birgit Cullberg llegará a ser una notable coreógrafa de expresión contemporánea, mientras que Birgit Akesson se afirmará con una obra estrictamente individual que no tendrá continuidad.

En Francia, como en la mayor parte de los países europeos o de América Latina, las únicas actividades que podrían ser hermanadas a la danza moderna han nacido de artistas coreográficos que se han establecido, definitivamente o por cierto tiempo, en un país extranjero. Es así como se fijan en Francia los americanos JEROME ANDREWS (nacido en 1908) y LAURA SHELEEN (nacida en 1925), así como la alemana KARIN WAEHNER (Gleiwitz, 1926).

Estos tres bailarines se convierten entonces en los únicos polos de atracción de la danza moderna en Francia, ya sea individualmente, ya sea como animador de su propio grupo de bailarines. Ellos intentan, sin lograrlo verdaderamente, despertar un interés por la danza moderna. Logran afirmarse convirtiéndose sobre todo en pedagogos. Forman entonces bailarines a los que inician en su propia técnica, pero estos últimos no logran iniciar un linaje francés de danza moderna.

Desde los inicios de los años 1960, FRANODISE y DOMINIQUE DUPUY acogen en su estudio parisiense al coreógrafo americano Merce Cunningham, que hace la demostración de su propia técnica. Durante muchos años el Teatro de Ensayo de la Danza, animado por Dinah Maggie, viene a ser la escena experimental parisiense donde son presentadas la mayor parte de las tentativas de los aficionados a la danza moderna de las más variadas tendencias, cuyo ejemplo más notable será el brasileño GILBERTO MOTTA (Río de Janeiro, 1933).

No obstante, es preciso esperar al principio de los años 1970 para asistir a la verdadera toma de conciencia de toda una generación de jóvenes bailarines que reconocen entonces que el conocimiento de nuevas técnicas puede permitirles la búsqueda de una forma nueva de expresión corporal a la que aspiran cada vez más. Estos jóvenes están estimulados a la vez por los espectáculos de grupos americanos que se presentan regularmente en Francia y por períodos de prueba cada vez más frecuentes junto a los profesores americanos más cualificados que van a enseñar allí.

Por otra parte, también encontramos en Francia animadores que se inscriben más en la línea pedagógica que en la línea artística. Todos estos bailarines se consideran modernos. Trabajan con esta intención cuando enseñan, animan talleres de investigación o bien se realizan con los pequeños grupos que dirigen.

Estos bailarines pedagogos, que poseen una formación más o menos valiosa, vienen de horizontes muy diferentes. Según sus posibilidades, intentan contribuir a la edificación de la danza moderna en Francia. Sin que esta enumeración sea limitativa, retendremos los nombres de los franceses: AUNE ROUX, ANNIK MAUCOUVERT, CHRISTIANE DE ROUGEMONT, MURIEL JAER, MARIE ZIGHERA, RO-GER RIBES, MICHEL NOURKIL, los animadores del Teatro del Silencio BRIGITTE LEFÉVRE y JACQUES GARNIER, FÉLIX BLASKA, además de los extranjeros residentes durante un período más o menos largo en Francia: JACQUELINE RÜBINSON, SUZAN HOLZER, SÜSAN BUIRGE, Linda Mitchel, Jane Honor, Arlette Bon, Ann Mittelhol-zer, Sara Pardo, Matt Mattox, Joseph Russii.lo, Peter Goss, Guillermo Palomares...

Gracias a la difusión de la escuela Graham, hay países como Gran Bretaña e Israel que conocen una cierta actividad de danza moderna, pero únicamente en el transcurso de los años sesenta. Sin embargo, el London Contemporary Dance Theatre, fundado en 1967, y colocado bajo la dirección de Robert Cohan, está lejos de alcanzar la expansión de las compañías israelíes Batsheva y Bat-Dor, que están animadas también por antiguos colaboradores de Martha Graham.

En Israel, el impulso ha sido dado por Bethsabée de Rothschild, que logró formar la Batsheva Dance Company en 1964 y la Bat-Dor Dance Company en 1967. Bethsabée de Rothschild pide ayuda a Martha Graham, que acepta que varias obras suyas sean montadas por la Batsheva, y después a colaboradores del equipo Graham, como Linda Hodes, William Louthier para impartir la enseñanza de

la técnica Graham, o a Pearl Lang y Robert Cohan para crear nuevas obras para la compañía.

Rápidamente, algunos bailarines israelíes ya iniciados en la técnica Graham, como RINA SCHENEELD (Tel Aviv, 1938) y MOSHE EFRATI (Qerusalén, 1934), emergen del grupo y presentan sus propios trabajos. Riña Schenfeld firma Jephthah's Daughter (m: ¡VI. Seter), 1964; Blind-man's Buff (m: E. Cárter), 1966 y Curtains (m: N. Sheriff), 1968. Mo-she Efrati firma Sin Lieth at the Door (m: N. Sheriff), 1969 y Ein-Dor (m: Z. Avni), 1970. Otra bailarina formada en la escuela Graham, la americana RENA GLUCK (nacida en 1933) enriqueció igualmente el repertorio de sus obras: Women in a Tent (m: M. Seter), Keflection (m: N. Sheriff) y Time for Waiting (m: G. Bertini). Otros bailarines israelíes, particularmente EHUD BEN-DAVID y RAHAMIM RON (El Cairo, 1942) se convierten también en valiosos elementos de la Batsheva.

En México, el impulso a la danza moderna llega en los años cuarenta por la presencia en Ciudad de México de bailarines-coreógrafos llegados de Estados Unidos: Anna Sokolow, Waldeen y José Limón en 1950-1951. Ejercen su influencia durante varios años, especialmente impartiendo la enseñanza de su propia técnica, a bailarines mexicanos que llegan a ser los pioneros de la danza moderna en su país. Más adelante, es también un americano, David Wood, el que establecerá constantes relaciones entre la escuela Graham y los bailarines mexicanos con los cursillos que dirigirá regularmente en México.

En 1940, Anna Sokolow es invitada por el gobierno mexicano para fundar La Paloma Azul, una compañía de bailarines mexicanos que desde su formación cuenta entre sus miembros a Ana Mérida y Rosa Reyna que serán las pioneras de la danza moderna en México. Para este grupo, Anna Sokolow compone numerosas coreografías caracterizadas por un lenguaje gestual apropiado a los temas criollos y latinoamericanos, con obras tales como Don Lindo de Almería (m: R. Halffter), El renacuajo paseador (m: S. Revueltas), Entre sombras anda el fuego (m: Blas Galindo), Antígona (m: Carlos Chávez), La madrugada del panadero (m: R. Halffter) y Lluvia de toros (m: padre Antonio Soler), todas compuestas en 1940. El mismo año, la americana WALDEEN (Dallas, Texas, 1913), que había sido invitada el año precedente por el Secretariado de Estado para la Educación Pública, vuelve a México a fin de unirse al ballet de Bellas Artes para introducir y desarrollar en México una forma de danza alejada de los principios de la danza académica. Waldeen forma entonces su propio grupo, al que 'se unen Guillermina Bravo y Josefina Lavalle.

Waldeen crea La coronela (m: S. Revueltas), una composición en la que por primera vez son llevados a la escena temas que desarrollan preocupaciones nacionales. Las diferentes facetas de esta obra, interpretada por bailarines y actores, evocan especialmente el carácter violento de la revolución mexicana y el folclore multicolor del país. Los artistas se expresan con una gran libertad, lo que les permite aproximarse estrechamente al público. A continuación, Waldeen compondrá, hasta 1946, un gran número de coreografías del mismo género.

Así, desde los años 1940, llega el impulso para la danza moderna a muchas bailarinas mexicanas: ANA MÉRIDA (México, 1924), GUILLERMINA BRAVO (Chacaltianguis, Veracruz, 1920), JOSEFINA LAVALLE (México, 1926), ROSA REYNA (México, 1924), ELENA NORIEGA (México, 1924), así como al bailarín GUILLERMO ARRIAGA (México, 1926). Rápidamente toman en mano el destino de la danza moderna en su país.

Todos estos bailarines se inician en las técnicas modernas trabajando sobre todo con Anna Sokolow y José Limón. Josefina Lavalle y Rosa Reyna se familiarizarán con la técnica de Merce Cunningham, y Guillermo Arriaga irá a Nueva York para completar, cerca de José Limón, la formación que ya había iniciado con él en México. Se convertirá también en alumno de Ted Shawn.

Estos artistas mexicanos de la generación nacida en el curso de los años veinte dotan a México de una corriente de danza moderna. Convertidos en coreógrafos, establecen un diálogo entre la nueva danza y el público con obras que desarrollan temas familiares, inspirados frecuentemente en acontecimientos de la historia mexicana y en los que las reminiscencias de un folclore nacional demasiado presente son a veces un obstáculo para la creación de un estilo coreográfico rigurosamente moderno. La irradiación de estos bailarines-coreógrafos mexicanos se desarrolla durante varias décadas sin que alcance a crear el auténtico lenguaje de la danza moderna mexicana; así, faltos de escuela, estos pioneros no formarán discípulos.

## Bibliografía.

- CHUJOY, Anatole. MANCHESTER P.W., The Dance Encyclopedia, Simón and Schuster, Nueva York, 2a edición, 1967. COHÉN, Selma Jeanne. The Modern Dance. Seven Statements of Belief, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1965. COHÉN, Selma Jeanne. Doris Humphrey An Artist First. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972. COTÓN, A. V. The New Ballet, Kurtjooss and his work. Dennis Dobson Ltd, Londres, 1946. DUNCAN, Irma. The Technique of hadora Duncan. Kamin Publishers, 1937. DUNCAN, Isadora. Ma Vie. Librairie Gallimard, París, 1928. (Tr. cast.: Mi vida, Madrid, Debate, 1983.6) EMERY, Lynne. Black Dance. National Press Books, Palo Alto, California, 1972. FULLER, Loi'e. Quinze ans de ma vie. Librairie Félix Juven, París, 1908. GIRAUDET, A. Physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte. Librairies-Imprimeries Réunies, París, 1895. HALPRIN, Ann y otros. Collected Writings (2 vols.). San Francisco Dancer's Workshop, 1974 y 1975. HUMPHREY, Doris. The Art o/Making Dances. Reedición de Grove Press Inc, Nueva York. JAQUES-DALCROZE, E. Le rythme, la Musique et l'Education. Librairie Fischbacher, París, 1920. JAQUES-DALCROZE, E. Souvenir. Notes et Critiques. Editions Victor Attinger, Neuchâtel-París, 1942. JAQUES-DALCROZE, E. Recueil collectifde textes. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1965. LEATHERMAN, Leroy. Portrait of an Artist Martha Graham, Faber and Faber, Londres, 1967. LLOYD, Margaret. The Borzoi Book of Modern Dance, reimpresión de la edición original publicada en 1949, por Dance Horizons, Brooklyn, Nueva York. MAGRIEL, Paul (Editor). Chronicles of the American Dance. Henry Holt and Company, Nueva York, 1948. MAGRIEL, Paul (Editor). Isadora Duncan. Henry Holt and Company, Nueva York, 1947. MARTIN, John. The Modern Dance. Reimpresión de la edición original publicada en 1933, por Dance Horizons. MAYNARD, Olga. American Modern Dancers. The Pioneers. Little, Brown and Company, Boston-Toronto, 1965. McDONAGH, Don. Martha Graham. A biography. Praeger Publisher, Nueva York, 1973. McDONAGH, Don, The Rise and Fall and Rise of Modern Dance. New American library, Nueva York, 1971. RAMOS GONZÁLEZ, Maya M. Apuntes para una historia de la danza en México. Academia de la Danza Mexicana, México D.F., 1966.

ROCHLEIN, Harvey. Notes on Contemporary American Dance. University Extension Press. Baltimore Md. 3a edición, 1967.

ROTHSCHILD de Bethsabée. La Danse Artistique aux Etats-Unis. Tendances modernes. Editions Elzevir, París, 1949.

SCHLUNDT, Christena L. Ruth St. Denis and Ted Shawn. The New York Public Library, 1962.

SCHLUNDT, Christena L. Ted Shawn and his Men Dancers. The New York Public Library, 1967.

SCHLUNDT, Christena L. Tamiris: A chronicle of her Dancer Career 1927-55. The New York Public Library, 1972.

SECHAN, Louis. La Danse Grecque antique. E. de Boccard, París, 1930.

SHAWN, Ted. Ruth St. Denis. Pioneer and Prophet. John Howell, San Francisco, 1920.

SHAWN, Ted. Every Little Movement. Reimpresión de la edición publicada en 1963, por Dance Horizons.

SORELL, Walter. The Dance Has Many Faces. 2a edición, 1966. Columbia University Press. Nueva York, Londres.

SORELL, Walter. Hanya Holm. The Biography of an Artist. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1969.

THORNTON, Sam. A Movement Perspective of Rudolf Laban. Mac Donald and Evans Ltd., Londres, 1971.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Les Saisons de la Dance - Dance Magazine - Dance Scope - Dance Perspectives (Selma Jeanne Cohén & A. J. Pischl Editores, Nueva York) - Artes de México (nº 8-9).

## Índice

AARON, Janet 290, 291 ABRAHAMS, Ceulah, 290 ABRAMOVICH, Ruth (Ruth SOREL),  
426 ADAMS, Carolyn, 287, 290, 291, 292 AILEY, Alvin, 103, 105, 109, 111, 171,  
187, 193, 194, 354, 355, 356-360 AKESSON, Birgit, 434 ALENIKOFF, Francés,  
335 ALONSO, Alicia, 350 ALUM, Manuel, 327, 349-351 ALLAN, Maud, 42-43  
ALLIS, Francés, 99 ANDER, Siv, 247 ANDREWS, Jerome, 434 ANDRIEN, Ruth,  
292 ANTHONY, Mary, 105, 184, 275, 276,  
327, 346-347, 355 ANTONIO, Juan, 172 ARIEL, Claude, 253 ARRIAGA,  
Guillermo, 437, 438 ASAKAWA, Takako, 97, 104, 105 ASTAIRE, Fred, 312  
BAILIN, Gladys, 295, 302, 309, 313,  
316, 317, 322, 338 BALANCHINE, George, 91, 183, 197,  
285 BALES, William, 16, 141, 142, 151,  
152, 203, 206-207, 354 BALL, Mary Washington, 64 BALLARD, Michael, 318, 319,  
320, 326 BARCLAY, Peggy, 316 BARKER, John, 145 BARRETT, J.W., 239

BAUMAN, Art, 278, 335 BAUSH, Pina 288 BEALS, Margaret. 279 BEATTY, Talley, 353 BEN-DAVID, Ehud, 436  
 BENNINGTON, College, 72, 86, 87, 102, 136, 141, 142, 143, 151, 164, 184, 200, 206, 207, 212, 221, 225,  
 239, 300, 333, 356 BERA, Dorothy, 119 BERESKA, Dussia, 401  
 BETTIS, Valeire, 166, 184, 197, 226-  
 227, 277 BILSTIN, Youri, 216 BIRACREE, Thelma, 83 BIRD, Bonnie, 239 BIRD, Dorothy, 157 BIRSH, Patricia, 122, 245 BLACK, Margaret, 342, 350 BLACK, Neville, 350 BLAIR, Shareen, 248, 249 BLASKA, Félix, 435 BLUM, Anthony, 247  
 BOLM, Adolph, 72, 187 BON, Arlette, 436 BOND, Sudie, 246 BONFANTI, Marie, 30, 49 BORLIN, Jean, 72 BRAVO, Guillermina, 437 BROWN, Beverly, 278  
 BROWN, Carolyn, 231, 246, 247, 248,  
 249, 250, 251, 252, 254, 263 BROWN, Trisha, 261, 262, 272, 273-  
 274, 279 BUIRGE, Susan, 317, 326, 436 BURNS, Louise-Ann, 252 BUTLER, Ethel, 294 BUTLER, John, 88, 93, 97, 103, 104,  
 116, 193, 327, 337, 340, 341, 342  
 CACCIALANZA, Gisella, 246  
 CAGE, John, 16, 212, 220, 237, 239,  
 240, 246, 247, 249, 250, 251 CAMPBELL, David, 86 CANSINO, Ángel, 162, 210  
 CARLSON, Carolyn, 295, 302, 323-324  
 CARLTON, Ann, 317  
 CÁRTER, William, 127  
 CATÓN, Edward, 177  
 CAVALAZZI, Malvina, 57  
 CÉBRON, Jean, 411, 419  
 CÉBRON, Mauricette, 419  
 CICIERSKA, Peggy, 335  
 CIRUL, Mila, 426  
 COHAN, Robert, 89, 97, 103, 106, 119, 122  
 COHÉN, Zéeva, 335  
 COLÉ, Jack, 151  
 COLLINS, Janee, 187  
 CONNECTICUT, College American Dance Festival, 72, 92, 99-100, 136, 145, 161, 164, 203, 204, 206, 207, 216, 227, 241, 242, 247, 248, 264, 273, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 331, 333, 334, 351, 353, 427  
 CONSOLI, Josyane, 253  
 CORVINO, Alfredo, 105  
 CRANE, Henriette (Richard HO-VEY), 377  
 CRASKE, Margaret, 254, 255, 284, 340  
 CROLL, Tina, 335  
 CROPLEY, Eileen, 290, 291, 292  
 CULLBERG, Birgit, 434  
 CUNNINGHAM, James, 352-353  
 CUNNINGHAM, Merce, 16, 17, 18, 86, 88, 93, 96, 114, 115, 116, 189, 221, 231-254, 255, 257, 259, 260, 261, 263, 266, 275, 277, 278, 283, 285, 294, 310, 322, 327, 332, 343, 437  
 CURRIER, Ruth, 16, 136, 140, 144, 155, 158, 160, 161, 164-165, 168, 339

CZARNY, Charles, 161  
 CHAIB, Elie, 292 CHALLET-HAAS, Jacqueline, 401 CHARLIP, Remy, 231, 237,  
 246, 247,  
 248, 249, 254, 255 CHARMOLI, Tony, 151  
 CHARISSE, Nanette, 157  
 CHASE, David, 128  
 CHASE, Lucia, 64  
 CHAO, Jessica, 128  
 CHLADEK, Rosalia, 168, 389, 420-  
 421 CHRISTENSEN, Lew, 107  
 DAGANOVA, Ella, 107, 157  
 DALCROZE, 18, 54, 379-390, 427, 434  
 DANA, Leora, 245  
 DANIELAN, León, 342  
 DANIELI, Fred, 246  
 DAVENPORT, Maude, 49  
 DA VIS, William, 249  
 DEAN, Laura, 262  
 de DIAGHILEV, Serge, 34, 40, 384,  
 386, 388 de JONG, Bertie, 287, 289, 290, 292 de LAVALLADE, Carmen, 185,  
 187,  
 188, 193, 340, 357 DELSARTE, Francois, 15, 18, 48, 60,  
 364-378, 426 DELSARTE, Gustave, 375, 377 de MARÉ, Rolf, 413 De MILLE,  
 Agnès, 175, 197, 216 DENARD, Michael, 253 DENISHAWN, 14, 15, 54, 58, 63,  
 65,  
 66-68, 71, 72, 79, 80, 81, 85, 131,  
 133, 140, 148, 149, 160, 187, 224,  
 254, 376 de ROTHSCCHILD, Bethsabée, 90, 116 de ROUGEMONT, Christiane,  
 435 DLUGOSZEWSKI, Lucia, 196, 197 DOLIN, Antón, 64 DONNER, Honoria, 50,  
 52 DORAZIO, Ralph, 196, 197 DOUGLAS, Dorothea, 119 DOUGLAS, Dunn, 119  
 DO VE, Ulysses, 252, 253 DRIVER, Senta, 291 DUDLEY, Jane, 97, 115, 116, 203-  
 204,  
 205 DUDLEY-MASLOW-BALES (Trío), 203,  
 206, 355 DUNAS, Williams, 278 DUNCAN, Elizabeth, 26, 34, 35, 377  
  
 DUNCAN, Irma, 32, 35  
 DUNCAN, Isadora, 13, 14, 23, 24-35,  
 38, 41, 42, 49, 52, 54, 137, 197, 220,  
 377, 429 DUNCAN, Jeff, 112, 327, 333, 334-  
 335 DUNHAM, Katherine, 353, 356 DUNN, Douglas, 231, 251, 252, 253,  
 254, 257, 259-260, 261, 279 DUNN, Judith, 231, 248, 255, 257, 270 DUNN,  
 Robert, 255, 257, 260, 266,  
 268, 273 DUPUY, Francipise y Dominique, 435 DUSHOCK, Dorothy, 246  
 ECKL, Frank, 206  
 EFRATI, Moshe, 436  
 EILBER, Janet, 128  
 EISENBERG, Mary-Jane, 173

EK, Niklas, 247  
 EKSON, Larrio, 324  
 ELGH, Mona, 247  
 ELLMANN, Barbara, 353  
 ERDMANJean, 16, 218-223, 239, 255,  
 354 EVANITSKY, Stephanie, 279  
 FALCO, Louis, 155, 169-172, 173 FARBER, Viola, 231, 246, 247, 248,  
 249, 254, 255 FEIGENHEIMER, Irene, 338 FEUER, Donya, 349 FITZ-GERALD,  
 Richard, 161 FLADE, Tina, 226 FOKINE, Michel, 32, 33, 34, 162 FOLKWANG  
 (de Essen), 100, 167,  
 413, 418, 419 FONTEYN, Margot, 93 FOREMAN, Laura, 277 FORTI, Simone,  
 273, 279 FOSSE, Bob, 151 FRAMPTON, Eleanor, 149 FRANCIS, Xavier, 172  
 FRANK, Bill, 317 FULLER, Loïe, 14, 33, 37, 38-41, 42, 50,  
 52  
 GAIN, Richard, 97, 111 GARNIER, Jacques, 435 GARTH, Midi, 214-215 GEORGI,  
 Yvonne, 156, 166, 389, 407,  
 424-425 GILFOND, Edyth, 113, 114, 115, 116,  
 117, 118, 122 GILLICK, Maureen, 145 GIRAUDET, Alfred, 368, 378 GLUCK,  
 Rena, 436 GOLLNER, Nana, 64 GORDON, David, 261, 279 GOSS, Peter, 436  
 GOULD, Norma, 57 GRAHAM, Georgia, 78, 141 GRAHAM, Martha, 15, 16, 17, 18,  
 67, 68, 72, 73-97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111,  
 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 152, 160,  
 166, 172, 173, 175, 177, 190, 195, 196, 197, 199, 204, 205, 210, 212; 218, 220,  
 221, 231, 232, 239, 254, 257, 259, 260, 263, 266, 268, 275, 278, 283, 285, 293,  
 294, 300, 310, 332, 339, 340, 341, 342, 350, 357, 359, 377, 403, 437 GRAND  
 UNION, 257, 279 GRAY, Diana, 97 GREEN, Ray, 113 GRONDONA, Mme, 423  
 GUIZERIX, Jean, 253 GUNN, Nicholas, 292 GUTELIUS, Phyllis, 97, 104  
 GUTHRIE, Nora, 279  
 HADASSAH (Hadassah Spira), 354 HAISMA, Richard, 319, 320 HALPRIN, Ann,  
 266, 271, 273, 278,  
 312, 327-331 HAMILTON, Julie, 316 HAMILTON, Peter, 151 HARIS, Julie, 245  
 HARPER, Meg, 251, 252, 253, 260 HASSALL, Nanette, 252, 253 HATLANEK,  
 Josephine, 132  
 HAWKINS, Erick, 16, 86, 87, 88, 93, 96, 107, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,  
 195-198, 263, 275, 278, 310, 390, 423  
 HAY, Deborah, 261, 262  
 HAYMAN-CHAFFEY, Susana, 251, 252, 253, 260  
 HAYWORTH, Rita, 227  
 HENRY STREET PLAYHOUSE, 210, 285, 295, 301, 305, 312, 316, 317, 321, 323,  
 324, 326, 334, 337, 345  
 HERMANS, Emery, 295, 309, 323  
 HERNÁNDEZ, José, 221  
 HILL, Martha, 136, 206  
 HINKSON, Mary, 97, 102, 122, 123, 357  
 HINMAN, Mary Wood, 132  
 HODES, Linda, 97, 103, 117, 123, 289  
 HODES, Stuart, 89, 97, 107-108, 119, 122

HOLCOMB, William, 353  
 HOLM, Hanya, 16, 19, 99, 110, 177, 179-184, 203, 206, 226, 295, 300, 301, 312, 332, 334, 337, 340, 357, 390, 403, 407  
 HOLMES, Georgiana, 173  
 HOLZER, Suzan, 436  
 HOLLANDER, Michael, 161  
 HOMSEY, Bonnie Oda, 128  
 HONOR, Jane, 436  
 HORST, Louis, 18, 67, 71-72, 76, 80, 82, 83, 86, 88, 102, 105, 113, 114, 152, 175, 199, 204, 208, 210, 214, 216, 254, 313, 332, 342, 360  
 HORTON, Lester, 16, 185-191, 192, 193, 194, 239, 357  
 HOVEY, Richard (Mme), 375  
 HOVING, Lucas, 16, 144, 155, 158, 161, 166-167, 278, 339, 357  
 HOYER, Dore, 427  
 HUMPHREY, Doris, 15, 16, 18, 31, 67, 72, 84, 99, 130-145, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 162, 163, 164, 168, 175, 190, 212, 216, 232, 300, 337, 357  
 HUMPHREY-WEIDMAN (compañía), 141, 153, 155, 157, 160, 212, 216, 227  
 HUNTER PLAYHOUSE, 210, 240, 248, 249, 263, 289, 290, 330, 337  
 HUTCHINSON, Ann, 401  
 IDE, Leticia, 141, 143, 144, 157  
 IMPEKOVEN, Niddy, 426  
 ITO, Michio, 162, 187, 188, 190, 191  
 JACOBS PILLOW, 55, 56, 63, 64, 100, 109, 168, 171, 216, 241, 247, 340, 342, 357,  
 JAER, Muriel, 435  
 JAQUES-DALCROZE, Emile, véase DAL-CROZE  
 JAMES, Curtis, 360  
 JAMISON, Judith, 360  
 JENKINS, Margaret, 264  
 JOHANSSON, Ronny, 82  
 JOHNS, Jasper, 238  
 JOHNSON, Raymond, 295, 318, 323, 324-326  
 JONES, Betty, 144, 155, 158, 161, 168, 301, 401  
 JOOSS, Kurt, 18, 19, 166, 360, 395, 403, 411-418, 425  
 JOOSS-LEEDER, 419, 434  
 JOWITT, Deborah, 335  
 JUDSON DANCE TEATRE o JUDSON MEMORIAL CHURCH, 255, 257, 260, 261, 262, 263, 266-267, 268, 269, 271, 273, 278, 279, 345, 350  
 JUILLIARD: School of Music - Dance -Concert, 72, 89, 100, 103, 105, 108, 109, 111, 122, 130, 136, 144, 159, 164, 166, 168, 172, 193, 201, 207, 278, 284, 326, 333, 338, 339, 356  
 JUNGER, Esther, 157, 200, 224-225  
 KANDA, Akiko, 123, 288 KASCHMANN, Truda, 299, 300 KAYE, Nora, 64  
 KEEN, Elizabeth, 258, 261, 262, 268-269, 289  
 KENT, Helen, 319, 320  
 KEUTER, Cliff, 291, 324, 327, 339

KIMBALL, Renée, 289, 290  
 KIMURA, Yuriko, 97, 105  
 KINCH, Myra, 226  
 KING, Bruce, 247  
 KING, Eleanor, 141, 151, 152, 153  
 KING, Kenneth, 262, 268, 271, 278  
 KING, Mary Perry, 57, 377  
 KINNEY, Sharon, 289, 290  
 KLOEPPER, Louise, 337  
 KNUST, Albert, 401  
 KOHAV, Hava, 335  
 KOMAR, Chris, 252, 253  
 KONER, Pauline, 16, 140, 144, 155,  
 158, 161, 162-163, 173, 225, 341,  
 342, 357 KOSMINSKY, Jane, 290 KOVICH, Robert, 253 KRATINA, Valérie, 420  
 KREUTZBERG, Harald, 72, 99, 156,  
 196, 197, 389, 407, 423-424, 425 KRÖLLER, Heinrich, 425 KSCHESSINSKA,  
 Mathilde, 34 KUCH, Richard, 123  
 LABAN, Rudolf, 18, 19, 182, 381, 391-  
 401, 403, 411, 412, 426, 434 LAING, Hugh, 64 LA MERI, 55 LAMHUT, Phyllis, 295,  
 302, 309, 317,  
 318, 321-322, 323 LAMONT, Deni, 247 LANG, Pearl, 16, 88, 93, 97, 98-100,  
 103, 105, 109, 110, 111, 116, 119,  
 122, 172, 173, 259, 285, 332, 339,  
 341, 342, 349 LANNER, Katti, 33 LAPZESON, Noemí, 97, 105 LARSON, Bird,  
 224, 225 LATHROP, Dorothy, 141 LATHROP, Welland, 328, 339 LAUTERER,  
 Arch, 87, 113, 114, 115,  
 116, 142 LA VALLE, Josefina, 437 LAWRENCE, Pauline, 141, 142, 143,  
 144, 157, 160, 161 LEAVITT, Gerard, 246  
 LeCLERCQ, Tanaquil, 240, 246  
 LEE, Deborah, 279  
 LEEDER, Sigurd, 394, 395, 401, 413,  
 418 LEFÉVRE, Brigitte, 435 LELAND, Sara, 247 LEWIS, Daniel, 289 LEWIS,  
 Nancy, 279 LEWISOHN, Alice, 301 LEWISOHN, Irene, 175, 301 LEWISOHN,  
 Stadium, 63, 68 LEWITZKY, Bella, 185, 187, 189, 190,  
 191-192, 239 LIAS, Barbara, 253 LIEBICH, Sascha, 86 LIMÓN, José, 16, 18, 97,  
 105, 109, 110,  
 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144,  
 145, 151, 152, 155-160, 161, 164,  
 168, 171, 172, 197, 200, 225, 257,  
 332, 342, 390, 423, 436 LITZ, Katherine, 141, 142, 152, 216-  
 217, 255 LOSCH, Tilly, 72, 424 LOUIS, Murray, 17, 171, 184, 258, 295,  
 301, 302, 309, 310-320, 321, 322,  
 323, 324, 326, 328, 337 LOUTHER, William, 97, 111 LOVE, Ellen, 143  
 LUBOVITCH, Lar, 112, 327, 342-343 LUDIN, Fritz, 168 LUIGI, 261 LYMAN,  
 Peggy, 97, 127  
 LLOYD, Barbara (Dilley), 250, 260, 279

MacDONALD, Betty, 83 MacKAYE, Steele, 26, 48, 375, 378 MALONEY, Daniel, 186, 347 MARGOLIES, Linda (HODES), 103, 122 MARKOVA, Alicia, 64, 168 MARSICANO, Merle, 208-211 MARWIG, Karl, 49 MASLOW, Sophie, 16, 93, 97, 102, 104, 105, 109, 111, 112, 116, 152, 172, 177, 203, 204, 205, 354, 357  
 MASSINE, Leonid, 84 MATTOX, Matt, MAUCOUVERT, Annik, 435 MAZZO, Kay, 247 McDONALD, Gene, 97, 109, 123, 124 McGEHEE, Helen, 87, 95, 97, 101, 105, 109, 112, 119, 122, 123 McGUIRE, Susan, 128 McKAYLE, Donald, 103, 105, 109, 111, 112, 193, 222, 255, 259, 342, 347, 354-356  
 McLEOD, Anne, 319, 320 MEEHAN, Nancy, 278 MEHL, Brynar, 253  
 MELSHER, Jo Anne, 246 MÉRIDA, Ana, 437 MILLER, Joan, 335  
 MITCHELL, James, 187 MITCHELL, Linda, 436 MITCHELL, Lucinda, 128  
 MITTELHOLZER, Ann, 436 MONK, Meredith, 261, 262, 268, 270-271, 278, 328  
 MOONEY, Irene, 338 MOORE, Jack, 327, 332-333, 339  
 MORDKIN, Mikhail, 210 MORRIS, Monica, 292  
 MORRISSON, Helen, 212 MOTTA, Gilberto, 435  
 MULTIGRAVITATIONAL AERODAN-CE GROUP, 279 MULLER, Jennifer, 172 MUMAW, Barton, 58  
 NAGRIN, Daniel, 16, 174, 176, 177-178, 278, 339, 355 NEARY, Patricia, 247 NEELS, Sandra, 249, 250, 251, 252, 253, 260 NEIGHBORHOOD PLAYHOUSE, 72, 100, 109, 199, 205, 224, 301, 356, 377 NEUMANN, Natanya, 119, 246 NEVILLE, Phoebe, 278 NEW DANCE GROUP, 152, 192, 203, 204, 206, 214, 221, 275, 334, 354, 356 NEWMAN, Maggie, 288, 289 NICOLAIDES, Meÿssa, 143, 145 NICHOLS, Betty, 240 NIELSEN, Lavina, 144, 161  
 NIJINSKY, Vaslav, 33, 389 NIKOLAIS, Alwin, 17, 19, 105, 171, 184, 263, 266, 295-309, 310, 311, 312, 313, 321, 322, 323, 324, 326, 334, 338 NILES, Doris, 72 NIMURA, Yeichy, 162 NOGUCHI, Isamu, 87, 90, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125 NORIEGA, Elena, 437 NORTH, Robert, 105 NOURKIL, Michel, 435  
 NOVERRE, J. Georges, 385 NUREIEV, Rudolf, 93, 320 OBOUKHOV, Anatole, 239 ODONNELL, May, 16, 93, 97-98, 109, 111, 116, 117, 118, 119, 157, 342 OUKRAINSKY, Serge, 132

PAGE, Ruth, 72, 424 PALOMARES, Guillermo, 436 PALUCCA, Gret, 407, 425,  
 427 PANDOR, Miriam, 143, 144 PARDO, Sara, 436 PARKES, Ross, 97, 112, 346  
 PAUL, Peter, 322 PAVLEY, Andreas, 132 PAVLOVA, Anna, 34, 180 PAXTON,  
 Steve, 231, 248, 256, 257,  
 261, 262 PEARSON, Jerry, 320 PEARSON, Sara, 320 PÉREZ, Rudy, 261, 262,  
 275-279 PERROTET, Suzanne, 389 PERSICHETTI, Lauren, 353 PETERS,  
 Florence, 145 PILOBOLUS DANCE THEATRE,  
 279 PIOLLET, Wilfride, 253 POMARE, Eleo, 354, 360 POSIN, Kathryn, 277, 335  
 POTE (Mme), 44, 377 POWELL, Robert, 97, 109, 123 PREGER, Marianne, 246,  
 247, 260 PRIMUS, Pearl, 353, 354 PRUSKA, Wanda, 317, 326 PUKUI, Mary  
 Kawena, 221  
 RAINER, Yvonne, 259, 261, 262, 266-  
 267, 268, 269, 273, 279, 328 RAMBERT, Marie, 388, 389 RANDAZZO, Peter, 125,  
 126 RATCLIFF, Cari, 187 RAUSCHENBERG, Robert, 238, 246,  
 247, 248, 249, 257, 288 REDLICH, Don, 184, 317, 322, 327,  
 335-338 REED, Estelle, 97  
 REÍD, Albert, 249, 250, 251, 260, 317 REINHART, Molly, 290 REYNA, Rosa, 437  
 RIBES, Roger, 435 RICE, Marión, 254 RIOPELLE, Yseult, 250 ROAN, Barbara,  
 278, 335 ROBBINS, Jérôme, 341 ROBINSON, Chase, 251, 252 ROBINSON,  
 Jacqueline, 436 ROBINSON, Mabel, 288 RODGERS, Rod, 278 RODRIGO, Florrie,  
 166 ROESS-SMITH, Julie, 253 ROMMETT, Zena, 322 RON, Rahamin, 436  
 ROSENTHAL, Jean, 115, 116, 117,  
 118, 119, 121, 122, 124, 143 ROSS, Bertram, 89, 95, 97, 104, 108-  
 109, 112, 119, 122, 123, 124 ROUX, Aliñe, 435 ROWELL, Roger, 317  
 RUBINSTEIN, Ida, 33 RUDNER, Sara, 264 RUSSILLO, Joseph, 436 RYDER,  
 Mark, 88, 97, 119  
 SABIN, Evelyn, 83  
 ST. DENIS, Ruth, 13, 14, 38, 41, 42, 45,  
 46-55, 57, 58, 63, 64, 66, 67, 72, 79,  
 80, 82, 131, 133, 151, 377, 429 SAJÁROV, Alexandre y Clotilde, 429-  
 432 SALÍN, Timo, 247 SANASARDO, Paul, 201, 278, 327,  
 339, 347-349, 350, 351, 357 SANDERS, Job, 246 SANTARO, Mijail, 151 SAÚL,  
 Peter, 249, 250  
 SCOTT, Marión, 152 SCHENFELD, Riña, 436 SCHMIDT, Beverly, 270, 302, 316  
 SCHULMAN, Alvin, 161 SECKLER, Beatrice, 141, 142, 143, 152,  
 157 SEHNERT, Dale, 119 SETTERFIELD, Váida, 248, 250, 251,  
 252, 253, 260, 279 SHAWN, Ted, 14, 15, 31, 46, 48, 53,  
 54, 56-65, 66, 67, 79, 80, 81, 82,  
 133, 168, 377, 406, 438 SHEARER, Sybil, 16, 140, 141, 142,  
 151, 152, 212-213, 214, 216, 350 SHELEEN, Laura, 434 SHELTON, Sara, 295,  
 318, 323, 324 SHERMAN, Lee, 142 SHIMIN, Tonia, 186 SHOOK, Karel, 350, 357  
 SHURR, Gertrude, 109, 111, 141 SUMÓLA, Aino, 413 SKINNER, Joan, 119, 246  
 SKORONEL, Vera, 407, 425, 426 SLAVENSKA, Mia, 347, 350 SLAYTON, Jeff,  
 251, 260 SMALL, Robert, 319, 320 SMITH, Barry, 128 SMITH, Rowena, 226  
 SOKOLOW, Anna, 16, 93, 152, 157,  
 172, 177, 199-201, 225, 277, 332,  
 337, 339, 342, 347, 349, 354, 357,

436, 437 SOLOMONS, Gusjr., 231, 249, 250,  
 251, 257, 258, 271, 339 SOLOMONS, Robert, 326 STANFORD, Kathleen, 288  
 STONE, Cynthia, 247 STEBBINS, Geneviève, 26, 49, 175, 377 STEINBERG,  
 Vivian, 245 STRIGGLES, Ted, 353 SUMMERS, Elaine, 279 SUMNERS, Carol,  
 247  
 TABOR, Francés, 318 TAKEI, Kei, 278 TAKEYA, Keito, 128 TALMUD, Blanche,  
 199, 205 TAMIRIS, Helen, 16, 72, 153, 174-176, 177, 178, 337, 377  
 TAMIRIS-NAGRIN (compañía), 153,  
 258, 268, 278, 338, 339 TANNER, Virginia, 245 TARNAY, Linda, 353 TAYLOR,  
 Paul, 17, 91, 93, 96, 103,  
 104, 119/123, 124, 255, 263, 268,  
 280-293, 294, 310, 339, 345 TELS, Ellen, 426 TERPIS, Max, 423 TETLEY, Glen,  
 97, 103, 104, 112, 123,  
 173, 184, 327, 340-341, 342 THARP, Twyla, 261, 263-265, 268, 290 THIMEY,  
 Erika, 347 THOMPSON, Clive, 97, 110, 360 THULIN, Karin, 247 TOMPKINS,  
 Beatrice, 246 TRISLER, Joyce, 145, 185, 187, 193-  
 194, 259, 278, 357 TRUITTE, James, 185, 187, 190, 192 TRÜMPSEY, Berthe, 426  
 TUDOR, Antony, 64, 105, 111, 172,  
 254, 284, 340, 342, 343, 347, 389 TURNEY, Matt, 97, 103, 106, 122, 123  
 ULLMANN, Lisa, 394, 395 401  
 VEEN, Jan, 258 VELDHUIS, Laura, 279 VILZAK, Anatole, 343 VLADIMIROV,  
 Pierre, 239  
 WAEHNER, Karin, 434 WAGONER, Dan, 123, 280, 287, 288,  
 289, 290, 293 WALDEEN, 436  
 WALKER, David Hatch, 93, 97, 112 WALKER, Norman, 109, 173, 327, 342  
 WALTON, Elizabeth, 290  
 WALLACK, Hazel, 57 WALLMAN, Margareth, 407 WARDELL, Marcia, 319  
 WARING, James, 266, 285, 327, 328,  
 343-345 WEIDMAN, Charles, 15, 16, 67, 72, 84,  
 99, 110, 133, 134, 141, 142, 143,  
 147-152, 171, 175, 177, 206, 216,  
 278, 300, 338, 357, 377 WENGERD, Tim, 128 WENNERGREN, Lena, 247  
 WETZIG, Bersy, 335 WIGMAN, Mary, 18, 19, 82, 179, 180,  
 181, 182, 190, 204, 226, 258, 299,  
 312, 313, 389, 392, 401, 402-410,  
 423, 425, 427, 434 WIGMAN, Elisabeth, 406 WILLIAMS, Daniel, 287, 290, 291  
 WILLIAMS, Dudley, 97, 111, 360 WILLIAMS, E. Virginia, 258 WILSON, John, 193,  
 335 WILSON, Sallie, 91, 123 WINTER, Ethel, 88, 95, 97, 102, 117,  
 123 WOLFANGLE, Karla, 291 WONG, Mel, 251, 252, 260 WOOD, David, 95, 97,  
 110, 123, 436 WOOD, James, 331 WOOD, Marilyn, 247, 248, 260 WYNNE, David,  
 145  
 YOHN, Robert, 278 YURIKO, 16, 87, 93, 97, 100, 104, 105, 109, 110, 118, 122,  
 123, 342  
 ZELLMER, David, 86 ZIGHERA, Marie, 435 ZULLIG, Hans, 418