

Telefónica

FUNDACIÓN

LA BAILARINA DEL FUTURO

De Isadora Duncan a Joséphine Baker.



Guía Práctica

GUÍA PRÁCTICA

LA BAILARINA DEL FUTURO.

De Isadora Duncan a Joséphine Baker

- 01. ANTES DE VENIR
- 02. LA EXPOSICIÓN
- 03. BAILARINAS
 - 3.1. Preludio. Échappé
 - 3.2. Isadora Duncan
 - 3.3. Loïe Fuller
 - 3.4. Josephine Baker
 - 3.5. Tórtola Valencia
 - 3.6. Mary Wigman
 - 3.7. Marta Graham
 - 3.8. Doris Humphrey
- 04. PIEZAS DE LA EXPOSICIÓN
- 05. ACTIVIDADES
- 06. ENTREVISTA A LOS COMISARIOS
- 07. OTROS RECURSOS

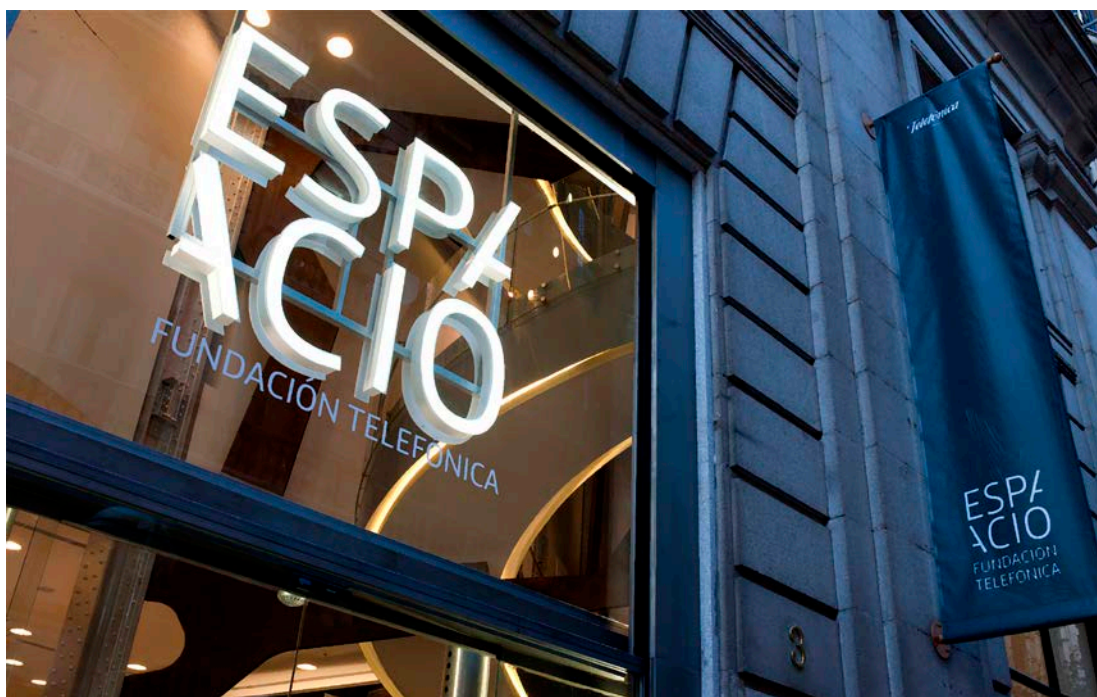
Comparte este e-book:



01. ANTES DE VENIR

Esta guía está dirigida a todas las personas interesadas en profundizar y conocer un poco más la exposición *LA BAILARINA DEL FUTURO. De Isadora Duncan a Joséphine Baker*.

Con este documento hemos planteado diversas cuestiones, seleccionado algunas piezas y proponemos actividades para poder realizar antes o después de tu visita, por lo que se convierte en una herramienta didáctica tanto para familias, jóvenes, docentes o público general.



Antes de entrar en la exposición te invitamos a reflexionar acerca de las siguientes cuestiones y esperamos que, tras la visita, puedas completar esta información:

- ¿Sabes qué es la danza contemporánea? ¿Qué diferencias crees que tiene con respecto del balé clásico?
- ¿Conoces lo que el cuerpo humano es capaz de hacer en movimiento?
- ¿Qué papel tiene la expresión corporal en nuestra forma de comunicarnos?
- ¿Cómo era la vida de una mujer a comienzos del siglo XX?
- ¿Conoces la historia de alguna bailarina o coreógrafa?

Ahora vamos a adentrarnos en la exposición y disfrutar de nuestras reflexiones de manera mucho más visual y didáctica.

02. LA EXPOSICIÓN

El Espacio Fundación Telefónica Madrid, siempre interesado en abordar temas relacionados con la innovación y la creación artística en sus exposiciones temporales, se acerca esta vez al mundo de la danza. Lo hace poniendo el foco en los últimos años del siglo XIX y, principalmente, en las primeras décadas del siglo XX. Es en ese momento cuando varias bailarinas comienzan a cuestionarse su papel en el mundo de la danza, hasta entonces dominado por las rígidas ideas del balé clásico, y, sobre todo, su papel como mujeres. Mujeres que ya no soportan su condición de meras secundarias, mujeres que rompen con las normas sociales, mujeres que ven su cuerpo como un vehículo de expresión y desean utilizarlo en libertad. Pioneras de una nueva danza que nunca volverá a ser como hasta entonces. Constructoras de las bases de la danza actual.

En esta exposición, comisariada por Miguel Ángel Delgado y María Santoyo, se explorarán las ideas e innovaciones de siete bailarinas: Isadora Duncan, Loïe Fuller, Josephine Baker, Tórtola Valencia, Mary Wigman, Martha Graham y Doris Humphrey. Todas ellas estarán repartidas en cinco ámbitos diferentes, precedidas por un preludio.



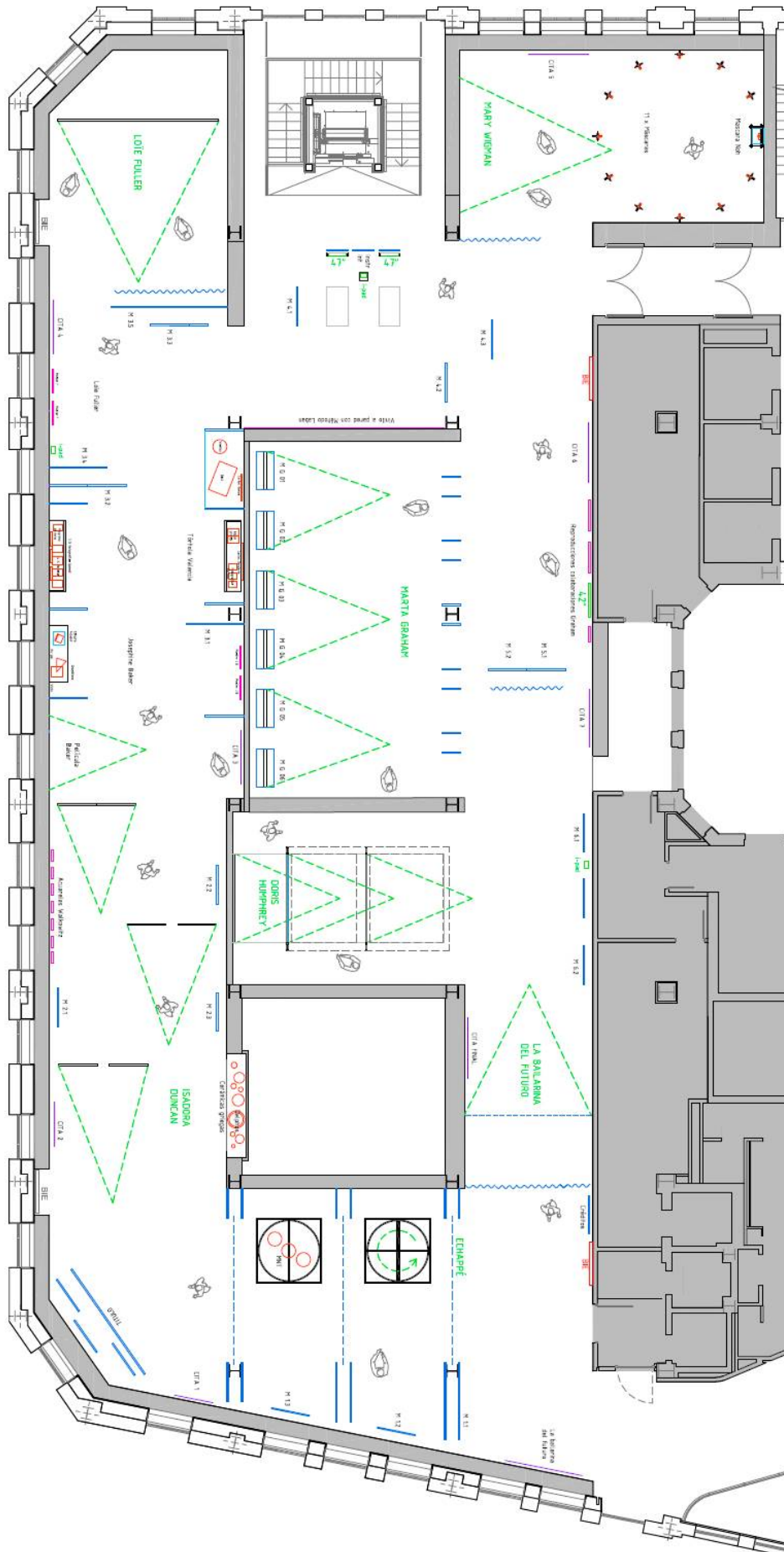
El preludio, titulado *Échappé*, es una introducción al público sobre los usos y modos del ballet clásico, que regían la escena de la danza a finales del siglo XIX. Serán precisamente sus normas y corsés los que se tambalearán con la aparición de estas nuevas bailarinas. El primer ámbito, dedicado a Isadora Duncan, se titula *Vientos, mareas y templos*, en relación con los elementos más importantes de inspiración para esta artista: las olas del mar y la antigua Grecia.

En él se explorará cómo la figura de Isadora Duncan cambió la manera de pensar sobre la danza para siempre, convirtiéndose esta en algo fluido, una danza libre. A continuación, en el segundo ámbito, titulado *Follies*, el visitante descubrirá las bailarinas más exitosas de la escena popular y de los cabarets de su tiempo: Loïe Fuller, el "hada eléctrica" que contribuyó a un cambio radical en materia escenográfica con sus avanzados conocimientos sobre ciencia y electricidad; Joséphine Baker, que a ritmo de jazz puso patas arriba la concepción de la danza negra en el mundo; y Tórtola Valencia, la representante española y encarnación del orientalismo más popular.

El tercer ámbito está dedicado a Mary Wigman, la bailarina que postuló los principios de la nueva danza alemana. Su título, *Expressionismus*, nos habla de la relación de Wigman con el arte expresionista y con la sociedad del período de entreguerras. Además, se abordará el nuevo papel de la mujer como 'femme fatale' y su relación con las máscaras orientales y el teatro japonés Noh y Butoh. Después de ello, Martha Graham será la protagonista del quinto ámbito: *Pulsión*. Martha Graham, en sus estudios sobre las teorías de Nietzsche y Jung, identificó una serie de pulsiones básicas en el ser humano que expresó a través de sus coreografías, convirtiéndose además en la bailarina norteamericana más influyente del pasado siglo. Por último, cierra la exposición Doris Humphrey con un ámbito titulado *Caída*. Humphrey basó sus coreografías en la caída como elemento expresivo, un movimiento que ella consideraba "un arco tendido entre dos muertes".

Como no podía ser de otro modo, una exposición sobre una de las artes escénicas más apasionantes debe contar con una presentación acorde a su naturaleza teatral y expresiva. Esta es la razón por la cual el montaje, de carácter escenográfico, se ve acompañado por instalaciones audiovisuales que capturan las influencias, movimientos y legado de las bailarinas del futuro junto a piezas originales, reproducciones, datos que remiten a las vanguardias artísticas de la época y citas de Isadora Duncan como vertebradora de esta liberación del cuerpo femenino y de la danza.

El título de la exposición se extrae de un maravilloso capítulo que escribió Isadora Duncan en su libro *El arte de la danza*. El capítulo se llama "La bailarina del futuro", y en él Isadora describe todas las ideas y preceptos que debe seguir la bailarina del cambio siglo. En él incluye citas tan evocadoras como estas: "Oh, aquí viene la bailarina del futuro: el espíritu libre habitará el cuerpo de una mujer nueva; más gloriosa que las egipcias, las griegas, las romanas, que todas las mujeres de los siglos pasados... ¡La más alta inteligencia en el más libre de los cuerpos! (...) La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armoniosamente juntos que el lenguaje natural del alma se habrá convertido en el movimiento del cuerpo humano. La bailarina no pertenecerá entonces a nación alguna sino a la humanidad."



03. BAILARINAS

3.1. Preludio. Échappé

Luces apagadas. Silencio. Se abre el telón. La historia de las pioneras de la danza moderna comienza antes del siglo XX. Mucho antes. Desde que apareció sobre la superficie de la Tierra, el ser humano ha utilizado la danza como un vehículo de expresión, tanto en rituales como para comunicarse entre sus semejantes. ¿Qué llegó antes: la música o la danza? No lo sabemos, como no conocemos siquiera cómo eran este tipo de danzas, ya que este ha sido siempre un arte efímero. Sin embargo, la danza es algo consustancial a nuestra propia naturaleza, ya que se alimenta del ritmo, que viene dado en nosotros por el latido de nuestro corazón o la cadencia de nuestra respiración.

Hay que esperar varios siglos hasta que el Humanismo renacentista, con su renovado interés por el hombre, trajera consigo los primeros tratados teóricos sobre la disciplina, lo que nos ha permitido reconstruir su historia desde entonces. En aquellos años muchos historiadores sitúan al primer coreógrafo de la historia, Domenico de Piacenza, que vivió en lo que ahora es Italia alrededor de 1450 y que escribió *De arte saltandi et choreas ducendi*, en el que establece los elementos que componen la danza y los diferentes tipos de pasos coreográficos.

La danza adquirió tal estatus en los palacios señoriales y plazas de su tiempo que artistas de la talla de Botticelli o Da Vinci diseñaron escenografías para estos espectáculos.



Louise Kloepper y Hanya Holm en Metropolitan Daily, ca.1937. University Libraries

En el siglo XVII, la corte francesa del rey Luis XIV va a ser el lugar en el que la danza finalmente se profesionaliza y sube a los escenarios de la mano de figuras como Pierre Beauchamps. Ante la creciente complejidad de estos espectáculos cortesanos aparecieron ya los primeros intentos de notación y codificación de la danza, registros que han posibilitado la conservación y estudio de estos. El propio Rey Sol participaría en estas representaciones, como es el caso del mítico *Ballet de la Nuit*, que al parecer tuvo una duración de trece horas, y en el que Luis XIV aparecía caracterizado como Apolo con tan solo catorce años. La profesionalización de la danza cristalizó en 1661, cuando el monarca fundó la Real Academia de la Danza.

Desde el siglo XVIII, lentamente la danza se va a independizar de la ópera, la poesía y cualquier otro elemento que hasta entonces le había acompañado. Los coreógrafos y teóricos van a intentar que el elemento dramático intrínseco a la danza pueda sostener el propio espectáculo sin necesidad de utilizar recursos ajenos. Al mismo tiempo, el desarrollo del “vocabulario” de la danza queda prácticamente asentado en estos años, buscando un equilibrio entre técnica y expresión y preparando el camino para el fenómeno en el que este arte se convertiría durante el Romanticismo, cuando el ballet triunfa definitivamente.

La bailarina romántica se mueve al compás de las matemáticas, una relación que ya anticipó Leibniz al señalar que “la música es el placer que experimenta la mente humana al contar sin darse cuenta de que está contando”. La *kinesfera* es el espacio que rodea el cuerpo de la bailarina y que marca una “esfera” en la que esta ejecuta sus movimientos, caracterizados por la simetría y la geometría. Así se entienden pasos como el *Échappé*, en el que los pies se separan desde una posición cerrada alejándose la misma distancia del centro de gravedad: todo un ejercicio de precisión y dominio.

Como cualquier otro arte, la danza está íntimamente relacionada con las condiciones sociales y estéticas de su época. Durante el siglo XIX, la mujer vivió una serie de transformaciones en la moda que concebían la ropa femenina como una suerte de “jaula de oro”: armazones, crinolina, aros de acero, polisón y corsés. Como si se tratasen de los edificios de acero y cristal de las exposiciones universales, la mujer se veía atrapada en siluetas predefinidas que condicionaban su forma de moverse y comportarse. Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XX, la mujer se liberó paulatinamente en multitud de aspectos y esto quedó reflejado en una nueva forma de vestir que se desprendió de armazones para favorecer unos movimientos más libres y naturales. La danza, el arte más físico de todos, siguió el mismo camino, y las bailarinas del futuro no estaban dispuestas a quedar aprisionadas por el corsé del ballet romántico. Comienza, ahora sí, la función.

3.2 Isadora Duncan

Isadora Duncan (San Francisco, EE. UU., 1877 – Niza, Francia, 1927) es considerada la pionera de la nueva danza, la danza libre, aquella que, más allá del formalismo clásico del ballet, se basa en la búsqueda de movimientos naturales del cuerpo humano. Isadora Duncan eligió recursos de danza movimientos nunca tenidos en cuenta hasta el momento: el desequilibrio, la caída, el movimiento pendular. Pero quizá más importante fue la defensa que hizo del cuerpo libre de la mujer. Representó el anhelo de las mujeres de la época por "desencorsetarse" de su papel clásico como madre o esposa, la libertad sexual y la realización personal por encima de los clichés sociales. Así, Isadora Duncan lideró una gran reflexión sobre el arte y la mujer.



Schloss. Isadora Duncan, 1899. The New York Public Library

Isadora nació en San Francisco en 1877, en el seno de una familia bohemia compuesta por su madre y cuatro hermanos, que habían sido abandonados por su padre. Su madre era profesora de piano e inculcó a sus hijos el gusto por la música, la historia y la cultura. Pronto dejó la educación primaria y se dedicó a dar clases de baile junto con su hermana a otras chicas del barrio. La falta de educación formal o de educación en baile clásico nunca supusieron una barrera para los objetivos de Isadora.

Sus primeros trabajos como bailarina fueron en comedias musicales de Chicago y Nueva York. En 1899 toda la familia se trasladó a Europa para dedicarse por completo a sus quehaceres artísticos.

En Londres recibió muy buenas críticas y descubrió una de las influencias más impor-

tantes en su baile: la cerámica griega del British Museum. Al año siguiente se mudó a París, donde pudo empezar a experimentar diferentes ideas que cambiaron su concepción de la danza. Allí también frecuentó círculos de intelectuales y artistas tales como Loïe Fuller, Rodin o Sarah Bernhardt. Isadora comenzará a mostrar su novedoso estilo de danza en reuniones y ámbitos privados, aunque pronto tendría gran éxito por todas las capitales europeas.

Para reconstruir la forma de bailar de Isadora tenemos que recurrir a escritos, reseñas, críticas teatrales y obras artísticas, pues no tenemos registro fílmico de sus actuaciones. Destacan, por ejemplo, una secuencia de acuarelas del pintor modernista americano Abraham Walkowitz que representan los movimientos de baile de Duncan. Su estilo de danza libre resultaba llamativo puesto que planteaba aspectos nunca vistos. Isadora bailaba sin corsé ni puntas, simplemente utilizaba una fina gasa como vestido, como si fuera una túnica griega, e iba descalza. Sus movimientos difieren con respecto a los del ballet en que no son rígidos y preestablecidos, sino que fluyen de manera natural. Isadora estaba convencida de que los movimientos de la danza deberían ser como los movimientos de la naturaleza. En concreto, ella encontró en las olas del mar su mayor fuente de inspiración: "El mar siempre me ha atraído, tanto que las montañas me infunden un pensamiento de malestar y un deseo de huir: me dan la sensación de que soy prisionera en la tierra".

"Oh, aquí viene la bailarina del futuro: el espíritu libre habitará el cuerpo de una mujer nueva; más gloriosa que las egipcias, las griegas, las romanas, que todas las mujeres de los siglos pasados... ¡La más alta inteligencia en el más libre de los cuerpos!". Isadora Duncan.

Algunos expertos han indicado que el hecho de que Duncan entendiese que el arte debía inspirarse en la naturaleza la sitúa más cerca de los postimpresionistas que de los movimientos de vanguardia, más cerca de Rodin y Cézanne que de cubistas, futuristas o expresionistas, con quienes compartió contexto cultural. Sí recibió mucha influencia de los artistas románticos, sobre todo del poeta Walt Whitman, y de un gran filósofo: Jean Jacques Rousseau. Él promovió la idea del buen salvaje, según la cual el ser humano es bueno por naturaleza, pero la sociedad y sus normas lo corrompen. Esto Isadora no solo lo vio como un motivo para buscar la inspiración de sus bailes en la naturaleza, sino también como un argumento a favor de su idea de bailar siguiendo ninguna escuela y de ser rebelde frente a las "buenas normas" de la danza clásica.

También busca este movimiento natural en las figuras que representa el arte griego, creando una especie de danza pictórica. Isadora consideraba que en las figuras de la cerámica y de la estatuaría podían verse las cualidades del movimiento detenido: "De las mil figuras de la escultura, los bajorrelieves y los vasos griegos, no hay una sola que carezca de una exquisita proporción corporal y armonía de movimiento". Para Isadora Duncan el arte griego era universal y podía ser usado para la construcción de la danza propia de una nueva nación, por eso ella hablaba de haber

descubierto “una danza que es digna de Walt Whitman”. Su idea de educación también estaba relacionada con Grecia. Siempre quiso crear una especie de acrópolis donde los niños y niñas aprendieran de manera libre y multidisciplinar. El primer intento para ello fue en la población griega de Kópanos, hasta donde viajó en 1904. Aunque no consiguió su objetivo primordial, sí que tuvo tiempo de admirar las obras de arte griegas y de estudiar las tragedias clásicas. De hecho, una de sus obras más conocidas, “La danza de los suplicantes”, nació de este viaje.

Para Duncan, todo movimiento de danza debería nacer del anterior, ya que la danza escénica no podía consistir en la sucesión de los pasos o las poses, sino en un flujo de movimiento constante. Este movimiento tiene que surgir del plexo solar (zona entre la cintura y el esternón), y ondular a través del cuerpo. Esta teoría tiene que ver con la idea general del momento de que todos los fenómenos naturales, y también la música, obedecen a una dinámica ondulatoria o vibratoria. Ese flujo de movimiento se combina con el uso de la gravedad como medio de expresión: rechazos, atracciones y resistencias. Si en el ballet clásico el eje utilizado era principalmente el vertical, en la danza libre los ejes son múltiples y se hace buena parte de la danza en el suelo.



Isadora Duncan, ca. 1906. Photo The Jewish MuseumArt ResourceScala, Florence

Su estilo parecía espontáneo, pero estaba cuidadosamente trabajado. Otro aspecto novedoso con relación a la danza clásica es que Isadora no representaba historias complicadas o grandilocuentes. Ella prefería buscar la conexión directa con el espectador y sus emociones más profundas. Además, se atrevió a trabajar con músicas compuestas por grandes autores, piezas muy conocidas. Hasta entonces se entendía que tenían que existir músicas específicas para danza, compuestas con el único fin de servir en diferentes espectáculos. No se creía que las grandes obras de los mejores compositores debieran someterse a la creación dancística, lo que provocó que en algunas ocasiones se criticara su osadía. Uno de los *Preludios* de Chopin será el primer solo realizado por Isadora de una partitura no destinada a la danza. Gracias a su alianza con Edward Gordon Craig, uno de los escenógrafos que mejor renovaron la escena teatral del momento, las puestas

de escena de Isadora también causaron impacto. No utilizaba decorado, simplemente tres cortinas cubriendo el escenario por tres lados.

“Mi primera idea del movimiento y de la danza me ha venido seguramente del ritmo de las olas.” Isadora Duncan

Fundó su primera escuela de danza en Grünewald, un barrio obrero a las afueras de Berlín, en 1905 y la decoró con obras de arte como vasos clásicos, un bajorrelieve de Luca della Robia y los *Niños bailando* de Donatello, convencida de que moldearían la sensibilidad de sus alumnas e influirían sus movimientos. La idea de una escuela de danza como museo viviente tenía mucho que ver con la fascinación de Duncan por los museos. Durante los primeros meses en Europa, sobre todo en Londres y en París, pasó días enteros estudiando las colecciones del British y del Louvre, junto a su hermano Raimundo, improvisando a partir de figuras de los vasos griegos. Seis alumnas de esta escuela se convertirían en las llamadas "Isadorables", al principio dirigidas por la hermana de Isadora, Elisabeth. Tuvieron actuaciones desde 1909 y en 1913 se trasladaron a la escuela de Meudon en Francia. Fue tal el cuidado que Isadora les daba que incluso llegó a adoptarlas en 1921. No obstante, a partir de 1924, cada una de ellas siguió caminos distintos en solitario.

“Primero dibújame la forma de una mujer tal como es en la naturaleza. Y ahora dibújame la forma de una mujer con un corsé moderno y las zapatillas de satén usadas por nuestras bailarinas modernas. Y ahora, ¿no ves que el movimiento adecuado para una figura sería completamente imposible para la otra?” Isadora Duncan

En sus primeros años se presentaba como una especie de ninfa que correteaba a diferentes velocidades sobre el escenario, en grandes diagonales. A partir de 1910 su estilo se vuelve más grave, no sólo por la muerte de sus hijos, en 1913, sino también por el estallido de la I Guerra Mundial al año siguiente. Así, su estilo se asemejará más al de una heroína trágica. Estos hechos también influirían en la concepción de Isadora Duncan sobre la utilidad del arte y su función social. Isadora comenzará a buscar un arte más comprometido, con un papel activo en la sociedad y política de su tiempo. Esto le llevó a relacionarse posteriormente con el régimen soviético. Tras varias giras y éxitos, en 1921, el comisario de Cultura de la URSS la invitó a formar otra escuela de danza en Moscú.

Esta escuela de danza sería gratuita, algo que a Isadora le encantó, puesto que cumplía perfectamente con la idea de arte volcado en la sociedad que ella defendía.

Quizá una de las danzas en las que más se aprecia este nuevo pensamiento es el solo de *La Marsellesa* (1915), cuya música es precisamente el himno militar que luego se convertiría en el himno francés. Este solo se creó con la idea de animar a los franceses ante el enemigo y simbolizaba la aspiración de los pueblos a la libertad. Para este baile, Isadora se vistió de rojo, el color del gorro frigio de los revolucionarios, y con el emblema de la República.

Tuvo tanto éxito que se representó otras dos veces en el Metropolitan de

Nueva York, cuando Estados Unidos ya había entrado en la guerra con los aliados. En este espectáculo, Isadora terminaba dejando caer la bandera roja para mostrar su cuerpo envuelto en una bandera norteamericana.



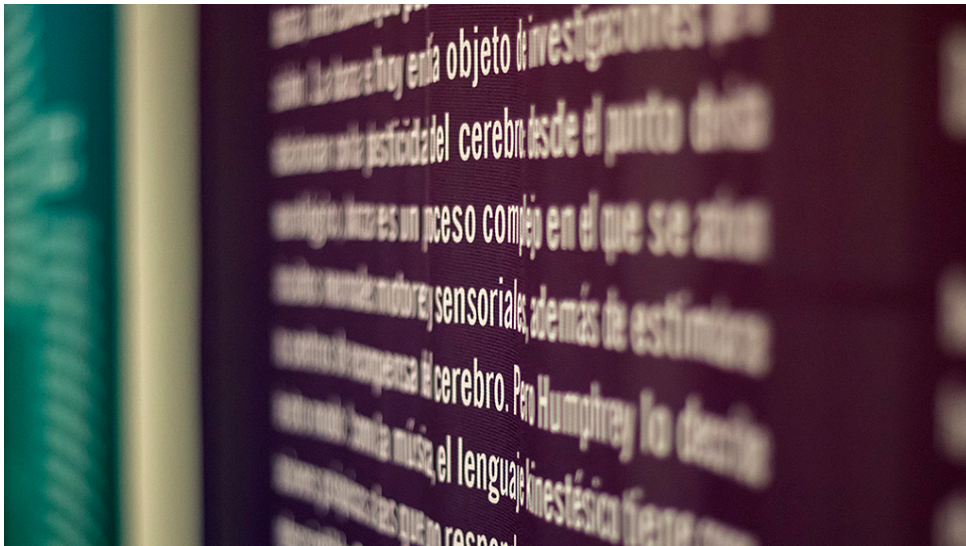
Baker's Art Gallery. Isadora Duncan como primera hada en *Midsummer night's dream*, ca. 1896.

The New York Public Library

“Si pudiera decir lo que siento, no valdría la pena bailarlo.” I. Duncan

En esta danza se puede ver un cambio hacia una mayor teatralidad, y en otras del momento incluso empezó a introducir elementos de mimo. Todas ellas intentaban representar la lucha del individuo contra la opresión. En la escuela de la URSS coreografió danzas con el himno de la Internacional y con cantos rusos populares y revolucionarios.

Aunque tuvo éxito con su compañía rusa, las difíciles condiciones de vida en el país hicieron que en 1924 volviera a Francia. En 1927 murió de manera accidental, estrangulada por su propio pañuelo mientras iba en un descapotable y dejando tras de sí no sólo su historia, sino la imagen de un mito. Una de las ironías de la historia de Isadora es que ella no consiguió crear una escuela que la sucediese, es decir, tener discípulas de talento que continuasen su obra.



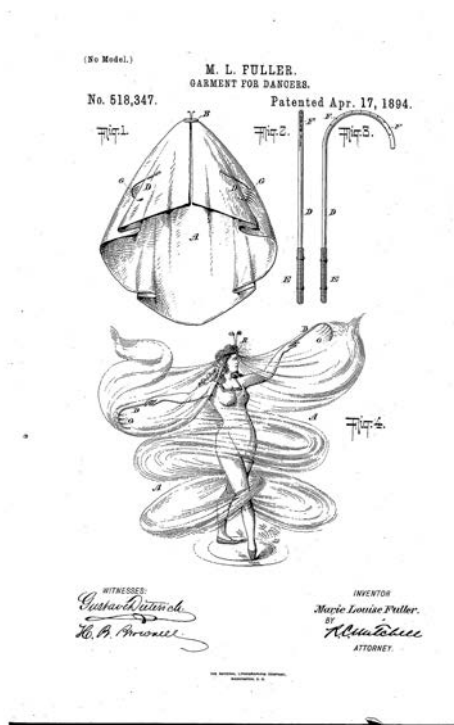
No se puede buscar una línea directa entre Isadora y otras bailarinas posteriores. Su legado ha de buscarse en su manera de ver la danza, que revitalizó el mundo, en la búsqueda de diálogo con las otras artes, en el descubrimiento de un cuerpo libre en conexión con la naturaleza, en la vinculación entre la liberación corporal y la liberación social y, sobre todo, en el sacudimiento de las convenciones sobre lo que es el arte y lo que es la mujer.

3.3 Loïe Fuller

Otra de las bailarinas que, a pesar de su talento y afán por la innovación, no fue reconocida por los ambientes cultos de su tiempo, fue Loïe Fuller (Fullersburg, Illinois, 1862, – París, Francia, 1928). Ella comenzó su carrera en el mundo del espectáculo ligada al cabaret como actriz de teatro musical pero que pronto encontró otro camino que la encumbraría no sólo como bailarina, sino también como coreógrafa, iluminadora, ¡SALTO! científica e, incluso, cineasta. Estaba enamorada de la luz y el color, fascinación que en 1895 explicó un periodista del diario parisino Le Figaro describiendo cómo Fuller quedó completamente extasiada al descubrir por primera vez la manera caleidoscópica en la que la luz caía de las vidrieras de la catedral de Notre Dame. En 1851 Fuller presentó en el casino Theater de Nueva York su Danza serpentina. El público asistió por primera vez a un espectáculo que combinaba efectos de movimiento y luz. El uso que hacía Fuller de la luz eléctrica tenía el objetivo de crear imágenes en movimiento, gracias a los efectos de esta en su cuerpo y a través de su proyección en las telas de su vestido. Realizaba muchas pruebas de ángulo de iluminación, por ejemplo, en su Danza del fuego, colocó un foco bajo sus pies.

Su particular método de baile perseguía la desaparición del cuerpo de la bailarina, que además veía como el rígido corsé del ballet clásico era sustituido por un ligero traje de seda blanca con amplias telas y un talle mucho más alto.

Este nuevo vestido incorporaba unos listones de madera cosidos a sus extremos con unas empuñaduras preparadas para mover esas pesadas telas de manera ligera. Los movimientos sinuosos de los bailes de Loïe Fuller se combinaban con un cuidadísimo diseño de luces de escenario, preparado para cambiar de colores y de patrones desde diferentes lugares de la caja escénica, incluso desde debajo del escenario. Esta nueva manera de concebir el baile causó sensación desde el principio y, en Nueva York, Loïe tuvo que vérselas con algunas imitadoras, ya que no pudo patentar su trabajo.



Patente de Loie Fuller. Vestuario para bailarinas. 17 de abril de 1894. United States Patent and Trademark Office

No obstante, pronto se mudó a París, puesto que en 1892 comenzó a bailar para el Folies Bergère de París, un cabaret creado en la capital francesa en 1869 con el ánimo de acoger desde el principio espectáculos de carácter popular, como números acrobáticos, espectáculos de revista, operetas, comedia musical, etc., haciéndole la competencia durante muchos años al famoso Moulin Rouge.

“He creado algo nuevo, algo compuesto de luz, color, música y danza; sobre todo de luz y danza.” Loïe Fuller

Fue en este ambiente en el que Loïe Fuller brilló y adquirió la inmensa fama que la acompañó durante su vida. Con el objetivo de desarrollar toda la tecnología necesaria para sus espectáculos, Fuller se convirtió en una investigadora del ámbito de la electricidad en un contexto en el que el control de esta fuerza y sus aplicaciones prácticas, pero también lúdicas, estaban de plena moda. De este modo nacieron algunas de sus amistades más célebres, como con el matrimonio Curie (“la Loïe” llegó a usar Radio en su famoso *Radium Dance* para iluminar su vestido con fosforescencia) o con Thomas Edison (con su colaboración nació *Anabella Serpentine Dance*). Inventó una suerte de discos giratorios con diferentes pastillas de colores que hacían cambiar la luz que iluminaba su vestido, unos proto-proyectores linterna que le permitían proyectar imágenes encima de las telas, y también diseñó un sistema de espejos para crear ilusiones caleidoscópicas en los espectadores. En algunas de sus actuaciones llegaban a intervenir hasta veintisiete técnicos dedicados exclusivamente a la luz y al sonido. Trabajó en su propio laboratorio y sistematizó sus conocimientos en la “Conferencia sobre el radio”, escrita entre 1907 y 1911, y en numerosas patentes, de las que se hizo eco la prestigiosa revista *Scientific American*. Todas estas innovaciones le valieron la admiración de sus contemporáneos y el sobrenombre de “Loïe Fuller: el hada eléctrica”.

Tanto fue así que en la Exposición Universal celebrada en París en 1900 Loïe Fuller fue una de las protagonistas. Esta exposición tenía un pabellón muy especial dedicado únicamente a la electricidad y sus aplicaciones y que, además, surtía de servicio eléctrico a todos los demás pabellones. Su estructura de hierro y cristal, proyectada por Eugène Hénard, estaba coronada por una escultura de seis metros de altura iluminada todas las noches por miles de bombillas de colores. Otros pabellones se dedicaron a la luz artificial (el Palacio Luminoso Ponsin llegó a iluminar doce mil lámparas incandescentes) o a la óptica (con experimentos de rayos X y espectáculos de bailarinas fosforescentes). Loïe Fuller, por su parte, tuvo su propio teatro en la Exposición, un edificio inspirado en sus particulares vestidos que fue diseñado por Henri Sauvage.

Su técnica y movimientos y la ciencia que había detrás, eran parte integral de un todo, un espectáculo total. Sus bailes proyectaron por primera vez la imagen de una bailarina que, en vez de exponer su cuerpo, lo escondía tras telas, insinuándolo y haciéndolo más sugerente. Este carácter más fluido de su baile tuvo conexión inmediata con el movimiento artístico de moda en la época: el Art Nouveau. Las danzas de Fuller representaban fenómenos naturales como insectos, plantas, el fuego o el aire. En sus primeros espectáculos consiguió definir doce movimientos que correspondían a doce signos naturales, entre los que se encuentran la nube, la orquídea, la violeta, la mariposa, el lis, la caballería de fuego, la libélula, la serpiente, la concha y la canastilla de flores.



Loie Fuller bailando, c.1900. MET. Gilman Collection, Purchase, Mrs. Walter Annenberg and The Annenberg Foundation Gift, 2005

Sus suaves curvas y la naturaleza orgánica de los bailes de Loïe fueron perfectamente reflejadas en carteles, litografías, dibujos, pinturas, cristal, joyería, lámparas, textiles e infinidad de objetos creados por artistas como Toulouse-Lautrec, Jules Cheret, François Raoul Larche o Auguste Rodin. Precisamente basada en este último, Fuller creó en 1914 una danza interpretada exclusivamente con las manos, que según las descripciones era de una belleza absolutamente hipnótica.

Su amor por la modernidad y el progreso también la hicieron una candidata perfecta para ser retratada por futuristas y cubistas. Loïe Fuller era una pintura hecha vida a través del movimiento. Además, su idea de que movimiento y sensación corporal se relacionaban de manera directa tendría resonancia directa en la cultura visual del siglo XX como, por ejemplo, con Wassily Kandinsky, cuyas teorías del color unido a la música y el movimiento tienen ecos de los pensamientos de “la Loïe”.

Loïe Fuller tuvo mucha influencia posterior en el arte de la escenografía y también en el cinematográfico. No conservamos grabaciones de la propia Loïe Fuller, puesto que siempre puso grandes reparos a la hora de ser retratada por la cámara, pero muchas de sus imitadoras son protagonistas de las primeras películas de finales del siglo XIX.

Así, sus bailes fueron retratados por los hermanos Skladanowsky (1895), los hermanos Lumière (1896), Georges Méliès (1899) o Segundo de Chomón (1908), entre otros muchos. Además, Fuller también fue productora de cine experimental. La única película realizada por ella misma de la que conservamos un fragmento es *The Lily of Life* (1921), en la que experimentaba con elementos novedosos para el momento, como imágenes en negativo y a cámara lenta, dotando a la cinta de un aire de cuento de hadas.

“Si he sido la primera en emplear la luz coloreada, no merezco ninguna admiración por ello (...) Es una cuestión de intuición, de instinto y nada más.” Loïe Fuller

3.4 Josephine Baker

También famosa en el ámbito del Folies Bergère fue Joséphine Baker (San Luis, EEUU, 1906 - París, Francia, 1975). No obstante, “la Venus de bronce”, como era apodada, fue conocida en todo el mundo. La carrera de Baker comenzó ligada al vodevil, pero pronto triunfó en el famoso cabaré de París. Allí se hizo famosa a gracias a su baile *La Folie du Jour*, en el que bailaba con poco más que una falda confeccionada con dieciséis plátanos. Además de espectáculos musicales, Joséphine Baker participó también en varias películas. La más famosa de ellas es *La sirena del trópico* de 1927. En ella, la bailarina interpreta a Papitou, una joven nativa de una colonia llamada Monte Puebla. A ella llega un ingeniero francés, André, al que han destinado allí por un motivo de despecho. La idea es desterrarlo y matarlo, pero Papitou consigue salvarlo de un ataque y se enamora de él. Cuando él vuelve a Francia, Papitou le sigue, y allí se convierte en bailarina de *music hall*, encontrando su verdadera vocación. Esta película le reportó tanto éxito a Joséphine Baker que se hicieron muñecas a su imagen y semejanza e incluso protagonizó un anuncio de pasta de dientes.

Su estilo de baile estaba basado en el movimiento percutiente y poli-rítmico, en la velocidad y en la utilización de todas las partes del cuerpo. Esto estaba basado en las danzas que los afroamericanos comenzaron a popularizar en Estados Unidos a partir de 1910 a ritmo de jazz. Con la llegada de los inmigrantes negros al norte del país, el jazz y la música de baile se propagaron en clubs y teatros, especialmente en el barrio negro de Nueva York, Harlem. Algo más tarde, en torno a los años 20, el jazz comenzará a incorporar los sonidos de los zapatos de claqué. Este método tuvo gran influencia en el teatro y en el cine, llegando a las películas hollywoodienses de las décadas de 1930 y 1940.

El Madrid de los años 20 también se dejó seducir por el jazz, por los aires de metrópoli internacional, por los cafés, teatros y cabarets que empezaron a aflorar en la Gran Vía, comenzada a construir en 1910, y, en definitiva, por la modernidad. Fue en febrero de 1930 cuando Joséphine Baker llegó a la Estación del Norte de Madrid, actual Príncipe Pío, en un tren procedente de París. Debutaba en el Gran Metropolitano, un teatro de la avenida de la Reina Victoria actualmente desaparecido.

Las críticas que se publicaron en el ABC sobre la bailarina, a la que describían “no como una verdadera salvaje”, quizá prestaban demasiada atención a las características físicas de Baker: “Las piernas largas, estrechas; delgados los brazos, la boca grande, el cabello barnizado y pegado al cráneo; sobre la cintura un adorno de colgantes plátanos. Los ojos grandes, el color no tan acentuada como pudiera suponerse. Algo extraño, pero fuertemente original. El número consiste en una danza salvaje. Josefina Baker no baila al son del tam-tam como los salvajes, porque esto sería anodino y carecería de interés;

baila como nosotros nos imaginamos que deben de bailar los salvajes: con saltos enérgicos, contorsiones violentas y una mímica distinta a todo lo visto y aún a todo lo imaginado. Pronto el público advierte que lo que se le ofrece es lo estrambótico, pero vestido con elegancia, con élan, con arte, en suma. Josefina Baker termina su danza. Ha sorprendido fuertemente”.

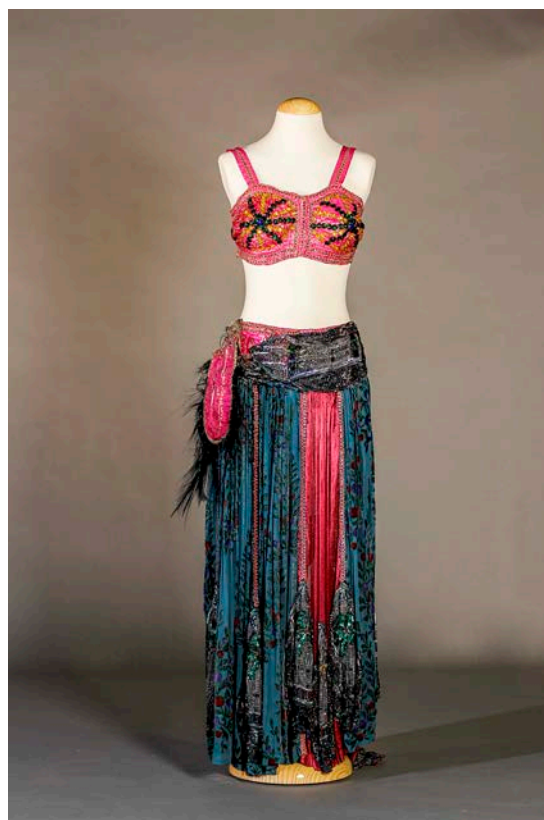
No obstante, pese a ser objeto de una mirada colonialista en sus coreografías y sus películas, Joséphine Baker se convirtió en un símbolo de la lucha negra, contra la segregación y el racismo en EE. UU. hasta el punto de que le ofrecieron suceder a Martin Luther King cuando este fue asesinado, aunque lo rechazó para no poner en peligro a sus hijos. Participó con él en la famosa Marcha de Washington de 1963, aquella en la que Luther King pronunció su famoso discurso “Yo tengo un sueño”. Además, durante la II Guerra Mundial colaboró con la Resistencia Francesa, encargándose de comunicar mensajes secretos entre sus miembros. Tanto fue así, que al final de la guerra la conmemoraron con la Cruz de la Guerra y la Legión de Honor con su “*rossete*” de la Resistencia. Cuando murió, fue enterrada con honores militares.



3.5. Tórtola Valencia

España fue también cuna de bailarinas que se liberaron de las convenciones de la época, tanto en danza como en lo que se esperaba del comportamiento de una mujer. Tórtola Valencia (Sevilla 1882 – Barcelona, 1955), cuyo nombre era Carmen, vivió desde pequeña en Inglaterra. Tras la muerte de sus padres fue educada por una familia de la alta sociedad inglesa. Esto hizo que pudiese estudiar teatro, danza y música, además de seis idiomas. Sin embargo, pronto su tutor cayó en la ruina, y Tórtola decidió seguir una vida independiente. Siguiendo el ejemplo de Isadora Duncan y atraída por las antiguas civilizaciones, comenzó a estudiar las danzas griegas antiguas, pero después haría lo mismo con las danzas orientales y africanas. De hecho, estudió poses y figuras del arte de estas culturas en bibliotecas y museos. El comienzo de su carrera artística estuvo ligado a las revistas y al *music hall*, pero pronto inició una trayectoria en solitario. Su debut fue en Londres en 1908, momento en el que un periodista dijo de ella que "se trata de una bella señorita que danza con vivacidad y delicadeza".

Las élites europeas quedaron embelesadas por Tórtola Valencia, puesto que cumplía sus expectativas sobre los patrones idealizados de lo que se suponía que era la danza oriental. A la manera estereotipada y fantasiosa de ver a finales del siglo XIX y principios del XX los modos de vida de las colonias orientales, de sus rituales, sus danzas y el comportamiento de sus mujeres en Europa y Norteamérica se le llama orientalismo. Este orientalismo estaba encarnado en la escena internacional en las figuras más importantes de los Ballets Rusos o en la bailarina Ruth Saint Denis, que basó buena parte de sus danzas en civilizaciones como la del antiguo Egipto, la birmana o la hindú. Ruth Saint-Denis fue una bailarina muy importante a caballo entre la tradición y las nuevas corrientes modernas. Fue educada en Europa donde conoció la obra de Loïe Fuller e Isadora Duncan, para regresar a EE. UU., su país de origen, y dedicarse profesionalmente a la danza. Allí conoció a Ted Shawn, también bailarín, con el que se casó y colaboró artísticamente.



Vestido de dos piezas de Tortola Valencia para La Bayadera, ca. 1920. MAE-Institut del Teatre. Foto Jesús Atienza

En 1915, ambos decidieron abrir una de las escuelas más importantes que será cuna de la danza moderna en EEUU, la Denishawn School. Entre sus alumnos se encuentran artistas como Martha Graham, Doris Humphrey o Charles Weidman.

Tórtola Valencia pasó a formar parte del imaginario orientalista de medio mundo. Su estilo, aparte de ser orientalista, tenía algunos toques de costumbrismo español.

Sus danzas eran exóticas, pero también tremendamente voluptuosas y sensuales, y parece que su estilo se forjó con la ayuda de las actuaciones de Isadora Duncan,

Ana Pavlova o Maud Allan, a quienes vio en persona. Entre sus coreografías destacan *La serpiente y la bayadera*, *La Danza de Anitra* y *La danza del incienso*. Utilizó su desbordante imaginación para diseñarse un vestuario también de corte orientalista: velos de gasas, brazaletes y tobilleras de cascabeles, telas bordadas y transparentes, etc.

Como el resto de las bailarinas de la danza libre, Tórtola Valencia se negó a llevar corsé ya que este "era la cárcel de los encantos femeninos", llegando a ser tachada de inmoral en su época.

De su vida privada siempre se supo poco puesto que ella misma se encargó de tejer a su alrededor una red de misterio que la convirtió, ya en su época, en una figura a medio camino entre la realidad y la leyenda: se dijo sobrina de Goya e hija de un aristócrata español, entre otros hechos fantasiosos. Esto motivó que multitud de otros artistas quedaran fascinados por su figura, como es el caso del poeta Rubén Darío, quien la llamó "la bailarina de los pies desnudos", o del músico Granados, que le dedicó "La gitana". Además de bailarina y coreógrafa, fue figurinista y pintora, haciendo múltiples exposiciones, y además fue musa de grandes pintores del momento, como Ignacio Zuloaga. Son conocidos sus carteles promocionales para perfumes y sales de baño Maja, de la firma Myrurgia, que convirtieron su retrato con peineta y mantilla en parte de la cultura visual española del siglo XX.

Todo eso ocurrió entre las décadas de 1910 y 1930, puesto que, tras varias giras en el continente americano, África y Asia, se retiró a principios de los años 30. Se la vinculó a Antonio de Hoyos y Vinent, una figura con una fuerte ideología de izquierdas con la que Tórtola Valencia mantuvo una cercana amistad, pero no un romance, como a veces se ha pensado, ya que el marqués de Vinent era conocido como homosexual. La propia sexualidad de la bailarina fue cuestión de debate, ya que en 1928 conoció a Ángeles Magret-Vilá y desde entonces no volvieron a separarse. Terminó su carrera en Quito y terminó sus días viviendo discretamente con ella, convertida en coleccionista de arte precolombino. Murió en Barcelona en 1955 y, tras años de prácticamente olvido, la coreógrafa y bailaora Isabel Bayón le rindió un personal homenaje en 2008 con su espectáculo *Tórtola Valencia*.

3.6. Mary Wigman

Mary Wigman (Hannover, Alemania, 1886 - Berlín, 1973) está considerada como el mayor exponente de la danza expresionista alemana. El arte expresionista reivindicaba los sentimientos por encima de la forma e intentaba dar salida a todo el mundo interior del individuo de una manera eminentemente expresiva. Los artistas expresionistas alemanes de principios del siglo XX buscaron una manera eficaz de comunicar sus sentimientos acerca del momento que estaban viviendo. La soledad, la tristeza o la amargura eran emociones usuales en una sociedad que vivía las consecuencias de una dura posguerra. La deformación, tanto en formas como en colores, era la manera más usual en que muchos artistas plásticos expresaban su visión trágica del mundo. Por otra parte, la creciente industrialización provocó que muchos artistas quisieran volver al estado natural del ser humano, a lo primitivo, y a la completa libertad del cuerpo. Los temas más morbosos y prohibidos se convirtieron en sus preferidos. Algunos de los artistas más conocidos de este movimiento fueron Ernst Ludwig Kirchner, Emile Nolde, Wassily Kandinski o Franz Marc.

“Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camisón del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo.” Mary Wigman

Pero ¿cómo aplicó Mary Wigman este concepto en la danza? Ella describía su arte como un trance, como el éxtasis que nos guía hacia una completa catarsis. Un grito al exterior de sus sentimientos, que se materializaba a través de la gestualidad en su máxima expresión, dando cabida en sus coreografías a los golpes, exclamaciones, chasquidos y una larga combinación de movimientos desestructurados. La forma en que se desplazaba por el escenario también resultaba novedosa: deslizándose y arrastrándose, buscando diferentes maneras de utilizar su cuerpo para ello.

Uno de los elementos más importantes y llamativos de sus danzas fue la máscara. Al igual que en las pinturas expresionistas, Mary Wigman cubría su rostro para teñir su danza de misterio, brutalidad y expresión. En este aspecto, se vio fuertemente influida por el teatro Noh y Butoh japonés. El teatro Noh es una de las formas más antiguas de teatro en Japón, que data del siglo XIV, y sus tramas tratan el mundo de lo sobrenatural, lo que tiene como protagonistas a los dioses o figuras como espíritus y fantasmas, o personajes históricos y legendarios. La danza Butoh, por su parte, es una danza de gran expresividad que se nutre de la meditación y que intenta reflejar estados mentales. Sus coreografías están compuestas de movimientos lentos y a veces imperceptibles, ya que la verdadera actividad se realiza en la mente. Sin embargo, otras veces sorprende por lo grotesco de sus imágenes, de su estética "feísta" surgida de una ansiada libertad espiritual y corporal que huye de la belleza para reflejar los estados internos.



Los temas que trataba Mary Wigman en sus danzas giraban alrededor de la destrucción, la desesperación, la guerra y la muerte. También bailó sobre algunos textos extraídos del Zaratustra de Nietzsche o sobre leyendas medievales. Aun así, una de sus frases más conocidas, "No bailamos historias, bailamos sentimientos", da buena cuenta de su opinión respecto a la danza como arte independiente. Mary Wigman bailó muchas de sus coreografías sin música o solo con instrumentos de percusión (muchos de ellos de origen oriental, como el gong o los platillos, y africanos, como los tambores africanos) que generasen ambientes rítmicos. Uno de sus grandes éxitos es no haber situado jamás la danza en un segundo plano tras la música.

Desde muy joven, Mary Wigman mantuvo una relación estrecha con diferentes grupos artísticos del momento. Por una parte, lo hizo con el grupo expresionista Die Brücke y, por otra, con los artistas dadaístas que rechazaban las tradiciones y los esquemas sociales a favor de la libertad individual, lo espontáneo y la improvisación, aspectos todos ellos reflejados en la manera de bailar de la alemana. Ella estuvo presente en la fundación del Cabaret Voltaire, la sede en la que los dadaístas fijaron la mayoría de su actividad. La influencia del grupo dadaísta también le llevó a centrarse en un arte nacional ligado a su propia historia.

Mary Wigman no fue una bailarina autodidacta como lo pudieron ser Isadora Duncan o Loïe Fuller. Wigman inició sus pasos en la danza de manera tardía para lo habitual, con veinte años. Fue precisamente el pintor expresionista Emile Nolde, con el que mantuvo amistad desde muy joven, quien le recomendó tomar clases con Rudolf von Laban, de quien llegó a ser incluso asistente de 1913 a 1919. Laban es conocido por su método de notación, que permitió registrar las coreografías de un modo científico, algo muy importante puesto que allanó el camino para considerar la danza como un arte singular. De hecho, la "labanotación" es actualmente el estándar con el que se conservan las coreografías.

Otra de las grandes influencias de Mary Wigman fue Emile Jaques Delcroze y su método de gimnasia "*eurhythmics*", que pretendía experimentar la música a través del movimiento. Tanto Laban como ella fueron discípulos de sus ideas, lo que los llevó a intentar buscar un método a través del cual la danza se librara de la servidumbre de cualquier otro arte. Sin embargo, el creciente interés de Laban por el ballet hizo a Mary Wigman abandonar a su maestro y empezar a experimentar en solitario. Al principio, algunos de sus espectáculos fueron recibidos con críticas, pero muy pronto se convirtió en el mayor exponente de la nueva danza alemana.

Mary Wigman estuvo además siempre interesada en la pedagogía de la danza, fruto de su interés por las investigaciones realizadas sobre el gesto y el movimiento de Françoise Delsarte, un gran estudioso y pedagogo francés del siglo XIX. En 1920, Mary Wigman fundó su primera escuela en Dresde, que se convirtió en un verdadero invernadero para nuevos bailarines y de experimentación en torno a la danza. Fue en esos años cuando creó su propia compañía y comenzó diversas giras por Europa y EE.UU. Ella era la única coreógrafa del grupo y a la vez bailaba de manera coral y como solista. Pronto el régimen nazi se fijó en sus bailes y los tachó como decadentes, obligando a cerrar la escuela de Dresde. Después de la Segunda Guerra Mundial pudo reabrir la en Leipzig y, posteriormente, en Berlín Occidental.

Algunas de sus danzas más conocidas son: *Hexentanz* o *La danza de la bruja* (1914), *Schrei* (1923), *Die Abendlichen Tänze* (1924), *Das Totenmal* (1930), *Orfeo y Eurídice* (1947), *Catulli Carmina* (1955), *Le Sacre du Printemps* (1957) o *Alkestis* (1958).

Sabías qué

El vodevil es un género de espectáculo americano de variedades que surge a partir de 1865. Inspirado en los *minstrel shows*, el espectáculo estaba enfocado al entretenimiento presentando una sucesión arbitraria de variadas atracciones: partes musicales, danza, comedia, magia, acrobacia, malabarismo, cine primitivo, pantomimas, animales entrenados, ventrílocuos, piezas teatrales cortas, demostraciones atléticas... Perduró hasta 1930, cuando será desbancado en popularidad por la comedia musical y el cine.

Si Mary Wigman cambió radicalmente la manera de ver la danza en Alemania, una de sus mejores discípulas, Hanya Holm, hizo lo propio en EEUU. Holm trabajó su propio método derivado del de Wigman y lo aplicó en Broadway, donde a finales de los años 40 empezaban a ponerse de moda sus famosos musicales. Holm se convirtió así en la coreógrafa de *Kiss Me, Kate* (1948), *My Fair Lady* (1956) o *Camelot* (1960), entre otros.

3.7. Marta Graham

Martha Graham (Pittsburgh, EEUU, 1894 – Nueva York, 1991) es sin duda la gran figura de la danza moderna americana. No solo fue una gran bailarina y coreógrafa, sino que también destacó como pedagoga. George Graham, su padre, ejerció gran influencia sobre ella cuando era pequeña. Por una parte, le dio a conocer las teorías sobre el subconsciente de Sigmund Freud y, por otra, la llevó a un espectáculo de la bailarina Ruth Saint Denis en 1911, en el que Graham decidió que quería dedicarse al mundo de la danza. Así, desde 1916 y hasta 1920, estudió en la escuela de Saint Denis, la llamada Denishaw.

Después, emprendió su camino en solitario, primero actuando en comedias musicales y, más tarde, dedicándose a la docencia. En 1926 fundó su propia compañía, la Martha Graham Group, con la que triunfó con coreografías que hablaban de los sufrimientos de la Gran Depresión.

Con *Lamentation*, en 1930, terminó de despegar su fulgurante carrera.



Martha Graham, Bailarina, 1931 © Imogen Cunningham Trust

Poco a poco fue desarrollando un método coreográfico muy exigente pero también muy sólido. Martha Graham estaba muy interesada en el ser humano y sus sufrimientos, sus locuras y sus impulsos. Al haber estudiado muy de cerca a Freud y a Carl Gustav Jung, Martha pensaba que el movimiento estaba regido por impulsos y deseos: “Mi técnica, en definitiva, no es más que una reorientación del cuerpo, una manera de encontrar la expresión de la vida”. De Jung además obtuvo la idea de que cada individuo contiene una parcela del inconsciente colectivo. Esto quería decir que existen arquetipos en los que la humanidad puede sentirse reflejada, y Graham buscaba esos arquetipos en los mitos griegos clásicos. Los seis arquetipos básicos de su investigación (tristeza, ira, lujuria, amor, alegría y miedo) pueden explorarse, por ejemplo, a través de pasos concretos de sus coreografías más famosas.

Su técnica estaba basada en dos principios: contracción y relajación. Ambos se focalizaban en la pelvis como centro de todas las pulsiones, impulsos y deseos. La columna vertebral era, sin embargo, una especie de árbol de la vida, desde donde nacían los movimientos. La respiración era igualmente muy importante en todo el proceso. Utilizaba caídas y saltos, que no podía dar sensación de choque contra el suelo, sino más bien de estar flotando en el aire. El escenario a su alrededor solía tener un significado simbólico: los objetos eran reflejos de fantasmas, fobias o imágenes interiores de los personajes de sus historias. Para su diseño escenográfico contó en la mayoría de las ocasiones con Isamu Noguchi, un diseñador y escultor de origen japo-americano que fue ayudante del artista Brancusi y que, por su gran modernidad, ganó una beca Guggenheim en 1927. Por otra parte, y al contrario que otras bailarinas de la época, le daba una gran importancia al solo frente a las coreografías grupales. Para Martha Graham las coreografías eran también formas de buscar el propio yo, lo cual hacía que le resultara difícil “regalar” sus coreografías para solista a otras bailarinas.

“Tengo la creencia de que aprendemos a través de la práctica. Signifique esto aprender a bailar practicando danza o aprender a vivir practicando la vida, los principios son los mismos. En ambos casos, se trata de actuar, realizar un conjunto de acciones precisas, físicas o intelectuales, de las que emerge la forma de la realización, un sentido del propio ser, una satisfacción del espíritu. Uno se convierte, en cierto sentido, en un atleta de Dios.” Martha Graham

Otro de los grandes temas tratados por Martha Graham era la identidad americana. Una de sus coreografías más conocidas, *Frontier* (1935) trataba precisamente del coraje, determinación y valor de los primeros pobladores del territorio de Norteamérica. Este baile, con música de Louis Horst, tenía como decorado una gran valla que Martha iba saltando en repetidas ocasiones. No obstante, su obra más famosa fue *Apalachian Spring* (1944), con música de Aaron Copland, que plasmaba la vida cotidiana de una comunidad de pioneros de Pennsylvania en el siglo XIX. También ha dedicado coreografías a grandes escritoras anglosajonas como las hermanas Brontë (*Death and Entrances* en 1943) o Emily Dickinson (*Letter to the World* en 1940).

El 19 de diciembre de 1937, en el Guild Theatre de Nueva York, Martha Graham estrenó una pieza que nos toca muy de cerca. *Deep Song* estaba inspirada en la Guerra Civil española, y se estrenó justamente el mismo año en que se pintó *El Guernica* de Picasso. Según los expertos, el título puede estar inspirado en el *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca, ya que este se tradujo al inglés como *Poem of Deep Song*. La pieza duraba simplemente cuatro minutos y cuarenta y ocho segundos y tenía música de Henry Cowell. En ella, en vez de utilizar una guitarra, Cowell percutía las cuerdas de un piano.

Martha Graham también tiene el honor de haber formado e influenciado a varias generaciones de grandes artistas, tanto en su Martha Graham Contemporary School of Dance como en otras compañías que empezaron a utilizar su método (The Batsheva Dance Company en Tel Aviv desde 1963 y la London Contemporary Dance Theatre, fundada en Inglaterra en 1967). Grandes figuras como Erik Hawkins, Merce Cunningham, Robert Cohan, Jane Dudley o Paul Taylor propagarían su estilo.

Merece también la pena mencionar la influencia de Graham en otros ámbitos. Enseñó a artistas del cine y del espectáculo como Bette Davis, Kirk Douglas, Liza Minelli o Madonna a utilizar sus cuerpos como elementos expresivos e hizo diferentes colaboraciones con diseñadores, escenógrafos y fotógrafos. Por ejemplo, es muy conocida su alianza con la marca Calvin Klein para crear el vestuario de *Maple Leaf Rag* (1990), una danza basada en las composiciones de Scott Joplin.



Martha Graham, 5, 1931 © Imogen Cunningham Trust

3.8. Doris Humphrey

Doris Humphrey (Illinois, EE. UU., 1895 - Nueva York, 1958) estudió desde pequeña con su madre, profesora de piano, y con la profesora Mary Wood Hinman todo lo relacionado con la rítmica Dalcroze y pronto tuvo que dar clases de danza en la escuela de su madre para poder sobrevivir. En 1917 empezó a tomar clases en la famosa Denishawn School, donde conoció a Martha Graham. Al igual que ella, con la compañía hizo varias giras, pero en 1928 abandonó la compañía y comenzó su andadura en solitario. En primer lugar, creó una nueva escuela junto con el bailarín y coreógrafo Charles Weidman y la pianista Pauline Lawrence, para formar, a partir de ella, una compañía.

Sus temas, como los de Martha Graham, giraban alrededor de la idea de identidad cultural americana, y estaba a favor de un lenguaje más real y unos nuevos valores con los que dar respuesta a las preocupaciones de la sociedad emergente de principios de siglo, pero se diferenciaba de ella en otras muchas cuestiones. En clara oposición a Graham, creía que de la forma habría de surgir la expresión y no al contrario. Su técnica también era diferente, aunque ambas se basaban en la filosofía de Nietzsche, Humphrey tomó los principios de dualidad humana y artística, de los que concluyó que el deseo de todo artista era seguir las ideas del arte por el arte en su más perfecto equilibrio de belleza y forma. Sin embargo, la naturaleza humana nos hacía perder ese equilibrio a favor de una concepción espiritual mucho más cercana al placer momentáneo, y ambos principios (equilibrio y pérdida de este) debían complementarse.

Si Graham se basaba en los principios de contracción y relajación, Doris Humphrey considera claves la caída y la recuperación, su famosa técnica del *"fall and recovery"*, por la cual un cuerpo es atraído por la gravedad del suelo y, sin embargo, recobra su equilibrio vertical en una constante lucha por mantener este último. Frente a la visceralidad de Graham, Humphrey mostró siempre una naturaleza más lírica y una visión más estética. Su técnica tiene mucho que ver con aprovechar los desequilibrios de manera expresiva.

Ella misma definió su técnica con la siguiente frase: "el movimiento se sitúa en un arco tendido entre dos muertes". Esto era una manera metafórica de explicar que todo movimiento estaba entre dos posiciones de inestabilidad: horizontal (cuerpo inmóvil tumbado) y vertical (de pie). Humphrey asoció a la caída la idea de la muerte estática, y a la recuperación del equilibrio la idea de la muerte dinámica. Comenzando con recursos físicos básicos como la respiración, el peso, el equilibrio y la orientación espacial, el bailarín se mueve entre la "muerte" del éxtasis y la actividad de mantener el equilibrio. A medida que el cuerpo se acerca a un extremo de desequilibrio, se invierte o rebota en otra trayectoria arriesgada. El vocabulario resultante de balanceos, suspensiones,

caídas, saltos y giros, con variaciones de energía, produce un movimiento visceralmente expresivo. Como otras bailarinas del momento, Humphrey considerará que la danza no tiene que depender de la música y por ello bailó coreografías en silencio o con la música compuesta a posteriori.

Pero quizá el rasgo más novedoso de Doris Humphrey es su preocupación por las coreografías de grupo. Además de las ideas de Nietzsche, extrajo los principios de la filosofía de Schopenhauer para las composiciones de grupo, según las cuales el ser humano se caracterizaba por su deseo de crecer y de mantener el equilibrio entre su especie. Ella consideraba que el grupo de bailarines era una entidad múltiple con importancia propia, no un acompañamiento al solo. En sus coreografías presentaba en igualdad al hombre y a la mujer, aunque cada sexo tenía asociados una serie de movimientos. Así las coreografías de Humphrey llamaban la atención por el cuidadoso uso del grupo y de sus posibilidades geométricas.

Una de las piezas que más destacaron como coreografía coral fue *Water Study* (1928), pieza sin música, lo que hace que los bailarines tengan que basar el ritmo en su respiración y en la percepción de los ritmos internos de los otros. En la pieza sólo se escucha el sonido de las respiraciones de los ejecutantes. Para componerla, Humphrey se basó, como Isadora Duncan, en el movimiento del agua y de las olas, de su ida y su venida. Así, el movimiento de la ola debe pasar de cuerpo a cuerpo, creando una forma de grupo muy original en el momento. Esta obra demuestra el interés de Humphrey en los ciclos, procesos básicos y las fuerzas de la naturaleza como fuente de inspiración.

"En su sentido estructural, el movimiento es "el arco entre dos muertes". Se puede considerar que todo movimiento es una serie de caídas y recuperaciones; es decir, un desequilibrio deliberado para progresar y una restauración del equilibrio para autoprotegerse."

Por otro lado, la noción de cooperación perfecta para el interés de todo el grupo se tradujo en un baile sobre las interacciones humanas. *The Shakers* (1931) está inspirado en los bailes-rituales que realizan el grupo religioso protestante del mismo nombre, que se establecieron en algunas comunidades en el siglo XIX en América, cuya danza se separaba por género. Humphrey admiraba a esta comunidad y con este baile les hacía un homenaje. En otras obras como *New Dance Trilogy* (1935- 36) o *Passacaglia and Fugue in C Minor* (1938), encontramos no sólo el característico moderno estilo coreográfico de Humphrey, sino también la filosofía humanística detrás de él.



Doris Humphrey era una figura mucho más introvertida y por tanto menos visible socialmente que Martha Graham. Era partidaria de centrarse en la parte más intelectual de su danza y en el trabajo en su estudio. Mostró gran interés en la notación del movimiento, pero cuando vio que el sistema de Laban era eficaz y estaba muy desarrollado, abandonó su propio proyecto. Aun así, su influencia será de gran importancia, pues fue clave en la carrera de grandes bailarines como José Limón y escribió un libro esencial para la historia de la danza: *The Art of Making Dances* (1958).

Sabías qué

Doris Humphrey teorizó sobre la danza desarrollando conceptos como la *metakinesis*. Este concepto deriva del término 'kinestesia' que se trata de la capacidad del ser humano de percibir y realizar el movimiento, y está, por tanto, íntimamente relacionada con el arte de la danza. De esta forma, el bailarín debe desarrollar esta cualidad hasta la extrema precisión, entrenando su capacidad kinestésica. Para Humphrey, la *metakinesis* es la sensación que obtiene un bailarín al comprender que ha llegado a su máximo grado de kinestesia. Esta búsqueda de *metakinesis* es para ella la razón más importante por la que el ser humano baila.

04. SELECCIÓN DE PIEZAS

4. 1. Los cinco movimientos del ballet clásico (Wot Studio)

En comparación con el resto de las artes, se puede afirmar que la danza sufrió un considerable retraso en la codificación de su vocabulario. Habría que esperar a la llegada de un bailarín italiano para que las bases técnicas de la danza quedasen, al menos, asentadas. Carlo Blasis nació en Nápoles en 1803 en una familia de artistas y a los dos años se trasladó a Marsella para ser educado en el ballet, además de recibir formación en música, artes plásticas, matemáticas y anatomía. Tras su debut, marchó a Milán, ciudad en la que fundaría una importante escuela de ballet, muy famosas no solo por su producción de bailarines, sino sobre todo por la de maestros de ballet.

En 1820 publicó un tratado titulado *El Código de Terpsícore*, cuya importancia es tal que todos los maestros de ballet italianos lo llevarían consigo en sus viajes a Francia, Rusia y demás puntos geográficos en los que sus servicios eran requeridos, difundiendo así las teorías de Blasis. El italiano abrió esta obra con una exhortación a seguir el ejemplo del arte clásico y aprender el gusto y la elegancia en la porte y actitud del cuerpo a la hora de bailar. En la segunda parte enfatizaba la importancia del trabajo diario, sin llegar nunca al agotamiento, que tampoco era beneficioso para el bailarín. Al mismo tiempo, daba lecciones prácticas y anatómicas sobre cómo manejar el cuerpo para lograr la libertad y limpieza necesaria de movimientos, como en el caso del *en dehors*, una técnica necesaria para articular la apertura de los pies desde la cadera.

Blasis desarrolló de manera teórica su estudio sobre las piernas para perfeccionar la *danse d'élévation*. Recomendaba la posición perpendicular en la postura salvo para la ejecución de *arabesques*, donde aconsejaba inclinar parcialmente el tronco, algo que se sigue realizando hoy en día. Por otro lado, estudió la manera correcta de hacer *pliés*, es decir, la manera correcta de doblar las piernas para prepararse para un salto y posteriormente amortiguar la bajada al suelo. Este es el primer ejercicio en aprenderse en la actualidad en cualquier clase de danza, del mismo modo que se sigue respetando sus enseñanzas sobre los *pirouettes*. Además, Blasis contribuyó a aumentar el vocabulario de la danza clásica con una posición que definiría todo el período romántico: el *attitude*. El *attitude* está inspirado en estudios en torno a la escultura manierista *Mercurio* de Giovanni da Bologna, en su día muy admirada por el apoyo mínimo que tenía en su base. De este modo, el *attitude* es un alarde de la belleza del equilibrio y de sus posibilidades de proyección espacial.

Con estos puntos, Carlo Blasis dejó establecidas las reglas de la técnica del ballet no solo de manera teórica, sino también práctica gracias a sus estudios de anatomía. Otorgó una importancia vital al desarrollo de la técnica, de manera que el bailarín pudiera dominarla y así olvidarse de ella y preocuparse por otros aspectos artísticos, como puede ser la expresión.



Así se entiende su frase más célebre: “ocultar el arte es lo supremo del arte”. El ballet en la actualidad conserva esta dedicación a la perfección técnica, como puede observarse en esta instalación audiovisual. La bailarina Agnès López Río ejecuta los cinco pasos básicos del ballet clásico, sobre los que se asientan el resto de las posiciones y movimientos, y que provienen de la tradición romántica y de la codificación de teóricos y docentes como Carlo Blasis. Sin embargo, al liberar su cuerpo, las bailarinas que cambiaron el panorama de la danza del siglo XX se liberaron también de la rigidez de la técnica. Hacía su aparición la *danza libre*.

4. 2. Ascós con Atalanta e Hipómenes (400-380 a.C.)

Un ascós es un tipo de vasija de cerámica de la Grecia Antigua que se utilizaba para servir pequeñas cantidades de líquido, normalmente vino o aceite. La técnica empleada en esta ocasión es la conocida como técnica de figuras rojas que, en contraste a la de las figuras negras, permite ganar rapidez y precisión en el dibujo. Esta consiste en invertir la manera de plasmar las imágenes, dejándolas sin pintar en el color rojo de la arcilla, mientras que el fondo del vaso se cubre de barniz negro. Las figuras dibujadas mediante un pincel muy fino resultan, así, más reales.

La escena representada es la carrera entre Atalanta, la gran heroína y cazadora griega, e Hipómenes. La figura de Atalanta fue muy importante para los griegos, además de por su condición de cazadora, porque se rebeló contra la sociedad patriarcal de la antigua Grecia. La historia de Atalanta e Hipómenes aparece en una de las grandes obras del poeta romano Ovidio, *Metamorfosis*, concretamente en el Libro X, donde Venus se la cuenta a Adonis en uno de sus paseos, advirtiéndole del castigo que guardan los dioses para aquellos que no son agradecidos con ellos.

El padre de Atalanta solo quería hijos varones por lo que, siendo Atalanta todavía bebé, fue abandonada en el monte Partemio, siendo amamantada por una osa y criada posteriormente por unos pastores. Cuando creció, decidió mantenerse fiel a su virginidad y consagrarse a Artemisa. A través de un oráculo se enteró de que si algún día se casara se convertiría en un animal. Para alejarse de sus pretendientes, Atalanta anunció que solo se casará con aquel hombre que la ganase en una carrera. Ella era muy veloz, les dejaba un poco de ventaja al inicio de la carrera y les perseguía con una lanza con la que los atravesaba cuando les alcanzaba.



Uno de estos pretendientes era el joven Hipómenes, quien pidió ayuda a Venus, la diosa del amor, para poder ganar la carrera y conseguir casarse con Atalanta. Venus le entregó tres manzanas de oro procedentes de su manzano sagrado en Tamaso, Chipre, para que las fuera lanzando a lo largo de la carrera, distraer a la cazadora y así poder tener ventaja y ganar. Hipómenes se hizo con la victoria, pero se olvidó de agradecer a la diosa su ayuda, lo que provocó su enojo. Hizo que un día los enamorados mantuvieran relaciones en un templo de Cibeles, acto que esta diosa tomó como una ofensa y un sacrilegio, motivo por el que los castigó al instante, convirtiéndolos en leones y condenándolos a tirar de su carro. La transformación de los amantes en leones se puede deber a que se creía que los leones no se unían entre sí, sino con los leopardos, y además porque el león simboliza la soberbia.

Esta imagen la podemos ver representada en la fuente de La Cibeles en Madrid, situada en la plaza que lleva su nombre. La diosa Cibeles se asocia normalmente con la fertilidad, la naturaleza salvaje y a la que también se atribuyó la curación de enfermedades y la protección de su pueblo durante la guerra. Por otro lado, esta historia también ha sido representada pictóricamente: en el Museo del Prado podemos admirar la obra del barroco Guido Reni, *Atalanta e Hipómenes* (1618 – 1619).



Atalanta e Hipómenes ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

4. 3. Cartel de Krenes para Tórtola Valencia (1911)

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, las principales ciudades del mundo crecían rápidamente. En el tejido social de estas apareció una nueva clase media que trabajaba menos horas y contaba con una mayor cantidad de tiempo libre, lo que motivó la aparición de un buen número de espacios diversos en los ensanches de las ciudades dedicados al entretenimiento del público de masas. Los *music halls* y, desde mediados de 1880, los teatros de variedades se construyeron en gran número para cubrir esta nueva demanda, dando empleo a miles de intérpretes y artistas de números especiales y sorprendentes. Estos palacios de variedades se convirtieron en el hogar de artistas anteriormente itinerantes y rápidamente se convirtieron en los espacios más populares.



Cartel de Krenes para Tórtola Valencia. MAE- Institut del Teatre. Foto Jesús Atienza

El tipo de teatro musical que era presentado en estos lugares recibió legitimidad en la Inglaterra victoriana a ojos de la alta sociedad con el comienzo de la tradición de la *Royal Variety Performance* ante el rey George V. Estas actuaciones podían incluir canciones populares, actos cómicos, acrobacias, magos y rarezas humanas. Las variedades continuaron siendo una popular forma de entretenimiento durante todo el siglo XX, ya que muchas estrellas de la televisión aparecieron primero en el circuito del teatro de variedades y estos espectáculos seguían ofreciendo una forma de entretenimiento que podía ser disfrutada por todas las clases de público.

También a finales del siglo XIX, gracias a la aplicación de la litografía y a la aplicación del color, se pudo ilustrar de una manera vibrante y con gran impacto, lo que llevó a los carteles a convertirse en uno de los medios dominantes de la publicidad. Además, estos alcanzaron altas cotas de creatividad y excelencia artística: cuelgan de las paredes de museos los carteles *art nouveau* de Alfons Mucha o las bailarinas de can-can de Toulouse-Lautrec.

El paisaje de las ciudades se vio salpicado de carteles que competían por atraer la atención del viandante para seducirlo con la promesa del entretenimiento de los espectáculos de variedades. La tipografía utilizada y el diseño general de los carteles son de particular interés, y los tamaños podían variar desde pequeñas tarjetas del tamaño de una caja de cerillas a grandes creaciones que debían imprimirse utilizando varias hojas de papel. Los artistas utilizaban distintas letras en un mismo cartel, sombreando el texto para que asaltase el campo visual, y era común representar una ilustración de la actuación que se promocionaba.

Los carteles marcan cambios sociales y culturales a lo largo de los años, así como reflejan la evolución de la moda y de los gustos escénicos de la época. En las ciudades españolas de principios del siglo XX, los carteles llenaban las calles con anuncios de bebidas, cacao, tabaco, leche para niños, medicinas, sanatorios o viajes en transatlántico, además de, por supuesto, las estrellas de variedades de la época, como es el caso de Tórtola Valencia. Tórtola recibió la atención de pintores tan destacados como Zuloaga o Anglada Camarasa, de poetas como Rubén Darío o ilustradores como Penagos o José de Zamora, y cultivó su imagen en cientos de fotografías que se difundían en las revistas ilustradas de la época.

En este cartel, firmado por el ilustrador austriaco Heinrich Krenes, vemos a la bailarina ejecutando una de sus características danzas orientalistas. Tórtola Valencia tenía una capacidad casi camaleónica para crear diferentes personajes con atuendos y peinados distintos. En este cartel, la bailarina deja caer sobre su torso desnudo el pelo suelto junto con numerosos collares de cuentas, mientras de la cintura se despliega una amplia falda con vuelo, en mitad de un movimiento que la lanza al viento. El artista, que puede encuadrarse en la corriente del modernismo imperante en la Viena de principios del siglo XX, utiliza tonos verdosos en el fondo que contrastan de forma viva con el rojo de los labios de Tórtola y sus joyas. El fondo es un abigarrado tapiz vegetal que aplanan la imagen y hace ondular la mirada del espectador, mientras que las sombras generan un dramático efecto teatral. Toda la imagen ayuda a generar una sensación de impacto que captura la fuerza escénica y el aire de misterio de la propia Tórtola Valencia, que siempre vivió a mitad de camino entre el mito y la leyenda.

4. 4. Mascara FUKAI, de teatro Noh, Periodo Meiji, (siglo XIX)

Es inevitable hablar de máscaras y automáticamente asociarlas al teatro. En este caso, al teatro Noh, una de las manifestaciones más destacadas del drama musical japonés. Se trata de un drama caracterizado con una belleza de simplicidad minimalista, elegante y refinada, envuelta en un halo misterioso. Hoy en día este tipo de teatro está creciendo y se puede hablar de 1500 actores profesionales de Noh y de varias escuelas importantes.

Las máscaras No-Men u OmoteE son las utilizadas en estas representaciones por el Shite o actor principal y, en raras ocasiones, el Tsure (acompañante del Shite) también puede portarla, sobre todo para papeles femeninos. En el pasado había como unos sesenta tipos de máscaras y en la actualidad se puede hablar de más de doscientos modelos. Están realizadas en ciprés japonés de peso ligero y decoradas con pigmentos naturales. Según su personaje podemos encontrar las Okina- máscaras de hombre viejo-, las Onna-Men – máscaras de mujer-, Las Kishin -máscaras de Demonios-, las OTtoko (máscaras de hombres) y las Onryo- máscaras de fantasmas y espíritus. Una de las máscaras más famosas y reconocidas es la Hannya, que representa a un demonio femenino.

La máscara Noh se caracteriza, entre otros elementos, por tener un tamaño menor al del rostro del actor y por los pequeños orificios de los ojos. Así es cómo la describía la propia Wigman: “¡Aquí estaba al fin el rostro que esperaba el “personaje de ceremonia”! De una finura de porcelana, la madera finamente esculpida, como traspasada a una forma oblonga, de rasgos humanos apenas sugeridos. La boca y las cejas pintadas a pinceladas gris azul sobre la madera marfileña... dos hendiduras para los ojos... nada más”.

Mary Wigman sintió una fascinación casi ritual por estos elementos, que incorporó en la creación e interpretación de sus danzas, a pesar de que ella misma confiesa que no era un proceso fácil: “Llevar la máscara era una tortura. Como un cuenco achatado, una segunda piel yacía sobre el rostro; los rasgos escupidos impresos en la madera marcaban mi propio rostro. Cuando me la quitaba después del baile, no podía eludir la sensación de que la máscara se había identificado conmigo- o yo a ella- tal punto que estuve poseída por el miedo de jamás poderme deshacer de este rostro-máscara. Con el fin de poder respirar, debía quitármela varias veces a lo largo de la creación de esta danza. De lo contrario me hubiera ahogado. El único orificio por donde entraba el aire eran las ranuras que formaban los ojos que no permitían visión alguna; apenas llegaba a saber si me movía en la luz o en la oscuridad.”

Una de las coreografías más famosas de la bailarina, *La danza de la bruja* (1914), hacía uso de una de estas máscaras. Fue gestada mientras Wigman aún era una estudiante de Rudolf von Laban y fue cambiando y evolucionando a lo largo de los años con cada interpretación. En esta danza, la bailarina parece moverse a merced de fuerzas ocultas y extáticas, cubierta por una túnica y la máscara, que apenas dejan visible de su cuerpo las manos y los pies. Sentada, realiza hipnóticos gestos con las manos y, en ocasiones, parece abalanzarse hacia el público. Mary Wigman dotaba a esta coreografía de un aura especial: "Creo que La danza de la bruja fue el único solo que me hizo poner nerviosa antes de cada representación. ¡Cómo me gustaba entrar en la pasión de este universo! ¡Cómo trataba en cada representación de profundizar intensamente en el estado original de la creación y de volver a dar vida a la forma vibrante, de volver al mismo punto de partido, donde todo esto había empezado!"



4. 5. Lamentation (1930)

Martha Graham, influida por el movimiento expresionista alemán creó la obra de *Lamentation*. Se trata de una coreografía en solitario con música de Zoltán Kodály, que se acabó convirtiendo una obra icónica del nacimiento de su arte. Se estrenó el 8 de enero de 1930 en el Maxine Elliot's Theatre de Nueva York.

Este baile pudo tener su inspiración en una escultura ya que, según bailarines que trabajaron con ella entre los años 20 y los 30, Graham, en aquel momento, estaba muy interesada en el trabajo del escultor expresionista alemán Ernst Barlach. En realidad, a simple vista, *Lamentation* tiene bastantes similitudes con la escultura *Woman* (1907) de Barlach, en la que una figura cubierta con una tela por la que solo se asoman las manos y parte de la cara, está sentada en el suelo agachada en actitud mendicante. La mujer que se lamenta en el espectáculo de Graham está sentada en un banco, envuelta en una tela elástica que la aprisiona y oculta todo menos su cara, manos y pies. En la pieza, la bailarina comienza a sacudirse con angustia de un lado a otro, sumergiendo sus manos en la tela elástica, retorciéndose como si tratara de salir de su propia piel. Con este baile Graham no solo busca bailar sobre el dolor, sino ser la encarnación del dolor.

Con este solo la artista comienza a explorar temas en los que seguirá investigando a lo largo de su trayectoria artística. Por un lado, el título hace referencia al lamento de una madre, representando la agonía muda del dolor, y Graham habla de la mujer como generadora de vida y profeta de la historia. Por otro, la vestimenta de la bailarina se aleja de las fantasías clásicas de Isadora Duncan o el orientalismo de Ruth Saint Denis, pasando a convertirse en trajes más simples, líneas rectas y faldas largas.

Las coreografías de Graham despertaban emociones intensas en la audiencia, hacían visibles los sentimientos que ellos no podían expresar con palabras.



La artista recuerda que tras una actuación de *Lamentation* en Brooklyn "Una señora se acercó a mí. Estaba muy blanca y obviamente había estado llorando. Ella me dijo 'nunca sabrás lo que has hecho por mí esta noche, gracias' y se fue. Más tarde pregunté por ella y me contaron que su hijo de 9 años había sido atropellado frente a ella por un camión. Ella había hecho todo lo posible por llorar, pero no había podido. Pero cuando vio *Lamentation*, dijo que sentía que el dolor era universal y que no debería avergonzarse de llorar por su hijo. Recuerdo esa historia como una historia profunda en mi vida que me hizo darme cuenta de que siempre hay una persona del público a la que hablas. Al menos una."



En los años en los que la artista desarrolla *Lamentation*, Graham trataba de escapar de su herencia de la escuela del Denishawn y del ballet tradicional que había aprendido hasta el momento. Se centró así en trabajar los movimientos bruscos y angulares y su baile se caracteriza por el ataque repentino. Por otra parte, desarrolló la "desentimentalización" del cuerpo femenino, redefiniéndolo como un cuerpo poderoso con una intensidad casi animal. Se trataba de una bailarina preparada para la acción en cualquier momento, incluso en reposo el cuerpo no debía relajarse y estaba en tensión todo el tiempo. Todo ello iba acompañado de estados físicos extremos como la angustia, el llanto o los jadeos.

4.6. Doris Humphrey Teaching a Master class (1950s)

Humphrey empezó su carrera como colaboradora, no de forma solitaria. Ella creó junto con Charles Weidman, bailarín al que conoció en la escuela de Denishawn, una escuela y compañía propia. Desde el principio, ambos crearon movimientos y coreografías juntos, a pesar de que Humphrey no tenía intención de crear ejercicios de clase y una técnica claramente replicable.

Lo que se conocía como el método Humphrey-Weidman era una combinación suelta de ideas que ambos directores utilizaban para entrenar a los bailarines para su trabajo, que luego se enseñaban de forma independiente y que finalmente se incluyeron en el método de José Limón (alumno de Humphrey, que posteriormente se convirtió en su colaborador). Sin embargo, la técnica Humphrey-Weidman tenía un conjunto claro de principios que Humphrey articuló y que se conoció como *"fall and recovery"* (caída y recuperación). La compañía Humphrey-Weidman se mantuvo en activo hasta la Segunda Guerra Mundial. A los tres años, José Limón la invitó a convertirse en la directora artística de su recién formada compañía de baile.



Doris Humphrey en una clase magistral, ca. 1950. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Para Doris Humphrey, el baile y la coreografía fueron siempre algo más que solo la contribución de una sola persona. No solo centró sus esfuerzos en colaborar con Weidman en su proyecto conjunto, sino que permitió que otros bailarines retirados enseñaran las coreografías y métodos de Humphrey a sus propios alumnos. En muchas ocasiones, mientras sus estudiantes ensayaban, expertos en la “labanotación” eran invitados a las clases para documentar sus coreografías. Esta documentación todavía se usa por estudiantes de danza para aprender a leer, documentar y realizar una actuación partiendo de un baile escrito.

“Demos por perdido el día en que no hayamos bailado al menos una vez”. Friedrich Nietzsche

Desde 1947, cuando su salud estaba empeorando, y hasta su muerte por cáncer en 1958, Humphrey siguió de forma incansable ayudando con su ojo experto y haciendo de mentora a jóvenes coreógrafos, así como también a profesionales buscando nuevos objetivos en sus carreras.

05. ACTIVIDADES

5.1. Niños

HUELLAS BAILARINAS

Bailar es algo natural en el ser humano. Todos lo hacemos (algunos con más ritmo que otros y otros con menos vergüenza) y, ante todo, debe ser una actividad para expresarnos y disfrutar. Es por ello por lo que os proponemos, para los pequeños de la casa, una actividad para que hagan de la danza algo divertido y creativo. Necesitaremos témpera de colores, recipientes de plástico, papel continuo, música y... ¡nuestros pies! Es fácil: buscamos un lugar amplio y libre de obstáculos, como un jardín, una terraza, o el salón (apartando los muebles). Cubrimos bien el suelo con papel continuo para no manchar nada y echamos témperas en los recipientes de plástico, cada color en uno distinto. Nos ponemos ropa cómoda y que se pueda manchar (¡no el traje de los domingos!), mojamos la planta de nuestros pies en las témperas (puede ser los dos en la misma o en diferentes), nos ponemos encima del papel, le damos al *play* y... ¡a bailar! Se puede hacer solo o en grupo, los mayores con los pequeños, una o muchas veces.

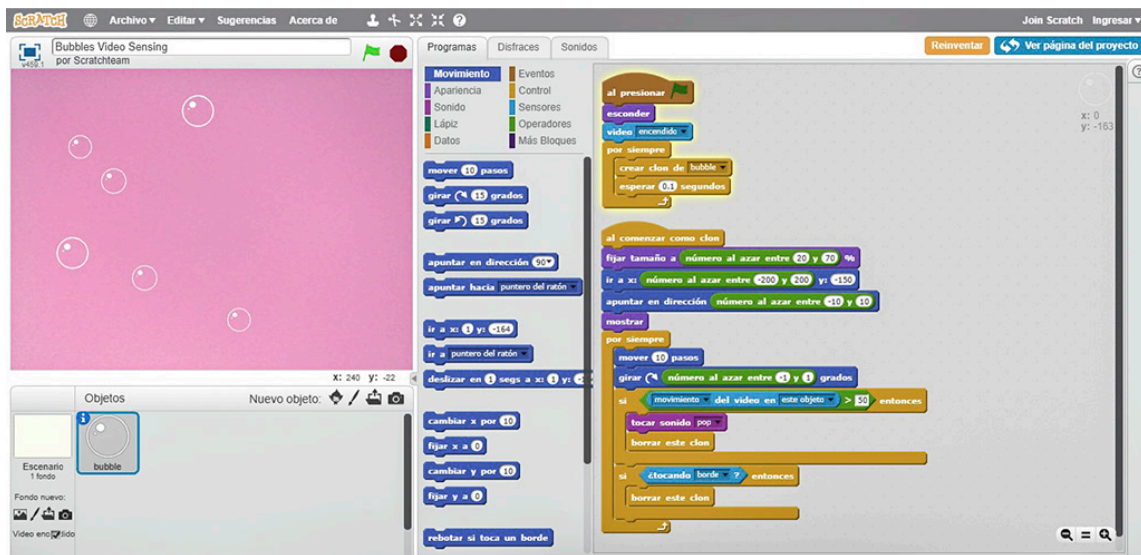
Prueba a elegir el color según lo que te haga sentir cada canción, y ve cambiando (recuerda limpiarte los pies con cada cambio) el tipo de género musical. Al final, quedará en el papel continuo un mapa de tus movimientos, un cuadro de tus huellas bailarinas. Podrás ver cómo con cada canción los movimientos son distintos, si hay más o menos color, y si te has movido por más o menos espacio. ¿Te habías dado cuenta de cómo cambia nuestra forma de bailar con la música? ¿Cuál te gusta más? ¿Quién ha dejado más huellas? Podéis hacer una fotografía con un móvil o tablet para inmortalizar vuestras coreografías y, por supuesto, ¡recoged y limpiad todo muy bien!

5.2. Jóvenes

EL BAILE SIN RITMO

Seguro que ya conoces el entorno de programación de Scratch. En esta ocasión te proponemos que hackees el siguiente link que te adjuntamos, un juego interactivo para explotar pompas: <https://scratch.mit.edu/projects/10128119/#editor>.

Cambia el juego a través del código de programación y, en vez ver pompas, diseña, por ejemplo, notas musicales, galletas, unicornios o lo que quieras, y a cada elemento asígnale una nota musical o un ritmo diferente. Así al terminar de programar podrás crear una composición musical muy alocada con un baile, posiblemente, sin ritmo.



Puedes usar la cámara de tu ordenador o tablet (revisa tu dispositivo, ¡no todas las tablets soportan el software!) y si trabajas online te recomendamos que te registres para conservar tu proyecto. ¡A divertirse!

5. 3. Adultos

BAMBOLEO DIGITAL

Nos vamos a introducirnos poco a poco en el aprendizaje de programación a través de pequeñas interacciones para aprender algo sobre códigos utilizando la plataforma Processing. Processing es un lenguaje de programación y entorno de desarrollo integrado de código abierto basado en Java, de fácil utilización, y que sirve como medio para la enseñanza y producción de proyectos multimedia e interactivos de diseño digital. De esta manera, jugaremos con el movimiento y las nuevas tecnologías, haciendo bailar a nuestro programa.

Pasos a seguir:

1. Descargar la herramienta **Processing** (según sistema operativo):
<https://processing.org/download/>
2. Descomprimir y ejecutar aplicación (Por ejemplo, en windows => processing-3.3.7-windows64\processing-3.3.7\processing.exe)
3. Obtener esta plantilla de animación en el siguiente link
https://drive.google.com/open?id=1UlsXHCcRFMNf88hMIIYA_bDEFJOD73rv,
el nombre del fichero es "bamboleo.pde").

Ahora vamos a piratear (transformar, jugar) con el código fuente del proyecto para ver otras posibilidades de la imagen en movimiento:

4. Ve a las líneas 6 y 7: si cambias los parámetros de *width* y *height*. Moverás los huevitos de posición en el espacio.
5. En la línea 12: puedes cambiar el color del fondo (0) que es negro por (255, 204, 1) que es amarillo. Puedes entrar en el manual de referencia de Processing y averiguar cómo cambiar a otros colores o ir probando por ti mismo.
6. En la línea 34: en esta línea puedes cambiar el movimiento de los objetos. La velocidad establecida es 8. Si bajas el número, el movimiento irá más rápido, si lo subes, el balanceo será más lento.
7. En la línea 35: podrás modificar la vibración.

Sigue investigando y transformando el proyecto. Averiguarás cómo funciona el lenguaje de programación para conseguir que los unos y ceros dancen a tu antojo. ¡Coreografía el futuro!

5.4. Familias

INSÓLITO DUELO DE BAILE

¡Os proponemos un divertido juego para realizar en familia! Para la preparación es necesario que preparéis y seleccionéis:

- 20 canciones diferentes
- 20 acciones divertidas de la vida cotidiana (o no), podemos jugar con nuestra imaginación.

Preparad una lista de reproducción con las 20 canciones seleccionadas. Es interesante que mezcléis estilos diferentes e incluyáis canciones pop, disco, jazz, clásica y cualquier canción que os guste. Escribid el título de cada canción en un pequeño papel e introducidos en un bote (también podéis utilizar una de las muchas app para realizar elecciones aleatorias, nosotros os proponemos esta:

<https://play.google.com/store/apps/details?id=es.treebit.decisionroulette&hl=es>).

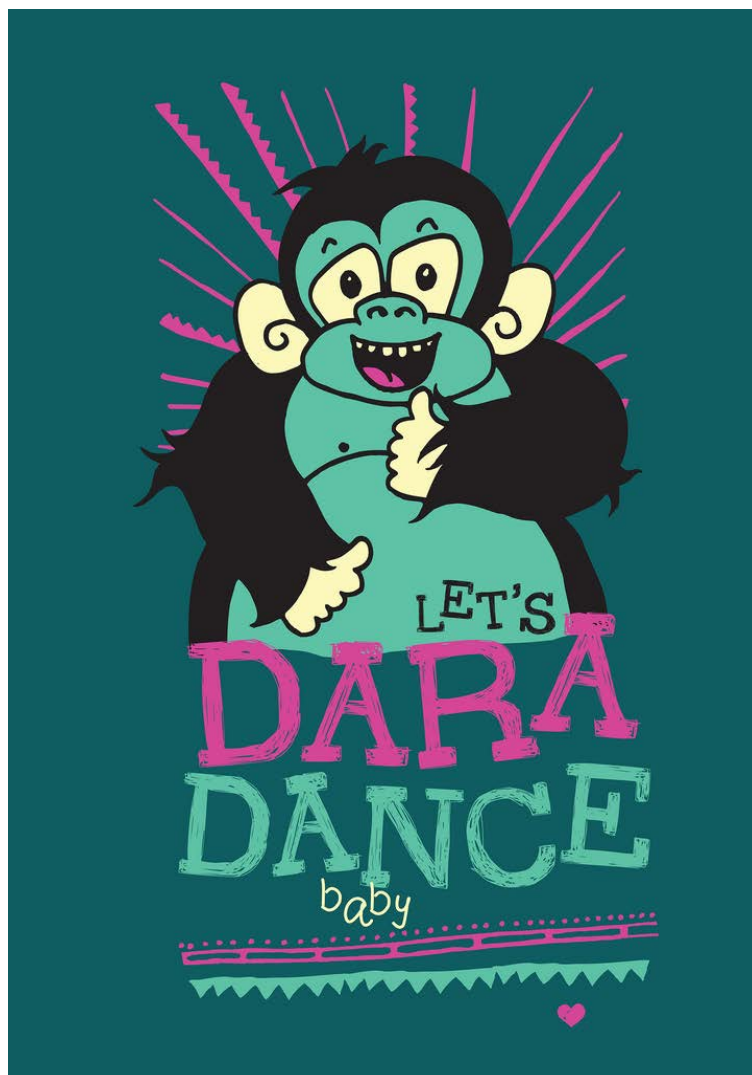
Ahora haced lo mismo con la lista de las 20 acciones divertidas. Estas acciones serán pasos de baile que tendremos que interpretar, así que no te cortes e imagina movimientos que vayan desde acciones del día a día hasta pasos divertidos y fantásticos. Os proponemos algunos ejemplos:

- Hora de sacar al perrito, pero no quiere moverse.
- ¿Dónde está mi móvil? ¿Dónde ésta? ¡Ah está aquí!
- Abofetea la jirafa
- La abuela baila Hip-Hop
- El oso robot
- Calmando a un bebé que llora
- Come todo lo que puedas comer
- Intentando caminar en un autobús en marcha

Por turnos tendréis que ir seleccionando al azar el título de una canción y una acción divertida para improvisar una danza inspirada en esa acción al ritmo de la música. No es necesario bailar mucho más de 10 segundos (dependiendo de lo cómodo que se sienta el danzante), pero sí es importante que leáis en voz alta el título de la acción que os ha tocado.

Cuando todos los jugadores hayan bailado una vez, se termina la ronda y todos deben puntuar las divertidas danzas basándose en el parecido de la acción con su nombre, si seguía el ritmo de la canción, o lo divertido que resultó el baile. Si queréis darle algo de emoción, podéis dar tantos puntos como número de jugadores haya. De tal manera que, si jugáis 4 personas, puntuaréis los bailes del 1 al 4. Dando un número a cada uno de los jugadores. Puntúa al final de cada ronda, ¡aquella persona que más puntos acumule saldrá victoriosa de éste Insólito Duelo de Baile!

<https://www.flickr.com/photos/dimitratzanos/12811074993>



06. ENTREVISTA A LOS COMISARIOS

1. ¿Por qué hay que venir a ver "La bailarina del futuro. De Isadora Duncan a Josephine Baker"?

Hay que venir la exposición porque es un descubrimiento y una experiencia. Mucha gente no sabe de la existencia de estas bailarinas y coreógrafas que establecieron un nuevo arte creado por mujeres y que ha seguido desarrollándose hasta nuestros días. Y también porque la exposición está concebida de una manera escenográfica en la que el visitante puede tener la experiencia de acceder a un teatro o involucrarse en coreografías mientras descubre todos los aspectos de un arte tan maravilloso como es la danza.

2. ¿Hace falta ser un experto en danza para disfrutar de esta exposición?

La exposición está pensada para todo tipo de público, no hace falta saber nada del tema. Incluso me atrevería a decir que, si uno no conoce nada de manera previa, la va a disfrutar de una manera especial por todo lo que va a descubrir. En realidad, se puede ver en 15 minutos paseando tranquilamente y disfrutando de las instalaciones, pero también se puede estar fácilmente más de 2 horas porque hay una gran cantidad de información.

3. ¿Qué destacarías sobre el papel que estas mujeres jugaron en la liberación del cuerpo femenino?

Estas bailarinas fueron fundamentales, no solo para la danza, sino por ser un símbolo y un ejemplo para la mujer. No solamente en la liberación del cuerpo, que es lo evidente, también en romper los rígidos esquemas que marcaba el ballet y que, en realidad, era una traducción al escenario del papel de la mujer en ese momento, esculpidas por la moda. Hablamos de mujeres independientes que lograron abrirse camino y que sacaron adelante sus ideas y sus convicciones. Hablamos de mujeres fuertes, no solamente en el campo de la danza.

Son ese símbolo de la nueva mujer que aparece en las primeras décadas del siglo XX y que tan relevante y tan importante va a ser en las décadas que vendrán a continuación. Las bailarinas que presentamos en la exposición liberaron el cuerpo de distintas formas. Si empezamos por Isadora Duncan, que es quien encabeza el cartel, ella contribuyó a liberar el cuerpo femenino por el simple hecho de que ella, delante de un gran público, bailase semidesnuda, descalza, con el pelo suelto, con una túnica y por supuesto sin llevar ningún tipo de corsé ni de prenda opresiva tanto en la vida cotidiana como sobre las tablas. Defendió una liberación no solo de la mujer si no en general.

4. ¿Cuál es la mayor dificultad que os habéis encontrado a la hora de organizarla?

Nosotros no queríamos hacer una exposición tradicional en la que hubiese muchas piezas fechadas y catalogadas, si no que queríamos precisamente que fuese una experiencia y esto supuso un gran reto. Me atrevería a decir que es la más arriesgada de las que hemos abordado. Todo el equipo con el que hemos trabajado en las anteriores exposiciones aceptó el reto y se sintieron fascinados. Lo que hicimos fue que cada parte fuese mostrada de una forma distinta, que hiciese al visitante estar continuamente en alerta. Y aunque trabajamos un poco por ámbitos, luego a la hora de la escenografía los ámbitos desaparecen y la exposición es un recorrido fluido que va rodeando al visitante. Más que una dificultad fue un reto en el que se trabajaron los más absolutos pequeños detalles de la exposición. El resultado creo que está a la vista y demuestra que mereció la pena.

5. ¿Si tuvieras que elegir dos o tres piezas imprescindibles de la exposición, con cuáles os quedaríais y por qué?

De las cerámicas griegas tenemos el privilegio de poder exponer aquí unas piezas magníficas procedentes del Museo Arqueológico Nacional, unas vasijas de figuras rojas del siglo IV y siglo V a. C., y, además las ponemos en combinación con una réplica del Delfos de Fortuny, una prenda fetiche para la época, que también contribuyó a esa liberación del movimiento, y que fue la prenda escogida por aquellas mujeres modernas de una cierta categoría.

Me gusta mucho todo lo que hemos conseguido traer de Barcelona sobre Tórtola Valencia, que fue una auténtica estrella. Traemos su baúl de gira, uno de sus vestidos para una danza de inspiración oriental y algo que me gusta especialmente, su álbum de recortes, donde ella pegaba todas las reseñas que hacían en prensa sobre ella, los programas de mano, etc.

Pero la pieza que para mí es fundamental en esta exposición es la instalación audiovisual que hemos generado en colaboración con la compañía de danza de Martha Graham, donde se representan seis pasiones encarnadas en seis movimientos específicos de diferentes coreografías de Martha Graham. Esta, para mí, es la pieza más elaborada, que ha requerido un mayor nivel de desarrollo, en la que todo el equipo se ha tenido que volcar para poder realizarla y que para nosotros es un logro.

6. ¿Cómo ha sido la experiencia de trabajar con Ibis Albizu y Agnes Lopez Río?

La experiencia de trabajar con una mujer como Ibis Albizu, que es filósofa de formación y titulada en danza, es increíble. Esta combinación la convierte realmente en una filósofa de la danza que nos ha hecho entender hasta qué punto este arte está capacitado para plasmar cualquier inquietud de nuestro tiempo. Ibis ha sido un gran apoyo, sobre todo porque nosotros tenemos nuestras áreas de conocimiento, pero siempre nos gustan cuestiones en las que no somos expertos y rodearnos bien para aprender.

Sobre todo, en la elaboración de piezas audiovisuales específicas, ha sido Agnes, una bailarina extraordinaria, quien nos interesaba muchísimo. Incluso físicamente hay un cierto eco con Martha Graham, una angulosidad en su cuerpo que la hacía muy adecuada para esta exposición. Como siempre sucede en estos proyectos ya nos hemos hecho amigos y ha sido una experiencia fantástica.

07. OTROS RECURSOS

Bibliografía:

DUNCAN, I. (1977. *Mi vida*, Madrid, Debate (Tribuna Feminista).

LEVER, M. (1989. *Isadora*, Barcelona, Circe.

WIGMAN, M. (2002. El lenguaje de la danza, Madrid, Ediciones del Aguazul.

ALEMANY, M.J. (2012. *Historia de la danza II. La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Piles.

ABAD, A. (2004. *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza.

DUNCAN, I. (2016. *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Akal.

SÁNCHEZ, J.A. (1999. *La escena moderna*, Madrid, Akal.

PÉREZ, C. (2008. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

COOPER, A., (2007. *Traces of light: absence and presence in the work of Lōie Fuller*, Middletown, Wesleyan University Press.

HEISLER, W. (2009. *The ballet collaborations of Richard Strauss*, Rochester, University of Rochester Press.

VV.AA. (2014. *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Lōie Fuller*, Madrid, La Casa Encendida.

HUMPHREY, D. (1962. *El arte de componer una danza*, La Habana, Ediciones Artes Gráficas.

JULES-ROSETTE, B. (2007. *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*, Chicago, Illinois University Press.

Artículos disponibles en internet:

SIEGEL, M. (2012. "Doris Humphrey" en Dance Heritage Coalition. Disponible en:

http://www.danceheritage.org/treasures/humphrey_essay_siegel.pdf

SUTTON, A. (2012. "Infinite light: The Dance of Loie Fuller" en The Australian Ballet.

Disponible en: <https://australianballet.com.au/behind-ballet/infinite-light-the-dance-of-loie-fuller>

AYALA, F. (2015. "Josephine Baker en Madrid" en ABC (14/02/2015. Disponible en:

<http://www.abc.es/abcfoto/revelado/20150210/abci-josephine-baker-madrid-201502091953.html>

SPERLING, J. (2012. "Loie Fuller" en Dance Heritage Coalition. Disponible en:

http://www.danceheritage.org/treasures/fuller_essay_sperling.pdf

YU, A. (2012. "150 Years of Loie Fuller, Modern Dance Pioneer" en New York Public

Library. Disponible en: <https://www.nypl.org/blog/2012/04/03/150-years-loie-fuller-modern-dance-pioneer>

SPERLING, J. (2000. "Loie Fuller and the magic lantern" en Conferencia Dancing in the Millenium, Washington DC. Disponible en:

http://timelapsedance.worldtradecentertour.com/wp-content/uploads/2013/01/magic_lantern.pdf

SPERLING, J. (2001. "Skirting the Image: The Origins of Loie Fuller's Serpentine Dance" en Timelapse Dance. Disponible en:

http://timelapsedance.worldtradecentertour.com/wp-content/uploads/2013/01/skirting_the_image.pdf

GRAU, P. (2014. "Mary Wigman" en Temas para la educación. Disponible en:

<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd10784.pdf>

Páginas Web:

Dance Heritage Coalition: <http://www.danceheritage.org/index.html>

Martha Graham Dance Company: <http://www.marthagraham.org/history/>

The Doris Humphrey Foundation UK: <http://www.dorishumphreyfoundationuk.co.uk/>

Löie Fuller: <http://www.danceheritage.org/fuller.html>

Mary Wigman Archiv: <https://www.sk-kultur.de/tanz/wigman/seiten/werke.html>

Hexetanz. MOMA:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=238>

LA BAILARINA DEL FUTURO

De Isadora Duncan a Joséphine Baker.

Guía Práctica

