

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA  
INBA



INBA **digital**

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes

D a n z a

## La humanización de la danza

Lin Durán



CNIDIDJL  
CONSULTA  
COORDIFI/1993-01

Serie Investigación y Documentación de las Artes  
Segunda Época

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Durán, Lin. La humanización de la danza. 1ra. edición.  
México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1990. ISBN: 9682926149

Descriptores Temáticos (palabras clave): danza, coreografía, historia de la danza,  
danza moderna, danza clásica, humanización de la danza, Humanismo y danza, dance,  
choreography, history of dance, modern dance, dance classic, humanization of the dance,  
Humanism and dance.

# La humanización de la danza

Lin Durán



CNIDIDJL  
CONSULTA  
C00RDIFI/1993/01

D a n z a

# La humanización de la danza

Lin Durán

EXECUTIVO  
PODERE  
INBA  
CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACION DOCUMENTACION  
Y INFORMACION DE LA DANZA  
CENTRO . 0497A  
MUSEO LINCOLN  
COORDINADOR 0013 1.2



México, INBA, 1990

Serie Investigación y Documentación de las Artes  
Segunda Época

*Corrección de estilo:* Presentación Pinero  
*Diseño de la Serie:* Juan Carlos Burgoa

Primera edición  
DR © 1990 INBA/Centro Nacional de Investigación  
Documentación e Información de la Danza José Limón.  
Campos Elíseos 480  
México, D.F.

Impreso y hecho en México  
*Printed in Mexico*

ISBN 968-29-2614-9

# Índice

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| Introducción                     | 9  |
| Jean-Georges Noverre (1727-1810) | 15 |
| Mary Wigman (1886-1973)          | 23 |
| Doris Humphrey (1895-1958)       | 43 |
| Martha Graham (1894)             | 63 |



“colocar al bailarín de hoy en su papel de hombre  
que danza en lugar de autómeta que baila”.

Carlos Mérida.  
Revista *Futuro*, 15 de enero de 1934.





# Introducción

**P**ara producir la magia del arte, la danza rescata la unidad orgánica de su lenguaje. Para sumergir al espectador en la experiencia estética, la danza le habla de su condición humana.

La presente investigación tiene como propósito fundamental servir de material didáctico a los estudiantes de danza, así como a todos los interesados en comprender mejor la evolución de las ideas coreográficas. Este material incluye algunas hipótesis sobre las tendencias que ha seguido la danza escénica a partir del Renacimiento, es decir, desde la época en que la vuelta al clasicismo inició un proceso de humanización del arte. Entonces las emociones, anhelos y conflictos humanos empezaron a tener enorme importancia, aun cuando éstos se manifestaran a través de las metáforas vigentes en mitos y leyendas de la Antigüedad.

Las ideas centrales de este trabajo tienen que ver, insistimos, con el proceso de humanización del arte —que condujo al surgimiento de la danza moderna— y también con la conciencia, cada vez más acentuada, de lograr que las coreografías tuvieran unidad orgánica para ganar el derecho de ser obras de arte, y no sólo piezas de entretenimiento.

Para ilustrar las ideas que nos interesa hacer evidentes hemos seleccionado a cuatro grandes coreógrafos, uno de ballet clásico:

Jean-Georges Noverre, y tres de danza moderna: Mary Wigman, Doris Humphrey y Martha Graham.

El que defendió con más fuerza la humanización del bailarín fue Jean-Georges Noverre, el coreógrafo francés del siglo XVIII que legó una serie de iracundas reflexiones al respecto. Si lo incluimos aquí, entre las creadoras de la danza moderna, es porque hay un fuerte lazo de unión que las conecta con Noverre: la necesidad de expresar, dentro de una unidad coherente, los sentimientos, relatos, músicas, escenografías y trajes de las obras. Hasta ese momento los artistas de ballet se conformaban con entremezclar al azar cualquier combinación de pasos virtuosos, con vestuarios de cualquier época, descartando todo hilo conductor. Noverre afirmaba que la unidad conduce al placer estético, que es lo que el artista busca producir en el público.

Este libro habla de tres coreógrafas desde el punto de vista de la humanización y la organicidad. Comparten con Noverre la necesidad de renovar los criterios imperantes, cada quien dentro de la cultura que le tocó vivir: Noverre en la Francia de la revolución; Mary Wigman en la Alemania nazi; Doris Humphrey y Martha Graham en el Nueva York cosmopolita de los años veinte. En su contexto, como es natural por la distancia de dos siglos, las "modernas" fueron más lejos en las transformaciones que el "clásico"; buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del hombre, por lo cual se vieron obligadas a crear un lenguaje, corporal y coreográfico, nuevo.

La imperiosa necesidad que sentía Noverre de estructurar los componentes de las coreografías se resolvió con el surgimiento de los "ballets de acción", en los que la anécdota servía como eje de los materiales a integrar. Sus ideas se vieron reforzadas por el racionalismo del siglo XVIII, que clamaba por el regreso a la verosimilitud artística. Las "modernas", al emprender temas de actualidad, buscaron estructurar sus coreografías a partir de la música y de situaciones dramáticas, haciendo a un lado el libreto, que fue tan útil en la danza que les precedió.

De manera natural, los "ballets de acción" entroncaron con el romanticismo del siglo XIX en el que se sigue utilizando el libreto, es decir, la anécdota sigue guiando a todos los demás componentes. Sin embargo, las historias ya no se ocupan sólo de héroes y divinidades de la Antigüedad clásica, sino que también, como en el caso de *Giselle*, recurren a los mitos góticos, con sus personajes aristocráticos y fantasiosos.

Por su parte lo "moderno" se fue dando como una negación del romanticismo y como un regreso a lo más esencial de la vitalidad humana. Es por esto por lo que en 1930 los espectadores de Nueva York se preguntaban si la alemana Mary Wigman, a quien veían por primera vez, sería "primitiva" o "moderna". El público no salía de su asombro ante una manifestación que no lograba etiquetar, porque la Wigman integraba su más profunda subjetividad a las coreografías.

Doris Humphrey y Martha Graham, en un momento dado se rebelaron contra el vodevil en que bailaban como hindúes, japonesas o egipcias. Su carrera en Denishawn provocó en ellas la necesidad de expresar lo que realmente eran, en el tiempo y lugar que les tocó vivir. Así fue como se lanzaron, cada una por su lado pero en fechas cercanas, a experimentar, buscando primero su identidad y después el lenguaje corporal y coreográfico más acorde con la unidad orgánica que requiere el arte.

Hubiéramos querido incluir en este pequeño libro los capítulos correspondientes a Isadora Duncan, Mijail Fokin, Loie Fuller, Émile Jacques Dalcroze, Rudolf von Laban, José Limón y otros innovadores, pero nos pareció más útil profundizar y ejemplificar que dispersarnos. No obstante, creemos necesario hacer una excepción e incluir en este prólogo un somero esbozo de una artista sin cuya ubicación sería imposible explicarse algunas tendencias: Isadora Duncan.

Isadora Duncan era una muchacha californiana que bailaba espontáneamente, con gran alegría y placer. Nacida en 1878, en cierta forma expresaba la "América" de los pioneros, donde la danza clásica europea tenía poca difusión y no era un peso

cultural catedralicio que vencer, lo que creaba las condiciones para el surgimiento de una expresión diferente. Isadora aporta un nuevo concepto de la danza y de la vida al establecer una profunda unidad entre ambas. "Como vives bailas", parecería decir Isadora. Ella creía que un simple movimiento de cabeza, hecho con pasión, podía provocar un estremecimiento de éxtasis. Y así era.

Isadora fue una mujer de escándalos. Al crear este otro escándalo de bailar con los pies desnudos (considerados símbolos eróticos en esa época), aportaba una novedad que la danza moderna aprovechó en toda su fecundidad como contacto sustancial con la tierra; pero fue el impulso de liberar el cuerpo y la emoción lo que marcó el gran cambio en el concepto de la danza. Isadora rompió con todos los tabúes y se atrevió a bailar con la música de los grandes: Chopin, Gluck, Beethoven, Wagner... y a hacer depender la danza del sentimiento que, según decía, empieza en el plexo solar; rompió la barrera del consciente y el subconsciente, dejando que la energía fluyera en perfecta coordinación; liberó la danza del comercialismo; soñó con miles de niños bailando de una manera nueva en un mundo nuevo; desafió los convencionalismos sociales y tuvo dos hijos fuera de matrimonio, afirmando que ella y sólo ella gobernaba su cuerpo. Sin embargo, con todo su genio y estudios fue incapaz de codificar sus ideas. Sabemos que estudió a fondo la filosofía alemana y veía a Nietzsche como "el primer filósofo de la danza", tal vez por su defensa del hombre como una unidad indisoluble: alma-cuerpo-mente-espíritu-organismo... De esta unidad también hablaron las iniciadoras de la danza moderna.

A principios del siglo XX Isadora conquistó a los públicos de Europa, básicamente porque logró unir la emoción abstracta de la música con la respuesta emotiva del movimiento corporal. Fue un fenómeno único, que no dejó escuela pero abrió el camino para los jóvenes que querían vibrar con sus propias ideas, que despreciaban el moralismo represivo. Abrió el camino de una danza más humana.

El gran cambio se produjo, entonces, con la aparición de la danza moderna que estuvo vigente hasta mediados de este siglo. Después, a partir de los años sesenta, han surgido otras corrientes. Unas son continuadoras, como la danza contemporánea; otras son opuestas, como la danza posmoderna, en que sólo se trabaja la forma. Y en medio de estas tendencias principales están numerosas variantes, casi tantas como grandes creadores existen en el mundo, de manera muy similar al fenómeno del cine de arte y sus grandes realizadores.

En México, y en general en América Latina, los coreógrafos rescatan de la danza moderna precisamente lo que le dio origen: su enfoque humanista o neohumanista —que no descarta las emociones y mucho menos las ideas— y la pasión por la unidad orgánica de un lenguaje coherente y significativo.



# Jean-Georges Noverre (1727-1810)

**E**l origen del ballet se remonta a la Europa del Renacimiento, durante el siglo XV, bajo la influencia del clasicismo que se había puesto de moda nuevamente. La invención de la imprenta y del grabado, mediante los cuales fue posible difundir las obras maestras de la Antigüedad griega y romana, facilitó la cultura renacentista.

Durante el Renacimiento en Italia los artistas tuvieron protectores tan poderosos como los papas Julio II y León X. Era la época de Leonardo de Vinci y Miguel Ángel.

Florenia fue el centro irradiador del Renacimiento. Allí, en 1469 Lorenzo de Médicis organiza un gran espectáculo para "exaltar las glorias de la Antigüedad". En ese ambiente se desarrollan las danzas populares de corte derivadas del *ballo* (baile) que se practicaban en los salones públicos y al aire libre. *Balletti* es el diminutivo de *ballo* y de aquí deriva la palabra *ballet*.

En 1533 Catalina de Médicis llega a Francia para casarse con el duque de Orleáns y lleva consigo un grupo de bailarines y cantantes campesinos de Italia. Mientras tanto la "mascarada" llega a la corte de Enrique VIII, en Inglaterra, y en ella se presentan canciones, discursos y danzas.

En 1570 la Academia de Santa Cecilia, en París, propicia la fusión de la música, la poesía y el movimiento, "a la manera de los antiguos." La vuelta al clasicismo se acogía con pasión. Posteriormente un grupo de comediantes italianos da a conocer en París la *commedia dell'arte*, género popular de pantomima humorística que después se extendió por toda Europa.

Como se ve, los ingredientes estaban completos para el surgimiento del ballet como género artístico. Una fecha importante en sus etapas iniciales es el 15 de octubre de 1580, día en que Beaujoleux presentó el *Ballet comique de la reine*, en la corte de Catalina de Médicis. Esta obra integraba elementos franceses e italianos de danza, música y espectáculo, dentro de una unidad armónica.

En la historia del ballet hay muchos momentos durante el siglo XVIII en que se pueden encontrar innovaciones importantes. Por ejemplo: la fundación en París de la Academia de Música y Danza; la aparición de la primera bailarina profesional, *Made-moiselle Lafontaine*; el título de "dios de la danza" otorgado a Louis Dupré, maestro de Noverre; la introducción de la pantomima dramática; las adaptaciones al vestuario tradicional que hizo María Camargo al acortar la falda hasta media pantorrilla para poder dar enormes saltos; la creatividad coreográfica de Marie Sallé, primera mujer que incursiona en la realización de ballets; la fundación, en San Petersburgo, de la Academia Imperial de Ballet ...

El afán de renovación abarcó también a la ciencia, la arquitectura y la literatura. Después de doscientos años, sin embargo, irrumpió el positivismo, filosofía con la cual la burguesía jacobina propició el dominio de la razón e intentó echar por tierra el marco metafísico en que se desenvolvían las artes.

A Noverre le tocó quedar entre el Renacimiento y los inicios del positivismo. Su vida está marcada por los acontecimientos culturales y políticos de su época, especialmente por la revolución francesa.



Para Noverre la transición entre dos modos de pensar y sentir creó un conflicto que, como se verá, pudo resolver con el "ballet de acción", en el que introdujo la pantomima y eliminó los recitativos. Este recurso le permitió dar unidad y coherencia a los 150 ballets que produjo durante su vida.

Jean-Georges Noverre, teórico de la danza, coreógrafo y bailarín, publicó en 1760 sus *Cartas sobre la danza*, donde analiza ideas cuya influencia se sintió (y sigue vigente) en todos los medios balletísticos.

El primer ballet de Noverre, *Les fêtes chinoises*, de 1751, impresionó de tal manera al famoso actor inglés David Garrick que lo llamó "el Shakespeare de la danza". Garrick lo invitó a Londres para organizar "¡Los festivales chinos!" en el teatro Drury Lane, pero las funciones fueron interrumpidas por motines antifranceses. Noverre regresó a Lyon en 1757 y en 1760 pasó a ser *Maître de ballet* en Stuttgart, donde produjo su ballet más famoso, *Medea y Jasón*, con música de Jean Joseph Rodolphe. Abandonó Stuttgart en 1767. Sus producciones resultaban ya demasiado costosas, aun para el gran duque Carlos II de Württemberg. Viajó posteriormente a Viena y a Milán, siempre como maestro y coreógrafo y, en 1776, gracias a la reina María Antonieta, quien había sido su discípula en Viena, se convirtió en *maître de ballet* de la Ópera de París, el sueño de toda su vida.

En sus *Cartas* Noverre clama por: "romper caretas horrendas, quemar pelucas ridículas, suprimir incómodos miriñaques, crear un traje más noble, más verdadero y más pintoresco"<sup>1</sup>. Este clamor nos recuerda el que hiciera, en forma parecida, Isadora Duncan muchos años después, así como Mijail Fokin, quien por su parte declara en 1904 al director del Ballet Imperial Ruso que: "El ballet no debe continuar construyéndose con 'números', 'entradas' y cosas por el estilo... debe tener completa unidad de expresión, una unidad que se integra con la armonía de la danza, la música y las artes plásticas"<sup>2</sup> Noverre habla de: "¡romper! ¡quemar! ¡desterrar!" Cuánta violencia, y cómo se

reconoce en tal lenguaje figurado al maestro irascible y tiránico que, en sus accesos de furor, indicaba con salivazos su lugar en el escenario a las bailarinas, aun cuando gozaran del favor del soberano.

Arrogante y desconfiado, Noverre envenena siempre las polémicas en que se complace, con el más exacerbado orgullo. El párrafo famoso, citado antes, concluye con: "...exigir acción y movimiento en las escenas, alma y expresión en la danza; señalar la distancia inmensa que hay entre la mecanización técnica y bailar con genio".<sup>3</sup>

Una de las producciones más importantes de Noverre fue *Les Horaces* (1776). Ya antes había producido ballets particularmente famosos como *Psyche et l'Amour*, de 1762. Sin embargo los celos y antagonismos de Dauverbal y Gardel le hicieron la vida imposible, por lo que presentó su renuncia a la Ópera de París y se fue a Londres. La revolución francesa estaba en marcha. En Londres montó sus últimos ballets, en el Kin's Theater. No pudo regresar a Francia hasta 1795, donde trabajó en la nueva edición de sus *Cartas sobre la danza* y murió en obligado retiro a la edad de 83 años.

Como ya dijimos, la gran influencia de Noverre en el ballet se debió a su empeño en lograr que las obras tuvieran mayor veracidad dramática, que se abandonara el uso de las máscaras y se introdujera un vestuario menos opresivo. En sus últimos escritos también pugnó por tener mayor seguridad en los teatros, —como afianzar las cortinas y contar con equipo para apagar incendios— y se le reconoce como el padre de los "ballets de acción" y del tipo que conocemos hoy día. De sus 150 ballets sólo quedan los libretos y las partituras, pero las descripciones de la época atestiguan su alta calidad.

Caballero de la Orden de Cristo, a Noverre se le reprocha el feroz deleite con que *destruye* y la falta de interés con que habla de su *creación*.

"He ahí precisamente la falla", dice Levinson, "del genio desconocido":

...el resentimiento acumulado de un hombre que ha sufrido mucho. Durante treinta años de su carrera fue apartado, por sus adversarios coaligados, del único campo de batalla en que hubiera querido vencer o morir: la Ópera de París. Quería ser profeta en su tierra. La intriga consiguió dominar al maestro, siempre acometedor sin embargo y tenaz como nadie. A pesar del dictamen entusiasta de Diderot en la *Correspondance*, el más grande coreógrafo del siglo, el hombre que podía fundamentalmente declararse abrumado de gloria, colmado de elogios, celebrado por los artistas y los escritores más ilustres, fue un violento amargado.<sup>4</sup>

La revolución contribuyó a que Noverre tomara el camino del destierro. Su última obra fue montada en Londres el mismo día en que Luis XVI era guillotinado. Ya en 1760 decía:

Hijos de Terpsícore renuncien a los pasos excesivamente complicados, abandonen gestos artificiales y estudien los sentimientos... Pregúntense por qué nacen ciertos pasos cuando bailan un *pas de deux*... ¡Fuera esas máscaras sin vida que sólo son una mala copia de la naturaleza! Esconden sus facciones y cubren las emociones, privándolas de su más importante forma de expresión... Un ballet bien compuesto es transmisor viviente de las pasiones, modos, costumbres, ceremonias y vestuarios de cada una de las naciones; en consecuencia, debe ser expresivo y hablarle al alma a través de los ojos. Si carece de expresión, de plástica impactante, de situaciones fuertes, se convierte en un espectáculo frío y barato. El ballet no admite mediocridad.<sup>5</sup>

Las *Cartas*, redactadas ya en 1759 son, a la vez, un libelo, un programa de acción, un manual y el esbozo de una estética. El libro es único en su alcance, apasionadamente vivido hasta en sus errores y arrebatos.

La investigadora Maya Ramos comenta que: "...para lograr que el ballet dejara de ser accesorio de la ópera y adquiriera vida propia, expresión y profundidad, Noverre publicó sus *Cartas* en las que atacó los ridículos vestuarios..." y pidió reformas para llegar a la verdad histórica y a lo natural. "A los maestros les pedía que aprendieran a hablar 'el lenguaje de las pasiones', porque un ballet debía ser dramáticamente coherente, que los pasos debían ser consecuencia de los sentimientos y no simples rutinas, y que 'un ballet bien compuesto debe ser expresivo en todos sus detalles y hablar al alma'. También pidió que hubiera una estrecha concordancia entre la música, la coreografía, el libreto, la escenografía y el vestuario".<sup>6</sup>

En 1771 Noverre produce en Milán una segunda versión de su ballet *Les jalousies*, con música de Mozart, y como director de la Ópera de París realiza en 1778 *Les petits Riens*, con música también de Mozart. En 1779 crea, con Gluck, *Iphigenia in Tauris*.

En su carta número 2 se resumen la mayoría de las ideas antes expresadas:

Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no puedo adivinar la intriga si no tengo el programa en la mano, todo ballet cuyo plan yo no sienta y que no me ofrezca una exposición, un nudo y un desenlace no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza, llevado a cabo más o menos bien y que no me afectará sino en forma mediocre, ya que estará desprovisto de todo carácter y despojado de toda expresión.

Pero la danza de nuestra época es bella. Se dirá que tiene derecho a seducir y agradar aun desligada del sentimiento y del ánimo con los cuales deseáis que se adorne. Estaré de acuerdo en que la ejecución mecánica de este arte ha sido llevada a un grado de perfección tal que no deja nada que desear; aun agregaré que en algunas ocasiones posee gracia; pero la gracia no es más que una pequeña parte de las cualidades que debe tener.

Los pasos, la soltura y el brillo de su encadenamiento el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas; he ahí lo que yo llamo el mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento junto con la expresión no le prestan las fuerzas que serán capaces de conmovirme e interesarme, entonces aplaudo la destreza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me enternece y no me causa más sensación que la que podría provocarme el arreglo de las siguientes palabras: constituye... el... la... vergüenza... no... crimen... y... el cadalso... Sin embargo estas palabras, dispuestas por un gran hombre, componen este bello verso del conde de Essex: *El crimen y no el cadalso, constituye la vergüenza.*

De esta comparación no se debe concluir que la danza encierra en sí todo lo necesario para un hermoso idioma y que no es suficiente conocer el alfabeto. Si un hombre de genio ordena las letras, forma y relaciona las palabras, la danza dejará de ser muda y hablará con tanto vigor como energía: entonces, los ballets participarán, junto con las mejores obras teatrales, de la gloria de emocionar, de enternecer, de hacer correr las lágrimas y de divertir, seducir y agradar en los géneros menos serios. La Danza, embellecida por el sentimiento y guiada por el genio, recibirá en fin, junto con los elogios y los aplausos que toda Europa concede a la Poesía y la Pintura, la recompensa gloriosa con que se les honra.<sup>7</sup>

#### Notas

<sup>1</sup> Jean-Georges Noverre, *Cartas sobre la danza*, Lyon y Stuttgart, 1760.

<sup>2</sup> George Balanchine, *Complete stories of the great ballets*, Nueva York, Doubleday and Co., 1954.

<sup>3</sup> Jean-Georges Noverre, *op. cit.*

<sup>4</sup> Jean-Georges Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, prólogo de André Lévinson, México, UAM, 1981.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Maya Ramos, *La danza en México durante la época colonial*, La Habana, Casa de las Américas, 1979.

<sup>7</sup> Jean-Georges Noverre, *op. cit.*

# Mary Wigman (1886-1973)

En la danza, al igual que en las demás artes, tenemos como eje al hombre y su destino. No el destino de hoy, de ayer o de mañana, sino el de siempre el del hombre en sus aspectos significativos e inmortales, en su perenne metamorfosis, en las antiguas y renovadas formas de expresarse. El tema eterno de la danza se manifiesta en el realismo más crudo o en la más sublimada abstracción. Este tema abarca cambios, concatenaciones, luchas, necesidades y logros. El hombre constituye, por decirlo así, el tema básico para una infinidad de variantes; múltiples series significativas de variantes.

Mary Wigman. La Sorbona,  
París, 1930.

**M**ary Wigman, formidable bailarina, maestra y coreógrafa, nace en Hannover, Alemania, en 1886; muere en Berlín, en 1973, a los 87 años. En 1911, a la edad de 25 años, inició sus estudios con Jacques Dalcroze. En 1913 estudió con Rudolf von Laban en Suiza y Berlín. En 1920 abrió su escuela en Dresde, donde posteriormente se organizaría el centro de *Ausdruckstanz*. En su escuela se formó Hanya Holm, quien fundó en Nueva York la Escuela Wigman. También estudiaron con Wigman el famoso Harald Kreutzberg y la maestra Gret Palucca, así como muchos otros que después se esparcieron por Europa. Mary Wigman bailó por primera vez fuera de Alemania en 1928, en Londres,

en una matiné de caridad y en 1930 se presentó en diversas ciudades de Estados Unidos, con un grupo numeroso de alumnas. Su carrera como solista floreció entre los años veinte y treinta. Dejó de bailar en 1942 a consecuencia de la guerra, ya que su escuela fue incautada por los nazis, pero una vez terminada la segunda guerra mundial fundó una escuela en Leipzig. En 1949 se trasladó a Berlín Occidental y su escuela fue el eje de la danza moderna europea.<sup>8</sup>

Mary Wigman creaba con música compuesta simultáneamente al trabajo coreográfico. Es por eso que en sus primeros años de creación prefirió bailar sin música antes que interpretar obras que la llevaran por caminos que no fueran resultado exclusivo de las motivaciones de la danza. Sin embargo realizó coreografías para *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, la ópera de Gluck *Orfeo y Eurídice* y *Carmina Burana* de Carl Orff, en las que se dedicó a ilustrar respetuosamente la música.

Creó decenas de *solos*, quizá por eso el material y los temas que usaba surgían de impresiones de paisajes, situaciones y hechos de la vida cotidiana, llevados a una dimensión dramática. Esta misma forma de motivación se amplió cuando emprendió trabajos grupales, pero sus motivaciones continuaron siendo totalmente subjetivas.

El bailarín de *solos*, cuando acierta, nos entrega una gran riqueza. El *solo* es la forma más condensada que existe de transmitir ideas a través de la danza. En el *solo* el bailarín establece un diálogo consigo mismo y con una pareja invisible. He experimentado cientos de veces esta relación irreal como polo opuesto, como un punto de tensión en el espacio que me obliga a detenerme, doblarme, como si hubiera una fuerza que jugara conmigo y a la que yo quisiera penetrar, sentir, vencer. Es decir, pregunta y respuesta pero expresadas por mí misma y en el proceso de una metamorfosis.

Cualquier estímulo visual, auditivo y, sobre todo, emocional podía ser el punto de partida del material que surgiría después.





*Mary Wigman.* Fotografía: Charlotte Rudolph.

Para ella primero era el contenido y después buscaba las formas que mejor expresaran las ideas y sensaciones que deseaba transmitir. Por eso, cuando habla de su vida artística lo que hace es narrar sus vivencias, tanto de los estímulos artísticos como del proceso creativo en que se sumergía. Su autobiografía es el recuento de su trabajo. En muy pocos momentos hay especulación teórica o racionalismo negador de la sensibilidad. Por el contrario, Mary Wigman es parte del expresionismo alemán, revelador y

develador de la condición humana afectada por las guerras, paradójicamente pesimista y pleno de vigor esperanzado.

En su libro *The language of dance*<sup>9</sup> Mary Wigman nos revela:

Siempre he sido una fanática del presente, enamorada del momento. El medio que me fue dado para desarrollar mi creatividad fue la danza... En ella y con ella podía inventar y crear, encontrar mi poesía, dar forma a mis visiones, moldear y construir con el cuerpo humano para el ser humano... La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre; imágenes y alegorías de las emociones profundas del hombre en su necesidad de comunicarse... La danza resulta comprensible sólo cuando respeta y preserva el significado del movimiento natural que se usa para comunicarse. El bailarín tiene la responsabilidad de hacer aparente el significado suprapersonal, universal, del lenguaje danzario.

Hacer coreografía significa construir. Una obra de arte no le llega al creador cuando está dormido. El tema de una danza sí puede llegar en cualquier momento. Concebir imágenes no basta, hay que trabajar y trabajar. Sucede que idea y forma, sensación y estructura se incendian y se compenetran en tal forma que la ejecución transcurre sin dificultad. Pero en muchas ocasiones el torrente de materia danzaria es confuso y su abundancia impide consolidar una estructura. En todo caso la imagen original llega al final con muchos cambios. Y me pasa que a veces la idea original me reclama: "¿Qué has hecho conmigo?"

La danza pertenece a las artes escénicas. En su realidad teatral la danza depende de su legítimo intérprete: el bailarín. Así como sólo puede expresarse en los minutos que dura su actuación, de igual manera la obra coreográfica está limitada a un tiempo y un espacio específicos. Se desvanece en la memoria del espectador, con más o menos rapidez, según la brillantez del trabajo. Me han preguntado si lamento esta calidad efímera de la representación y pienso que no,

que vivo en el presente y es la creación inmediata la que me interesa.

Walter Sorell, en *The Mary Wigman book*,<sup>10</sup> reproduce algunos comentarios de la Wigman respecto a su adolescencia y primeros pasos en la danza:

Yo sabía que no era bonita y esto me dolía, pero a los 18 años me di cuenta que podía fascinar a los hombres y lo hice un par de años. Tenía buena educación musical y podía cantar. Mi maestra de canto me dijo que tenía buena voz y una manera de expresarme que ella nunca había visto. Me auguró un buen futuro como cantante, pero mi familia dijo que no. Las mujeres debían casarse y no trabajar. Pensé en seguir el camino que mi familia me había trazado, pero siempre presente estaba ese elemento extravagante que aún me caracteriza. Por esa época vi bailar a las tres hermanas Wiesenthal. Bailaban vales de Strauss, el *Danubio azul*, y movían las manos así... Y después vi a Jacques Dalcroze y pensé: "Yo quiero hacer eso". Pero mi madre dijo que no. Entonces me fui de la casa. Traté de trabajar con las hermanas Wiesenthal pero me dijeron que no era bastante joven —ya tenía 22 años— para empezar a bailar. Entonces fui a buscar a Dalcroze en Dresde y me inscribí en su escuela a pesar de no tener casi dinero. Para sobrevivir empecé a dar clases de piano y a escribir artículos en el periódico. El Instituto Dalcroze no me pareció ninguna maravilla pero me dio un título para iniciarme como maestra. En las noches bailaba en mi habitación. Tuve la suerte de conocer a Gluck, quien al verme bailar me declaró genio. Éste, fue mi primer éxito como bailarina. En 1913 fui al Monte Verità a conocer al hombre de quien Emil Nolde había dicho: "baila como tú, sin música". Era Rudolf von Laban. Allí me quedé con un pequeño grupo de bailarines a trabajar con el único verdadero experimentador de esa época. Laban era particularmente bien parecido, vital y encantador.



*Mary Wigman. Fotografia: Charlotte Rudolph.*

Fue mi maestro. No en el sentido habitual. Fue el guía que abrió las puertas del mundo entrevisto y deseado por mí. El me enseñó el camino que me llevaría a mi propio desarrollo. Hablar de la iniciación de Laban en la danza es hablar un poco de mi propia iniciación. La meta era construir la nueva danza. Primero creó un sistema gimnástico basado en los principios orgánicos del movimiento corporal y los principios de tensión y relajación. Y allí estaba Laban, con el tambor en la mano, el mago, el sacerdote de una religión desconocida, el héroe venerado, el señor del reino fantástico y a la vez tan verdaderamente real. Podía ser amable y amistoso, pero también muy sarcástico, con el lápiz siempre en la mano, listo para dibujar caricaturas bastante crueles. Nos enseñaba a dibujar. Estas sesiones de creatividad plástica siempre terminaban en danza. Tenía un talento particular para improvisar. A veces nos hacía bailar con el ritmo de algunos poemas que previamente nos había alentado a escribir. Aun cuando no llegábamos a crear productos artísticos, todos estos experimentos nos abrieron las puertas del mundo mágico de la creación y la sensibilidad profunda. Laban tenía la extraordinaria facilidad de liberarnos artísticamente, de modo de permitirnos encontrar las propias raíces y de allí descubrir nuestras potencialidades, de desarrollar nuestra propia técnica y nuestro estilo individual de bailar.<sup>11</sup>

Laban estaba obsesionado por probar que existen unidades armónicas de fuerza, tiempo y espacio. La primera escala, por ejemplo, constaba de cinco balanceos diferentes dirigidos hacia una espiral, de abajo hacia arriba. La secuencia orgánica de sus direcciones espaciales y sus cualidades tridimensionales llevaban a una armonía perfecta. Los diversos movimientos no sólo fluían sin esfuerzo en su recorrido, sino que parecían nacer el uno del otro.<sup>12</sup>

En el otoño de 1913 Mary Wigman fue a Munich para seguir estudiando con Laban. La guerra ensombrecía el futuro. Se había iniciado la movilización. Tuvo oportunidad, sin embargo,

de bailar dos de sus *solos* en un concierto colectivo y por primera vez se enfrentó al problema del vestuario, que fue resolviendo poco a poco con vestidos largos, de telas pesadas y con máscaras. También por primera vez le sucedió lo que sería recurrente durante 30 años: pánico, temblores y angustia antes de entrar al foro y, con el primer movimiento, como por arte de magia, transportarse al paraíso, a la extrema felicidad. Después de este inicio profesional decidió dedicar su vida a la danza.

Laban siguió siendo su maestro por un corto tiempo, pero después buscó la soledad, el aislamiento en Suiza. Ya sabía muy bien lo que quería; sólo faltaba encontrarlo. Al finalizar la guerra dio su primer recital en Davos, lugar que Thomas Mann había escogido para situar su famosa novela *La montaña mágica*.

Bailé para los enfermos del sanatorio, —explica Mary Wigman— con mucho éxito, pero no todo fue fácil en esos años iniciales, pues nadie había bailado antes con un estilo tan agresivo. En Berlín el público me abucheó, pero poco a poco fui ganando prestigio como innovadora. Entonces comencé a buscar una técnica. Me hacía falta fortalecer el cuerpo, colocarlo, flexibilizarlo, darle control. Hasta ese momento esto era impensable. Ni el mismo Laban se lo había propuesto. Mi “técnica” se basaría en el principio de hacer del cuerpo un instrumento diestro y flexible para poder expresar todas las emociones humanas. Con este fin, primero había que redescubrir el cuerpo. Organicé entonces una serie de ejercicios rítmicos que después se conocieron como *Tanz Gymnastik* (gimnasia de danza) que personas de todas las edades podían disfrutar. Los jóvenes alemanes crecían en un mundo triste y desesperanzado, así es que rechazaban la vieja calistenia, así como rechazaban todo lo que fuera monótono, aburrido y viejo. Conmigo descubrieron que el movimiento corporal podía ser alegre y divertido.<sup>13</sup>

Una crónica de la primera visita que hiciera Mary Wigman a Estados Unidos en 1930 apareció en *The dance magazine* de Nueva

York, escrita por Ruth Seinfel.<sup>14</sup> Se titula “¿Qué es Mary Wigman?” y en ella se da cuenta de la disparidad de reacciones que surgieron al presenciar la nueva danza del viejo continente:

¿Qué es Mary Wigman?, se preguntan los que están sinceramente intrigados y los que gritan su hostilidad. Y es legítimo hacerse esta pregunta. ¿Qué tiene la danza de Mary Wigman de contribución a un arte tan antiguo como el hombre para que nos haya parecido tan extraña? Es más fácil preguntar que responder. Los críticos alemanes que lo han intentado se han limitado a las frases elogiosas.



Mary Wigman. Fotografía: Charlotte Rudolph.

Para explicarse este fenómeno, Ruth Seinfeld retoma algunas de las ideas expresadas por Mary Wigman en la conferencia que sobre la filosofía de la danza moderna dictó en La Sorbona, en París. Al hablar del hombre y su destino como materia temática fundamental de su danza "dentro del realismo más crudo o en la más sublimada abstracción", explica:

La danza no es sólo arte decorativo ni mero entretenimiento bonito y superficial. Dentro del ámbito del bailarín y del coreógrafo están lo terrible y lo triunfante, lo patético y lo magnífico, lo bello y lo feo, como facetas de la experiencia humana con las que crea y recrea a través de ese instrumento expresivo sin fin que es el cuerpo humano.

Agrega Ruth Seinfeld que ningún artista de la danza podría refutar esta teoría. ¿Y cómo se explica que hubiera tal rechazo y la reiterada afirmación de que nada de esto era nuevo? Ella misma se contesta diciendo que:

El realismo en la danza ciertamente no es nada nuevo. Los primeros bailes, dicen los antropólogos, eran representaciones realistas de las experiencias del hombre primitivo en su vida cotidiana. El salvaje bailaba su miedo a la oscuridad y su alegría al recibir los rayos del sol; rogaba por tener éxito en la caza, la pesca, las guerras, y celebraba sus triunfos bailando la cacería, el combate... Temas de sus danzas eran sembrar, cosechar; los nacimientos; el amor y la muerte. Y todavía tienen vigencia estos temas en las comunidades cuyas culturas son fuente de inspiración para los artistas de la danza.

Un factor de sorpresa y desconcierto, en las danzas de Mary Wigman, es ver y sentir por primera vez esta reminiscencia de lo primitivo. Con sus complicados ritmos bailados al son de golpes de tambor y de diversos gongs se permea y trasmína la imagen del primer hombre que avanza con estos ritmos en los bosques de un mundo joven. No obstante, sus conceptos desafían al intelecto más refinado y sus movimien-



tos transmiten sutiles estímulos que captan sólo las percepciones más desarrolladas. ¿Será Mary Wigman primitiva y moderna al mismo tiempo? Ella se sumerge en las mismas fuentes de las que los hombres primitivos tomaron sus impulsos creativos, es decir, de sí misma.

Para ubicar mejor a esta gran artista habrá que recordar la forma en que fue encontrando su lenguaje. La búsqueda de una organicidad armónica en las frases de movimiento fue una etapa experimental intensa que compartió en sus inicios con von Laban y desarrolló con ánimo de verdadera investigadora. Cuenta en alguna parte que en la exploración de los mecanismos que entran en juego durante un brinco fue a caer sobre la estufa de metal que calentaba el estudio y se rompió dos dientes. Doris Humphrey y Martha Graham también dedicaron innumerables horas a la investigación del movimiento corporal. Las tres descubrieron un lenguaje propio, pero con diferentes resultados en cuanto a sus necesidades de expresión. Al presentarse por primera vez en Estados Unidos Mary Wigman resultó sumamente extraña —aunque después tendría mucho éxito— no sólo porque su estilo era original y nunca visto, sino porque pertenecía a una cultura muy diferente, en la que las formas femeninas no estaban idealizadas como en el ballet clásico o llevadas a la exquisitez, como en el caso de la estadounidense Ruth St. Denis, pionera de la danza moderna de concierto.

En su larga crónica Ruth Seinfel<sup>15</sup> nos recuerda que:

El primer principio de un juicio estético, que, como otros principios fundamentales, se olvida con frecuencia, dice que antes de criticar una obra de arte se debe estar seguro de cuáles son los propósitos del creador; la obra puede gustar o no gustar, eso ya es cuestión personal. Pero juzgar sin haberse tomado la molestia de hacer un esfuerzo de comprensión inicial, resulta un juicio sin valor.

¿Cuál es entonces la intención de Mary Wigman? Des-

cribir la suerte del hombre, con formas creadas por ella, con sus características peculiares, y de acuerdo con su época.

Mary Wigman puede llamarse la autobiógrafa de la danza. No la historiadora que reproduce con mayor o menor fidelidad las imágenes evanescentes de pasadas culturas. Tampoco la romántica que elabora historias para entretener. Lo que baila es la vida interior del hombre y, por su gran penetración, llega a capas subterráneas que no siempre son placenteras.

Su temperamento artístico está más a gusto en la penumbra. El genio de su danza es un espíritu de la oscuridad, feroz, terrible, solitario y profundamente trágico. Su verdadero tema es el alma humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia. Cuando este concepto se une a la personalidad poderosa que barre con la indiferencia, tal como los fuertes vientos barren con las telarañas, es natural que surjan antagonismos igualmente violentos.

El resultado de los recitales de Wigman fue que el público aumentó en miles, no sólo en Nueva York, sino a todo lo largo del camino que lleva hasta California, como lo indican las reservaciones para los nuevos recitales, un año después. Se formó además un nuevo tipo de público, más alerta y crítico, ciertamente la clase de público que más estimula al artista.

No sé si Mary Wigman ha sido más importante en Alemania como artista o como maestra, porque los bailarines que hoy están activos han salido de su escuela casi en su totalidad y a pesar de que las características de sus danzas están del lado sombrío y trágico, su método ha producido artistas como Palucca, que expresa entusiasmo y exhuberancia, como Kreutzberg y Georgi que son magnéticos y placenteros, como Tina Flade, una joven bailarina con gran delicadeza y fragilidad, como Vera Skoronel, poseída por una fría intelectualidad, como Ruth Abramowitsch, intensamente dramática, con fuerte inclinación hacia el erotismo.



*Mary Wigman. Fotografia: Charlotte Rudolph.*

El credo que profesa Mary Wigman sobre la danza moderna y que enseña en sus clases, incluye lo luminoso al igual que lo oscuro de la experiencia humana. Un método de enseñanza que produce individuos diferenciados y no sólo copias del maestro, vale la pena examinarse: el cuerpo debe desaprender lo que ha aprendido en la vida cotidiana y adquirir conciencia de todas sus posibilidades. Debe aprender también a obedecer las leyes naturales que gobiernan el movimiento en el espacio, debe aprender a moverse en armonía con estas leyes.

En un texto de 1946, Mary Wigman describe el proceso creador en sus obras, particularmente respecto al uso de la música que, como se sabe, es el mayor problema que se le presenta al coreógrafo. Serge Lifar escribió un manifiesto, en el París de los años cuarenta, reclamando una menor esclavitud del bailarín respecto de la música. En esos años y a partir de Stravinski las secuencias técnicas de ballet se encontraban con la dificultad de acoplar el tiempo orgánico de los movimientos con las exigencias rítmicas de las partituras. Por otra parte, durante la segunda mitad del siglo pasado la música estuvo relegada. La *prima ballerina* ejecutaba sus combinaciones más brillantes y obligaba al compositor a mantener las mismas fórmulas musicales, impidiendo así el desarrollo de la música para ballet. A partir de Chaikovski las cosas dieron la vuelta hasta el punto de provocar el grito de protesta del director de la Ópera de París al sentirse esclavizado por la música. ¿Cómo lograr unidad armónica entre la música y la danza? Mary Wigman dice que con frecuencia ha sido acusada de quitarle la música a la danza, lo que la llevó a preguntarse sobre la estructura básica y la fuente de la que emanaba su propia danza:

No puedo definir principios, sino analizar la forma en que nace en mí la creación: nace de un tema de danza que, al principio, de manera primitiva y oscura, contiene ya su propio desarrollo y dicta una consecución singular y lógica.

Lo que siento respecto a la fuente germinal de cada danza tal vez pueda compararse al tema melódico o rítmico que concibe el músico al iniciar una obra, o a la imagen poética que obsesiona al escritor. Más allá de estas consideraciones no puedo decir que exista ningún otro paralelismo. Al trabajar una coreografía no sigo los modelos de otras artes, ni he desarrollado una rutina general propia. Cada danza es única e independiente, un organismo separado que autodetermina su forma.

Tampoco es abstracta mi danza, por lo menos no intencionalmente, porque su origen no está en la mente. Si a veces resulta así, es por mero accidente. Por otra parte, mi propósito no es "interpretar" las emociones. Los términos Dolor, Alegría, Miedo son demasiado estáticos, para poder describir las fuentes de mi trabajo. Mis danzas surgen, más bien, de ciertos estados psicológicos y de diversos estados vitales que desencadenan en mí un juego muy rico de emociones y me dictan las atmósferas específicas que debo seguir.

En este momento puedo recordar muy claramente el origen de mi *Festlicher rhythmus*. Al regreso de unas vacaciones, descansada, recuperada por el sol y el aire puro, tenía inmensos deseos de volver a bailar. Cuando llegué al estudio y vi a mis compañeros esperándome, di una palmada, y a partir de este gesto espontáneo de alegría se desarrolló toda la danza.

Hice mis primeros intentos de composición durante la época en que estudiaba el sistema Dalcroze. Aun cuando siempre he sido muy sensible a la música, desde el principio me resultó de lo más natural expresarme a través del puro movimiento. Tal vez influyó en mí el hecho de que no tenía músicos a mi disposición, por lo que trabajé estas pequeñas danzas y estudios en silencio. Un pintor alemán, al observar mis modestos experimentos, me aconsejó ir a Suiza y trabajar con Laban, quien se interesaba también por este tipo de experimentos. En el sistema gimnástico de Laban encontré

mi técnica corporal; simultáneamente continuó la gradual evolución de mi creatividad.

Después de años de hacer danzas he llegado a la conclusión muy definitiva de que para mí la creación de una danza basada en música ya escrita no resulta satisfactoria ni completa.

He bailado con varias de las grandes orquestas europeas y con música antigua y nueva (siempre genéricamente música para danza). He hecho el intento de componer con el *Daemon* de Hindemith y con algunas obras de Bartók, Kodaly y otros contemporáneos. Pero aun cuando la música despierta en mí una necesidad de bailar, en el desarrollo de la obra



Mary Wigman. Fotografía: Charlotte Rudolph.

surgen tales dificultades que generalmente resulta en divergencias irreconciliables.

La materia temática, inspirada en un estado de ánimo o indirectamente en la música, suscita reacciones independientes. El tema pide su propio desarrollo. Al trabajar este desarrollo es que me alejo totalmente de la música. Lo que encuentro imposible es el desarrollo paralelo de la danza con una idea musical terminada e inamovible. Cada danza requiere autonomía orgánica.

Es así como he llegado gradualmente a la integración música-danza, en que el músico y yo creamos juntos. Yo no hago una danza y después pido a algún compositor que le agregue la música. Tan pronto como concibo un tema, y antes de que esté definido, llamo a mis asesores musicales. Ellos absorben el tema y me observan bailar para familiarizarse con la atmósfera emocional y todos juntos empezamos a improvisar. Cada paso del desarrollo se da en interacción grupal. Experimentamos con varios instrumentos, acentos y clímax hasta que sentimos que la obra tiene una unidad indisoluble.

Al trabajar con un grupo me esfuerzo por encontrar un sentimiento común. Presento la idea central y cada quien improvisa. No importa qué tan amplio sea el margen de individualidades, debo encontrar un común denominador en estas diferentes emanaciones personales. Así, sobre la roca de un sentimiento básico, construyo lentamente cada estructura.<sup>16</sup>

¿Por qué permaneció Mary Wigman en Alemania durante el régimen nazi, cuando habría sido bien recibida en Suiza, Inglaterra o Estados Unidos? Algunos comentarios recogidos por Walter Sorell dan luz a esta incógnita. Mary Wigman era alemana y su éxito artístico lo había obtenido en ese país. No se sentía con derecho a abandonar a sus coterráneos, ni siquiera cuando fue acusada de izquierdista y amiga de los judíos y puesta en la

lista negra de los nazis. Ella pensaba que podría ser de mayor utilidad si se quedaba y continuaba trabajando; podía decir con la danza lo que no se podía decir con la palabra. Una muestra de esta creencia fue la última obra que compuso y en la que bailó el papel principal, *La danza de Níobe*, en 1942. (La Níobe de la mitología griega se enorgullecía exageradamente de sus numerosos hijos; esto la llevó a compararse con Leto que sólo tenía dos hijos. Apolo y Artemisa castigaron a Níobe por su soberbia y aniquilaron a todos sus vástagos. Convertida en piedra por Zeus, sigue hasta la eternidad llorando su pérdida). La última vez que bailó Mary Wigman tenía 55 años; después vivió en la sombra muchos años más. Se mudó a Leipzig con su hermana Elizabeth y durante los bombardeos a esa ciudad confiesa: "Me da vergüenza admitirlo, pero ante este espectáculo aterrador me siento impulsada a la creación."

Mary Wigman contribuyó enormemente a la consolidación de la danza moderna europea. Aunque la guerra dejó todos estos logros en suspenso por muchos años, los artistas que emigraron a Inglaterra (Laban), Estados Unidos (Hanya Holm) y Sudamérica (Jooss) continuaron desarrollando las bases de la nueva danza. Algunas nociones que investigaron Laban y Wigman en su etapa inicial siguen teniendo importancia fundamental para la danza. De esa etapa hay algunos comentarios valiosos que aparecen en el libro ya citado, *Mary Wigman, the language of dance*:

Los tres elementos que dan vida a la danza son tiempo, energía y espacio. De esta tríada el espacio es el ámbito de la actividad del bailarín. Le pertenece porque es él quien lo crea y le da vida en la dimensión imaginaria, sensible. Un espacio puede borrar las fronteras de lo corpóreo y transformar el gesto en una imagen que se prolonga como un rayo, una corriente... A partir de la experiencia de sentir con nuestro cuerpo lo que es ancho o angosto, alto o bajo, profundo o plano y avanzar hacia adelante, hacia atrás, de lado, en diagonal, etc., nos unimos al espacio. Sólo en esta creación



del espacio y fusión con él es que el bailarín logra entrar al lenguaje vital de la danza.

[...]

El arte deja de existir allí donde la técnica es venerada. Lo ideal es que coincidan el talento creador y el interpretativo porque entonces la imaginación, el sentido estructural, la maestría técnica y la proyección personal llevarán al bailarín a poner su sello original en las obras... y darán a la danza el estímulo necesario para renovar los contenidos e innovar formas y estilos.

#### Notas

<sup>8</sup> *The Encyclopedia of Dance and Ballet*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1977.

<sup>9</sup> Mary Wigman, *The language of dance*, Middletown, Wesleyan University Press.

<sup>10</sup> Walter Sorell, *The Mary Wigman book*, Middletown, Wesleyan University Press.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibid*.

<sup>13</sup> *Ibid*.

<sup>14</sup> Ruth Seinfel, "¿Qué es Mary Wigman?", en *The Dance Magazine*, noviembre de 1931.

<sup>15</sup> *Ibid*.

<sup>16</sup> Brewster Ghiselin, "The creative process", en *Modern Music Mentor Books*, 1952.



# Doris Humphrey

## (1895-1958)

Nada revela con más claridad la intimidad del ser humano que el movimiento y el gesto. Es posible, si uno se lo propone, esconderse o disimular a través de la palabra, la pintura, la escultura y otras formas de expresión, pero en el momento de movernos, para bien o para mal, se da la revelación exacta de lo que somos.

Doris Humphrey<sup>17</sup>

**D**oris Humphrey, bailarina, coreógrafa e innovadora de la danza moderna estadounidense, nació en Oak Park, Illinois y murió en Nueva York.

Hacia fines del siglo pasado, cuando Doris Humphrey tenía tres años, sus padres hicieron a un lado sus respectivas profesiones para entrar a trabajar en el Palace Hotel de Chicago; él como gerente, ella como administradora. Tendrían así mejores ingresos. Julia, la madre, se había graduado en el Conservatorio de Música de Boston, Horace, el padre, era egresado de Beloit y linotipista del *Chicago Daily News*.

El hotel recibía gente de la farándula: cirqueros y artistas de vodevil, y para Doris era un lugar magnífico, con grandes sofás donde jugar y salas espaciosas donde correr.

A los cinco años comenzó su escolaridad en un plantel de ideas avanzadas y precios altos; pero nada era demasiado para una hija única. En las noches su madre se sentaba al piano a tocar



*Doris Humphrey. Fotografía: Barbara Morgan.*

piezas anticuadas como *El carnaval de las flores*, y siempre que tenía un poco de tiempo libre trataba de enseñar a Doris algunos ejercicios pianísticos y le explicaba las relaciones entre las notas, las claves y otras complejidades que la niña no lograba comprender, lo que provocó regaños y disgustos que hicieron que Doris odiara el piano y que su madre la considerara un caso perdido. Niña solitaria, en el hotel aprendía con los acróbatas a hacer ruedas de carro y otros trucos.

Más o menos por esa época llegó al colegio una maestra de danza, quien le enseñó a mover los pies y las piernas. Todo era sencillo y agradable. La maestra, Mary Wood Hinman, tenía gran prestigio como educadora y Doris siguió estudiando con ella durante varios años.

Uno de los recuerdos más conmovedores que guardo, decía Doris, fue el de mi primera presentación como bailarina. Me escogieron para bailar el papel de Titania en la producción escolar de *El sueño de una noche de verano*. Mi madre me ayudó a ensayar, en las noches, tocando en el piano la música de Mendelssohn. Hasta donde yo pude apreciar, la función fue un rotundo éxito. Yo estaba muy feliz. Después de todo servía para algo. ¡Podía bailar!<sup>18</sup>

Cuando vendieron el Hotel Palace y sus padres se quedaron sin empleo, la solución inmediata de Doris para sobrevivir fue dar clases de baile a las niñas de la colonia. La madre tocaba el piano y llegaron a crear una escuela de buen prestigio, pero Doris soñaba con la emoción de bailar frente al público.

La maestra Hinman nunca me perdió de vista en esos años de total dedicación a ganar el sustento familiar. Fui con ella a una función en que se presentaba Ann Pavlova y un grupo de grandes bailarines rusos. Quedé encantada, fascinada y feliz. Esta alegría me sostuvo durante largo tiempo. Cuando ya pasaba de los 20 años de edad, nuevamente apareció la

señorita Hinman, mi hada buena, con la noticia de que Ruth St. Denis y Ted Shawn abrirían una escuela de danza en Los Ángeles, llamada Denishawn. Mis padres estuvieron de acuerdo en que yo siguiera la carrera de bailarina y me fuera a California. ¡Por fin puede volver a bailar y estar con gente de mi edad! Miss Ruth siempre me observaba atentamente. Un día me dijo: "tú debes estar en el foro" y me invitó a formar parte de su compañía de vodevil. Así empezó una relación que duraría diez años.<sup>19</sup>

Durante la primera guerra mundial, Ted Shawn (1891-1972) sirvió en el ejército estadounidense y Ruth St. Denis (1877-1968) se quedó sola una temporada. Ideó entonces una interpretación del *Estudio revolucionario* de Chopin, en que ella simbolizaba el "espíritu de la libertad" y una de las chicas hacía el papel de "víctima de la guerra". Para Doris creó un *solo* dentro de una escena hindú que le gustaba muchísimo bailar. Esta época de 1914, confiesa Doris, fue la más emocionante que había vivido.

Hicimos una gira a través del país. Me sentía muy emocionada de ser una profesional. Al mismo tiempo empezó a bailar el que sería mi compañero de ideas y aventuras de muchos años: Charles Weidman. Después de varias giras y nuevas creaciones de vodevil, en que éramos apaches, gitanos, hindúes, montañeses y orientales de diversos tipos, finalmente pudimos entrar, con gran éxito, en contacto con el exigente público de Nueva York.

Las giras eran agotadoras y los programas muy largos. En la primera parte nos maquillábamos todo el cuerpo porque bailábamos con las piernas y los pies desnudos; después, en la segunda parte, en que se presentaban los ballets más exóticos, había que usar pelucas y trajes suntuosos. Después, los ballets españoles requerían medias, zapatos, miriñaques y chales, y un maquillaje oscuro sobre el rosado de la parte inicial. Con las prisas casi siempre subíamos al ferrocarril

con todo el maquillaje de la función encima. Miss Ruth tenía la vitalidad de cuatro personas. Las giras duraban meses. En las mínimas horas de descanso empecé a interesarme en componer algunos *solos*, para una idea en particular mandé construir un aro que le enseñé únicamente a Louis Horst, mi maestro de música en Denishawn. Me di cuenta que con el aro podía hacer cosas bellísimas y que éste le daba al cuerpo una nueva dimensión.<sup>20</sup>

Se puede decir que a partir de sus descubrimientos iniciales Doris desarrolló una inextinguible sed investigadora de todo lo relacionado con la danza.

En 1925 sucedió algo muy importante. Denishawn iría a una gira de dos años por los países orientales, empezando por Japón. Conocer estas culturas, que sólo había podido entrever por la afición de Ruth St. Denis a crear espectáculos exóticos, fue toda una revelación. Lo que bailábamos era tan occidentalizado y falso que mi fe en Denishawn empezó a desintegrarse. Además, para colmo, una vez que regresamos a los Estados Unidos, en 1928, Charles Weidman y yo empezamos a buscar formas nuestras de mover el cuerpo; formas que correspondieran a nuestra cultura, y así empezamos a impartir clases en el Carnegie Hall Studio. Cuando Ted Shawn se dio cuenta de nuestro desviacionismo nos exigió enseñar exclusivamente el método Denishawn. Éste fue el principio de un rompimiento que se daría de manera inevitable unos meses después.<sup>21</sup>

Desde el punto de vista de las innovaciones y, de acuerdo con los principios que empezaban a generalizarse, Doris escribió: "...ese principio de moverse de adentro hacia afuera es la expresión dominante de mi generación."<sup>22</sup>

Empezó inmediatamente a hacer coreografía. Trabajaba simultáneamente con obras de Debussy, Ravel y Scriabin:

“Estoy batallando con frases y continuidad, decía, y con esa manera que tiene la música de escaparse dejándome muy atrás.”<sup>23</sup>

Otro problema era la necesidad de trabajar con grupos de bailarines, pero entonces no existían. Su pasión por la investigación y la coreografía pronto la dominaron por completo. Fue entonces cuando, junto con Charles Weidman y Pauline Lawrence, decidió fundar una compañía y una escuela. Sabía que la independencia le costaría caro, pero, aún así, rentó un estudio en la calle 59 de Nueva York. ¿Cómo llamaría a su estilo de bailar? ¿Moderno? ¿Por qué, si bailar era tan antiguo como los hombres del pleistoceno?

A diferencia del ballet que tiene un vocabulario fijo, Doris buscaba el movimiento a partir de la emoción, construyendo lo que para ella sería la fuerza comunicadora. Sus danzas tenían estructuras firmes y estaban hechas con meticulosidad, “porque se trataba de un arte serio, no de un mero entretenimiento”.<sup>24</sup>

Doris dijo en una conferencia que cuando estaba en Denishawn sentía que bailaba como cualquier persona, no como ella misma... “Había aprendido cómo se movían las japonesas, chinas y españolas, pero no cómo me movía yo.” Nació en Doris la necesidad de descubrirse como bailarina contemporánea estadounidense y para lograrlo confió en el espejo, frente al cual pasó horas y horas investigando el movimiento corporal en la acción de bailar. No sólo descubrió el concepto de “caída-recuperación”, sino que supo que la danza debería surgir de situaciones concretas en las que estuvieran actuando emociones, sensaciones y sentimientos del ser humano, aun cuando después todo esto se llevara a una cierta abstracción metafórica.<sup>25</sup>

Algunas de sus primeras obras se inspiraron en la naturaleza: *Estudio sobre el agua* (1928), y *La vida de las abejas* (1929), inspirada en la obra de Maeterlinck. *Teatro de movimiento* (1931), realizada sin música ni trajes ni tema, era una obra puramente constructiva formal, un brillante ejercicio de composición. *The shakers* (1931) era un retrato conmovedor de los primeros grupos religiosos de



Estados Unidos. *Nueva Danza* (1935) visualizaba una sociedad ideal en la que cada individuo lograba plenitud personal al contribuir a la armonía del grupo. *Passacaglia en do menor* (1938), con música de Bach, proclamaba la grandeza del espíritu humano; es una composición de arquitectura majestuosa. Su obra se caracterizó en esta época por el uso del contrapunto intrincado de los ritmos musicales, con fines expresivos, y los tejidos complejos de grupos de bailarines, casi siempre simbólicos de fuerzas emocionales en conflicto.<sup>26</sup>

...Lesiones y artritis en la cadera la obligaron a retirarse como bailarina en 1944, pero poco tiempo después realizó algunas de sus mejores coreografías para su alumno José Limón: *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías* (1946), con el poema de García Lorca del mismo nombre; *Un día en la tierra* (1947), expresando penas y alegrías de las vidas humanas; *Pieza de teatro núm. 2* (1956), de donde salió un estilo que después sería popular: la combinación de diversos recursos teatrales. Siguió haciendo coreografía para la Compañía José Limón hasta su muerte, en 1958.<sup>27</sup>

No es una casualidad que los progenitores de la danza moderna en Estados Unidos fueran mujeres que proclamaban su emancipación de la muy conservadora y estricta moral victoriana y que luchaban por ser reconocidas en su individualidad, como Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis (antecesoras de Doris Humphrey) y las que desarrollaron una forma personal de expresión, sin tener entrenamiento previo, o muy poco. A pesar de que Isadora y Loie trabajaron básicamente en Europa, con visitas muy ocasionales a su tierra natal, mantuvieron en gran parte la actitud de los pioneros colonizadores del territorio estadounidense. Sin embargo, Ruth St. Denis, al formar la compañía y escuela Denishawn, con su esposo y compañero Ted Shawn, fue directamente responsable de formar la generación líder de la danza moderna: Graham, Humphrey y Weidman.

La fecha que da el historiador John Martin de la aparición de la danza moderna en Estados Unidos está basada en el primer programa de *solos* que presentara Martha Graham en 1926; el primer concierto Humphrey-Weidman fue en 1928, mientras que en 1927 debutó en Nueva York otra de las innovadoras, Helen Tamiris.<sup>28</sup>

Junto con Martha Graham, Doris Humphrey creó lo que se conoce como danza moderna americana. Su mayor contribución fue visualizar la danza como “un arco entre dos muertes”.

Los bailarines “modernos” de la primera generación se preocupaban mucho por dar forma a sus descubrimientos, aun cuando sólo fuera para poder facilitar el montaje de sus coreografías a los bailarines, por lo que cada uno organizó una manera específica de entrenar el cuerpo. La Graham utilizó los principios que ya estaban en gestación, descubiertos por Isadora Duncan, es decir, una elaboración de concentración-expansión (*contraction-release*) como motor de los movimientos, mientras que la técnica Humphrey-Weidman se basó en el principio de caída-recuperación (*fall and recovery*).

La danza alemana tuvo alguna influencia en la estadounidense. La primera generación se interesó en comunicar contenidos importantes desde el punto de vista humano y social, en contraste con lo que se consideraba trivial: el ballet clásico y el vodevil. En los años 30 las obras tenían un fuerte contenido social; ésa fue la década de la gran depresión económica mundial...<sup>29</sup>

Como se ha dicho, Doris Humphrey se formó en Denishawn y allí creó sus primeras coreografías. La tendencia artística de Ruth St. Denis estaba teñida de erotismo, pero, sobre todo, de exotismo. Desde el principio Ruth St. Denis se interesó en las culturas orientales. Su primera danza “hindú”, titulada *Radha*, data de 1906. Por su parte Ted Shawn se inició en la danza

para fortalecer sus piernas después de una larga enfermedad. Un año después del matrimonio de los dos bailarines se fundó Denishawn en Los Ángeles, en 1915. Ambos tenían carreras establecidas como solistas y coincidían en enseñar diversas formas de danza, incluidas las orientales, primitivas y la danza moderna alemana.

Doris Humphrey experimentaba una enorme admiración por las danzas de los pueblos orientales, enriquecidas por sus propias culturas que expresaban la esencia de su civilización, y sentía a la vez gran incomodidad ante la apropiación arbitraria que hacía St. Denis de las formas de danza asiática para expresar ideas ajenas a esas formas. Doris tenía conciencia de que nunca podría bailar como una hindú o una javanesa, porque aun aprendiendo a mover el cuello lateralmente o a plegar los dedos como en los gestos "mudras" de la India, éstos nunca serían movimientos "auténticos", puesto que habían surgido de una necesidad y una tradición diferentes.

Al romper con Denishawn por razones semejantes a las de Martha Graham y por el deseo de expresar a su pueblo y a su tiempo, escribe Doris:

La nueva danza de acción debe nacer de un pueblo que ha debido domar un continente, abrir millares de caminos a través de bosques y llanuras, conquistar montañas, construir torres de acero y de vidrio. La danza estadounidense es el fruto de este nuevo mundo, de esta nueva vida, de este nuevo vigor.<sup>30</sup>

Doris Humphrey, propensa a la especulación, era investigadora y erudita. A partir del movimiento natural y de la noción de los opuestos binarios, construyó una técnica de desarrollo corporal y una serie de obras coreográficas notables.

Al estudiar los opuestos básicos como "equilibrio-desequilibrio" empezando con la simple acción de caminar, llegó a la conclusión de que:

La necesidad de moverse propicia a la materia orgánica para salir de su centro de equilibrio, pero el instinto de conservación propicia la vuelta al equilibrio, o bien a la ejecución de otro desplazamiento que permita lograrlo, salvando al organismo de la destrucción.<sup>31</sup>

Conforme a sus investigaciones subsecuentes, los estados opuestos se estabilizan a través del ritmo; es decir, estar en equilibrio, salir de él, volver al equilibrio, etc. Por lo tanto

el ritmo es el resultado de la oscilación de la materia orgánica en movimiento... En cualquiera de los extremos del movimiento está la "muerte". El movimiento está entre "dos muertes!", la pasividad y el desequilibrio, que representan, nada más, ni nada menos, la lucha por la sobrevivencia.

Nietzsche trató audazmente (en su libro *El nacimiento de la tragedia*) de "visualizar la ciencia a través de la perspectiva del artista y a través de la perspectiva de la vida". Esto impresionó notablemente a Doris Humphrey porque ella también era una observadora de la naturaleza; ella también producía arte como revelación de la vida. Sobre todo, le impresionó encontrar en Nietzsche una reflexión que le sirvió de guía para su trabajo artístico: la tesis apolínea-dionisiaca de los contrarios.<sup>32</sup>

Según Nietzsche, las deidades del arte, Apolo y Dionisos, representaban dos impulsos en conflicto que al mismo tiempo interactuaban. El primero buscaba la perfección, la estabilidad, y el segundo buscaba experimentar el éxtasis.

La serenidad apolínea se traduce en pasividad; el libertinaje dionisiaco se traduce en desequilibrio. El "arco entre estas dos muertes" establece el principio de Humphrey de "caída y recuperación". Pero aquí, en este fenómeno, existe también la voluntad de crecer, de avanzar. "La contraparte psicológica", escribió Doris,<sup>33</sup> "emerge y así vemos que crecer (salir de equilibrio) es

un impulso hacia afuera, un desafío al destino, un acto temerario de exploración que conduce al conocimiento de uno mismo o al desastre. El equilibrio implica conducta racional, juicio esclarecedor, pero también el peligro de llegar a la estulticia. La psique vacila atraída irresistiblemente hacia ambas direcciones”.

La caída y la recuperación son la verdadera sustancia del movimiento, el flujo constante que existe en todo cuerpo viviente, hasta en sus partes más recónditas. Pero también el proceso tiene connotaciones psicológicas. Desde el principio pude reconocer estas vibraciones sensoriales y responder intuitivamente al emocionante peligro de la caída, así como a la paz y al reposo de la recuperación.

Excitación-reposo. Peligro-paz. La dicotomía se extiende. En el arco de noventa grados que existe entre el cuerpo erguido, en equilibrio estático y el cuerpo recostado, sin vida, hay muchísimas acciones emocionales y físicas. Así como hay deleite en el peligro también éste produce terror, y así como hay paz en el reposo, también ésta es quietud de muerte. Por otra parte caer es ceder; recuperarse es reafirmar el poder que se tiene sobre la fuerza de gravedad y sobre uno mismo.

[...] por siempre opuestos y existiendo dentro de la persona, apolíneo y dionisiaco son los símbolos, tanto de la lucha del hombre por el progreso, como por su deseo de estabilidad. Estas no son tan sólo las bases de la tragedia griega, tal como Nietzsche señaló, sino de todo el movimiento dramático y, en especial, de la danza.<sup>34</sup>

Por su parte Roger Garaudy dice:

Los gestos de la vida se transforman en movimientos de danza, no sólo porque están impregnados del impulso de una civilización y un mundo en surgimiento, sino porque el artista imprime a este movimiento el ritmo voluntario de su

vida, creadora y militante, capaz de contribuir a su humanización.

El ritmo fundamental en Mary Wigman es el ritmo emocional, el que nace de una pasión domada, de la motivación del gesto en su esfuerzo por arrancarse a una realidad exterior asfixiante. El conflicto está dentro del hombre, pero en relación con un mundo que lo aplasta.

El ritmo fundamental en Doris Humphrey es el ritmo motor, que se crea por la relación dinámica entre el cuerpo y el espacio. El primer movimiento es para la artista el impulso de resistir la fuerza de gravedad, un peso que se convierte en el símbolo de todas las fuerzas que amenazan el equilibrio y la seguridad del hombre. El conflicto está entre el hombre y su ambiente. Esta lucha contra el "peso" nada tiene en común con la pretensión del ballet clásico de negar la gravedad. Por el contrario, se trata de enfrentar este "peso" como una lucha, no para escapar en forma graciosa, sino para dar un sentido dramático a la danza.<sup>35</sup>

También existe la posibilidad de aprovechar la fuerza de gravedad para dejarse llevar por ella y no sólo optimizar el grado de energía corporal, sino establecer la bipolaridad que existe en todo movimiento; en este caso manifestada también en formas corporales contrastantes.

La reflexión artística de Doris Humphrey le permitió elaborar un sistema de composición coreográfica y establecer una teoría general de la danza: la realización de la unidad de la vida interior y la vida exterior integradas en una acción única. La danza dejaba de ser banal para elevar al hombre al centro de sí mismo, allí donde se cuestiona sobre sus fines y su poder. La danza transforma en movimientos controlados las reacciones espontáneas del hombre dentro de sus relaciones con la naturaleza, con los otros hombres, con su propio futuro.

La ciencia y la técnica han dado al hombre control de todas las cosas, excepto de sí mismo y de sus fines. La danza moderna, al inventar esta perspectiva y enseñar primero a ser dueño de sí mismo, al poner nuevamente al mundo en equilibrio, se convierte en el arte de una nueva era cultural.<sup>36</sup>

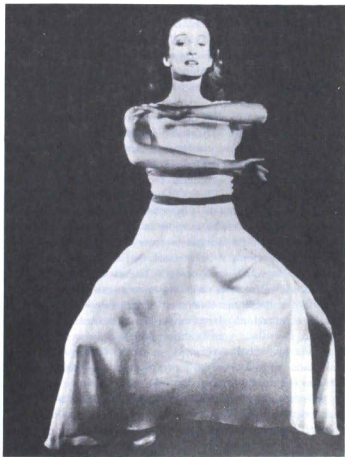
Poco después de iniciada su vida profesional independiente, Doris escribe a un amigo en 1927, sobre los problemas que enfrenta en la formación de bailarines:

Estoy tratando de desarrollar la individualidad de cada bailarín; como nadie trabajó este aspecto conmigo, estoy explorando la forma más adecuada de hacerlo y no siempre lo logro. Pienso en los maestros que me formaron, desde la señorita Hinman hasta Ruth St. Denis y Ted Shawn, y no puedo recordar una sola clase en que me hayan sugerido hacer un movimiento propio. Tuve instrucción pero no tuve educación. El hecho de haber incursionado algunas veces en la creación seguramente resulta de un carácter muy independiente, que me viene de tradición familiar. Pero cuando se trata de aplicar esta teoría a los alumnos, me siento muy insegura y perdida en un camino espinoso. En primer lugar no encuentro ninguna actitud de cooperación. La mayoría de los alumnos, especialmente las mujeres, son borregos dóciles a quienes les encanta tener un amo; como en el mundo de la danza hay muchos maestros que gozan siendo "amos", nos resulta difícil conservar el alumnado. Los más difíciles son aquellos que llevan años siguiendo un entrenamiento académico; académico en el sentido de que se les ha dicho qué hacer exactamente cada minuto. Con los principiantes tengo más éxito al aplicar este método más espontáneo. La idea general es que el alumno explica o muestra lo que quiere hacer y yo opino si lo ha logrado y, si no, cómo puede hacer para llevar a

cabo su idea. Bueno, éste es sólo uno de los problemas que debería ser atendido a fondo y de tiempo completo. Después está el grupo. Por un lado trato de estimularlos para que expresen su propia personalidad (moverse y pensar como individuos independientes) y por otro están los ensayos en que me contradigo y les pido que se muevan al unísono. Debo estar loca al tratar de hacer cosas exactamente opuestas a un mismo tiempo y con las mismas personas. Por supuesto mi interés principal está en el grupo. Desde un punto de vista objetivo del arte estoy convencida de que este trabajo de coreografía grupal es el que llevará a la danza a su punto más alto, ya que el grupo puede expresar mayores sutilezas, más fuerza y más variantes que un solo bailarín, por muy inteligente y talentoso que sea. Otro trabajo de tiempo completo sería componer para el grupo y entrenarlo para bailar las obras que compongo. Parecería necesario vivir en un circo de cuatro pistas para abarcar todos estos aspectos.<sup>37</sup>

Este texto es importante porque revela con mucha claridad que también en este terreno —el de formar bailarines creativos y sensibles— la lucha era contra siglos de tradición en que lo indicado era imitar al maestro, repetir imitando y enajenando la propia personalidad en función de un virtuosismo mecánico, como lo denunció repetidamente, en el siglo XVIII, Jean-Georges Noverre. ¿Cómo hacer para que los bailarines se desarrollen a partir de su propia creatividad? Rudolf von Laban y Mary Wigman habían encontrado algunos principios que fueron ocasionalmente sistematizados, como en el caso del método Jooss-Leeder, pero que no llegaron a conjuntar el movimiento con las emociones. ¿Cómo hacer surgir las emociones de manera espontánea? Doris Humphrey se preocupó mucho por la “motivación”, al grado de poner este factor entre los elementos más importantes de la danza. En su famoso libro sobre coreografía, escrito en los años cincuenta, dice:





*Doris Humphrey. Fotografía: Barbara Morgan.*

El movimiento sin motivación es inconcebible... Insisto desde el comienzo en que el movimiento debe fundarse en un propósito, y en que no se haga un gesto mientras no haya una razón, por muy simple que sea, que lo exija. Este proceder debe impedir la ejecución técnica, fría, mecánica, porque está presente el sentimiento.<sup>38</sup>

Valentina Litvinov exploró observando con gran acierto el movimiento corporal en las artes escénicas, observando que cada vez están más cerca el teatro y la danza, y escribió textos importantes sobre las implicaciones del método Stanislavski en la formación de bailarines. Estos textos fueron recogidos en un libro titulado *Stanislavski en la danza moderna* que publicara la American Dance Guild en 1972. El tema de la motivación está aquí analizado de modo que la clave resulta siempre la de plantear una "acción física concreta". La diferencia entre una generalidad como "amar a una persona" y "acariciarla con los ojos", por ejemplo, ilustra esta "acción física concreta". La base del método implica que todos los elementos escénicos se conjugan adecuadamente alrededor de "acciones concretas". En términos teatrales estos factores abarcan tanto el tono emocional como la caracterización, el ritmo, el estilo... y en la danza, además, los recursos de la expresión no verbal. Así es que la acción concreta, como un enunciado con sujeto, verbo y complemento, es para Valentina Litvinov el eje de la "motivación". Doris Humphrey, sin embargo, generalizaba en sus obras muchos contenidos y lo hacía con gran éxito, tal vez porque aunaba una gran musicalidad a un impulso de construcción arquitectónica monumental, inspirado, parece ser, por esa misma capacidad perceptual de la estructura musical. En cambio, en su libro sobre coreografía aclara que:

Es evidente que prefiero la motivación consciente, y me inclino, por lo tanto, por la comunicación acerca de las personas dirigida a las personas... tendría que haber una clase sobre técnica de la expresión de los estados emocionales

mucho antes de que los alumnos alcancen la etapa de la ejecución o de la coreografía... Es preciso explorar las fuentes naturales que dan origen a la emoción y examinar luego el proceso por el cual las emociones se transforman en movimiento... En mis clases expongo situaciones sencillas como punto de partida para que los alumnos busquen movimientos...<sup>39</sup>

Doris Humphrey creó más de 100 obras entre 1920 y 1957. Su primer programa independiente, presentado en 1928, constaba de varias obras breves; la corta duración de cada pieza era una herencia del vodevil. En ese año compuso catorce coreografías, entre ellas: *Air for the G String*, *Color harmony*, *Pavane for a Sleeping Beauty*, *The fairy garden*, *Pathetic study* y *Water study*.

Su vida giraba alrededor de su estudio y el grupo; siempre estaba rodeada de bailarines que pensaban, trabajaban y hablaban sólo de danza. Es por esto que cuando conoció a Charles Woodford, un marino inglés, le pareció tan diferente e interesante que no tardó en enamorarse de él. Se casaron en 1932 y procrearon un hijo al que llamaron también Charles. El matrimonio fue excelente, sólo un poco triste por las largas ausencias marinas del esposo y por los apuros de dinero.

En su libro sobre la vida de Doris Humphrey, Selma Jeanne Cohen comenta que:

De las artistas de su generación, Doris fue probablemente la más musical, la más perceptiva y sensible al ritmo, a las unidades de frase y al estilo. Su colaboración con Ruth St. Denis en lo que ésta llamaba "visualización de la música" motivó su interés, aunque muy pronto rechazó como simplista el procedimiento de relacionar el paso con la nota. Sus primeras experiencias creativas fueron realizadas sin música, como *Water study* y *Drama of motion*. Después usó el zumbido que hacía el coro en *Life of the bee*, y empleó un ingenioso sistema en *New dance* (una partitura que debería posterior-

mente ser sustituida por otra). Los experimentos de estos años la llevaron a descubrir los tres ritmos naturales: el del movimiento corporal, el del pulso y el de la respiración.

Los ritmos respiratorios, en particular, dieron al movimiento de Doris una calidad especial la continuidad y fluidez; permitían a los bailarines verse en el escenario como individuos sensibles y vibrantes, no mecanizados, y con una gran fuerza vital. La forma de abordar una frase, aun con su brillo ya inherente, siempre estuvo específicamente motivada. En *New dance* la oposición de las frases del solista (7, 7 y 10) contra las utilizadas por el grupo (4/4) se resolvía al final de 24 cuentas con el solista y el grupo llegando a un punto de armonía. En la danza *With my red fires*, los bailarines se movían dentro de unidades de frase contrastantes para acentuar la confusión y el frenesí; construyendo la tensión dramática de la persecución de los amantes.

Apolínea por temperamento a Doris le disgustaba cualquier exceso. Quitaba y quitaba hasta llegar a la médula; sólo dejaba lo esencial.

En su libro *The art of making dances (La composición en la danza)* algunas recomendaciones se sienten demasiado rígidas. En la realidad, ella procedía con gran flexibilidad y no aclaró este punto en el libro por considerar que se trataba de un texto de reglas que habrían de romperse una vez que hubiesen sido aprendidas. Ella no rompía estas reglas; simplemente profundizaba y bordaba sobre ellas, además de que aprovechaba todos los márgenes de creatividad que descubría.

En la vida como en el arte Doris tenía que elaborar a partir de formas. John Martin la recuerda en su restaurante, arreglando cuidadosamente la comida en el plato. Ella reconocía su compulsión pero insistía en hacerlo hasta que la composición le resultaba satisfactoria. Su plato, al igual que sus coreografías requerían de un diseño, una estructura. John Martin creía que su mayor virtud como artista, la que

ninguno de sus colegas podía igualar, era su notable capacidad para percibir la *gestalt* de un proyecto (la totalidad activa de los elementos), al que le daba ese sentido de completo y de inevitabilidad que es lo que distingue una obra maestra de las demás.<sup>40</sup>

Doris Humphrey vivió sus últimos años soportando el dolor físico constante que le provocaba la artritis en la cadera. Murió en 1958 dejando un legado tan importante que difícilmente se le puede comparar al de cualquier otro gran pensador o gran artista de la danza. Dice Selma Jeanne Cohen:

En el revés de una de esas listas de comestibles que escribía para ir al mercado, Doris escribió un párrafo que atribuyó a Oscar Wilde: "Sólo a través del arte podemos lograr nuestra perfección; sólo a través del arte podemos protegernos de los peligros sórdidos de la existencia." Por encima del dolor y las privaciones, el arte fue su refugio, su fuerza, su alegría. Éste es su legado.<sup>41</sup>

#### Notas

<sup>17</sup> Walter Sorell, *The dance has many faces*, Nueva York, The World Publishing, Co., 1951.

<sup>18</sup> Selma Jeanne Cohen, *Doris Humphrey. An artist first*, Middletown, Wesleyan University Press, 1972.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Encyclopedia of Dance and Ballet, op. cit.*

<sup>25</sup> Joseph H. Mazo, *Primer movers*, Nueva York, William Morrow & Co. Inc., 1977.

<sup>26</sup> *Encyclopedia of Dance and Ballet, op. cit.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Joseph H. Mazo, *op. cit.*

<sup>29</sup> *Encyclopedia of Dance and Ballet, op. cit.*

<sup>30</sup> Roger Garaudy, *Danser sa vie*, París, Seuil, 1973.

<sup>31</sup> Ernestine Stodelle, *The dance technique of Doris Humphrey*, New Jersey, Princeton Book Co., 1978.

- <sup>32</sup> *Ibid.*  
<sup>33</sup> *Ibid.*  
<sup>34</sup> *Ibid.*  
<sup>35</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*  
<sup>36</sup> *Ibid.*  
<sup>37</sup> Selma Jeanne Cohen, *op. cit.*  
<sup>38</sup> Doris Humphrey, *La composición en la danza*, Difusión Cultural, UNAM, 1981.  
<sup>39</sup> *Ibid.*  
<sup>40</sup> Selma Jeanne Cohen, *op. cit.*  
<sup>41</sup> *Ibid.*

# Martha Graham

## (1894)

Los gestos vigorosos evocan la única belleza verdadera. La fealdad puede ser bella si grita con voz poderosa.

Martha Graham (1928)

**M**artha Graham nació en Pennsylvania, Estados Unidos, en 1894, y a los ocho años se trasladó con su padre, un médico de enfermedades nerviosas, a California, estudió con Ruth St. Denis y Ted Shawn (Denishawn). Su debut profesional ocurrió en 1920 y en 1926 inició su vida artística independiente con un recital en Nueva York.

“Martha Graham es a la danza moderna lo que la reina Victoria fue para la realeza europea: la abuela de todos”, dice Joseph H. Mazo en su libro *Primer movers*. “No sólo es una gran coreógrafa sino que ha sido bailarina consumada, excelente actriz, diseñadora genial, innovadora en todos los recursos del foro y creadora de un lenguaje coreográfico con el que ha podido desplegar la más refinada dramaturgia poética. Además, es responsable de haber construido, para su propia obra artística, un método de desarrollo corporal que da enorme fortaleza y expresividad al cuerpo del bailarín.”<sup>42</sup>

“No debemos mentir nunca, le decía el doctor Graham a su hija Martha, porque el movimiento nunca miente y cuando vea tu cuerpo sabré si estás mintiendo o no”, recordaba Martha en una entrevista, con gran emoción en la voz. Seguramente su padre fue la persona que más amó y respetó.



*Martha Graham.* Fotografía: Barbara Morgan.

Es una casualidad sin consecuencia que el doctor Graham haya nacido el mismo día que Sigmund Freud, pero llama la atención que se dedicara también a las enfermedades mentales y que Martha haya compartido con él la sana obsesión por entender y conjurar las conductas humanas más trágicas.

Desde muy joven Martha se interesó por el teatro, pero su familia puritana, descendiente de pioneros, la hizo reprimir estos primeros entusiasmos.



Sin embargo, en el ambiente distinto de California se liberó de muchos prejuicios y la sedujo el orientalismo de St. Denis, a quien vio en un recital. Cuando Ruth St. Denis y Ted Shawn necesitaron bailarines para un espectáculo de verano en el Greek Theater, Martha hizo su debut con la compañía Denishawn; tenía 22 años.

Ted Shawn fue su maestro (creó *Xochitl* para ella), pero su admiración fue siempre para "Miss Ruth", quien la fascinaba con sus técnicas orientales y, sobre todo, con su teatralidad.

Martha permaneció siete años en Denishawn, bailando y dando clases. Cuando llegó la hora de buscar su propio camino se fue a Nueva York, donde tuvo la oportunidad de impartir clases y formar un pequeño grupo (tres bailarinas) con las que dio un recital el 18 de abril de 1926, en el Teatro de la Calle 48.

Sus primeras coreografías tenían gran influencia de St. Denis: las telas vaporosas, lo exótico, lo bonito... En ese primer concierto como coreógrafa independiente Martha presentó 18 pequeñas danzas que no constituían ninguna revolución, según se desprende de los títulos de las obras y la música utilizada (Debussy, Ravel), todo muy al estilo Denishawn. Es decir, el arrancarse de las ideas estéticas impuestas y el encuentro con la propia manera de expresar los temas llevaría tiempo. Gradualmente se fue dando el "teatro de danza" que ella prefería; gradualmente surgía la gran dramaturga de la danza.

Al igual que Doris Humphrey, Martha quería hablar de los seres humanos, de sus contemporáneos, aun cuando para ello recurriera a los símbolos metafóricos que le permitían mayor creatividad y, sobre todo, mayor intensidad espectacular.

Y a diferencia de Isadora Duncan, la Graham rechaza "ser un árbol, una ola o una nube"; no le interesa "identificarse con los ritmos de la naturaleza". Le apasiona, en cambio, el hombre: "ahondar en ese milagro que es el ser humano motivado, disciplinado, integrado".<sup>43</sup>

Respecto a Ruth St. Denis tampoco le interesa identificarse con el misticismo de todos los pueblos. Decía estar aburrida de

bailar como dioses hindúes o ritos aztecas. En los años veinte comentaba: "Quiero expresar los problemas de nuestro tiempo en que la máquina trastorna los ritmos naturales; época de posguerra en que las emociones están trastornadas y los instintos desencadenados."

Bajo la influencia de los artistas de vanguardia quiere expresar al hombre contemporáneo, al que se levanta para enfrentar y controlar las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad.

Nada más revelador que el movimiento, tanto de lo que uno es como del país donde tiene sus raíces. En mis reflexiones, durante los años en que la danza se consolidaba en este país, hay un acento en la referencia a nuestras raíces, que fue temporal, pero inevitable, como la base de identidad sobre la cual empezar. Era necesaria, en nuestro desarrollo, la conciencia de la tierra en la que nos encontrábamos; la que nos había nutrido física y psicológicamente. Una vez establecida la base, breve pero firme, podría emerger lo nuevo... No pretendemos establecer algo "nacional" sino encontrar una forma que tenga unidad y fuerza creadora... buscamos que el movimiento sea significativo... cualquier danza que no brote de la vida misma será decadente... La danza moderna se ocupa de movimientos, no de pasos.<sup>44</sup>

*Frontera* fue realizada en 1935 y es quizá la danza que mejor muestra el espíritu del país donde nació la Graham: la conquista de planicies que se extienden hasta el infinito como cantera inagotable para las audacias del hombre. La palabra *frontera*, en inglés, abarca más que el límite entre dos estados; significa avanzada en tierras sin explorar; significa territorialidad, conquista...

Este extraordinario *solo* fue realizado por Martha con música creada especialmente para ella por Louis Horst, su asesor musical. La escenografía, que por primera vez incluía en su trabajo,



*Martha Graham. Fotografía: Barbara Morgan.*

fue de Isamó Noguchi y consistía en un tramo de barda de corral con una reata que en forma de "V" se extendía hacia arriba y desaparecía en las bambalinas.

La bailarina está sentada en la barda, vestida con un traje largo de granjera. Se le ve de perfil. Con sus primeros movimientos —pequeños pasos— delimita un amplio cuadrado, frente a la barda, que simboliza su propiedad. Regresa a la barda y se lanza hacia adelante con un sentido de conquista del espacio, después brinca y extiende una pierna un ángulo recto y la mueve como péndulo de reloj que mide tranquilamente el tiempo. Esta primer embestida de conquista es seguida de una serena observación de su territorio. La danza continúa su desarrollo y al final volvemos a ver a la mujer sentada en la barda y con la cara de perfil, sólo que esta vez hace con los brazos el gesto de cerrar una reja.<sup>45</sup>

En este *solo* la Graham fue capaz de integrar la visión del espacio infinito, la afirmación del instinto territorial, así como la caracterización de la mujer pionera, con su fortaleza y resolución, su alegría sencilla. En él muestra esa necesidad que menciona de encontrar su identidad como habitante de un país y parte de una cultura. También es el punto de partida de una valiosísima colaboración de muchos años con el músico Louis Horst y el escultor japonés Isamo Noguchi.

Bajo los conceptos de identidad están obras como *American document*, *Appalachian spring* y *Letter to the world*. Hasta 1975 Martha Graham había creado más de 100 obras.<sup>46</sup> La primera que impactó al público de una manera importante fue *Heretic*, de 1929. Muchos años después, casi 30, creó *Clitemnestra*, con duración de una velada completa, que constituyó un rompimiento con su trabajo anterior de obras compactas y que quizá fue la culminación de un proceso. El tema requería suficiente tiempo para narrar los sufrimientos, pecados y pasiones de Clitemnestra.

Apenas habían transcurrido tres años desde su primer concierto cuando presentó al público, en *Heretic*, a su nuevo grupo, integrado por 16 bailarinas que dominaban los movimientos percutidos característicos de los primeros tiempos en que Martha buscaba su lenguaje artístico. La coreografía mantenía un tono de gran severidad y la idea de que ser hereje implicaría rechazar lo establecido sin hacerse ilusiones sobre el triunfo de la propia fuerza opositora.

Con *Primitive mysteries* (1931) la Graham se colocó en el centro del desarrollo danzario. Muestra aquí plenamente la proposición de su estilo. Toma a la Virgen del ritual cristiano y dentro de una larga sección silenciosa establece la movilización emocional del grupo —por la sola pureza de la Virgen—; establece además el contacto anímico con el cielo y la tierra; desencadena las fuerzas más profundas de la especie humana (dúos y tríos que con la intensificación de la música de Louis Horst llegan al frenesí), para continuar con la entrega a los rituales religiosos que son universales. El éxito de público hizo comentar a John Martin, el famoso crítico del *New York Times* que:

Al dar forma artística a estos impulsos de movimiento, Martha Graham ha desarrollado un estilo que tiene mucho en común con la pintura y la escultura. Hay economía de medios sin haber avaricia; se elimina todo lo que no sea esencial. Es intenso y por lo tanto distorsionado. Da al público la oportunidad de reaccionar a los impulsos estéticos y nunca se detiene a explicar nada o a envolver en papel de china los mensajes. Cuenta con el espectador para que complete la experiencia con su propia receptividad.<sup>47</sup>

Para poder expresar lo que vive día tras día, crea un nuevo lenguaje y una nueva técnica de desarrollo corporal. A diferencia de las posiciones “defensivas” y prepotentes que hereda la aristocracia al ballet clásico, Martha construye movimientos alrededor de las áreas más vulnerables del cuerpo: la yugular, el plexo,



*Martha Graham.* Fotografía: Barbara Morgan.

la pelvis. Son también las áreas donde las emociones repercuten con más violencia. Bajo la influencia de Picasso, a quien admira apasionadamente, ensaya movimientos espasmódicos, impulsos bruscos en que el cuerpo parece proyectarse hacia el abismo, utilizando todos los medios dramáticos para expresar el terror, la agonía y el éxtasis.

En la *Cartilla del bailarín moderno*,<sup>48</sup> publicada en 1941, Martha Graham habla de la técnica: "Soy bailarina y mi campo es la danza artística. Cada área del arte tiene un instrumento y un medio de transmisión. El instrumento de la danza es el cuerpo humano; el medio de transmisión es el movimiento."

El cuerpo humano siempre me ha parecido misterioso, una maravilla emocionante, una fuente de poderosa energía... No he tenido el propósito de desarrollar o descubrir un nuevo método para la formación de bailarines. Mi propósito ha sido dar significado a la danza a través de la disciplina que construye un instrumento fuerte y sensible para expresar con las formas nuevas los nuevos contenidos.

La parte que el arte moderno representa en el mundo es develar las realidades íntimas que están ocultas detrás de los símbolos convencionales. A partir de esta necesidad es que se introdujo una nueva plasticidad, tanto emocional como física. Esto significó experimentar con el movimiento. Había que lograr cuerpos dúctiles, fuertes, impactantes, así como expresivos y significativos, pero dentro de la mayor sencillez. La sencillez es lo más difícil que conoce el artista.

Un bailarín de *solos* puede integrar armónicamente todo lo anterior, pero cuando se incluyen en las coreografías grupos grandes de bailarines es necesario que éstos se entrenen con una cierta uniformidad. Varios de nosotros hemos encontrado métodos de entrenamiento que se fueron dando en el proceso de la creación coreográfica. La técnica, sin embargo, es secundaria. Es sólo el medio para lograr un fin.

Su importancia está en que libera el cuerpo para ser, al final de cuentas, uno mismo.

La técnica nunca ha sustituido ese estado de conciencia que es el talento, ese equilibrio milagroso que hace al genio. Al fortalecer el cuerpo y darle mayor elasticidad, éste se mueve con más libertad, con más espontaneidad. La libertad depende esencialmente de tener la fuerza necesaria para perfeccionar el ritmo corporal y las reacciones nerviosas. Es por esta razón que el arte no necesita "entenderse", como usamos comúnmente el término, sino constituir, una experiencia.

Cuando vivimos una experiencia nuestra mente y nuestras emociones están funcionando, pero es el sistema nervioso el primer instrumento de la experiencia.

La enseñanza parcializada que heredamos —primero los músculos y luego las emociones— nunca producirá un ser humano completo.

El concepto puritano de la vida ha ignorado siempre el hecho de que el sistema nervioso, la mente y el resto del cuerpo son una unidad y que el arte no puede experimentarse más que como una totalidad del ser. Para mí la integración nerviosa, física y emocional es el factor que poseen, en su más alto grado, los grandes artistas de la danza.<sup>49</sup>

Joseph H. Mazo comenta que:

La Graham, al igual que Isadora Duncan y Doris Humphrey, investigó el funcionamiento de su cuerpo y las relaciones del movimiento con el espacio. Usó el suelo por su interés en crear una danza más cercana a la tierra (como un árbol que no sólo recoge energía a través de las hojas, sino también de las raíces). Las caídas aceptan la fuerza de gravedad en lugar de desafiarla, pero la caída tiene como fin surgir hacia lo alto en un gesto de afirmación. A través de los años el método Graham se ha vuelto tan especializado como el del ballet clásico e igualmente artificial, ya que sólo a través de la



materia elaborada se puede comentar la realidad. Cada movimiento tiene un significado emocional y uno físico. Ya en 1934 decía Martha: "Si no se trabaja la forma, después de cierto tiempo el movimiento se vuelve confuso y torpe. El entrenamiento nos da libertad."<sup>50</sup>

Martha Graham dice en 1941:

La danza tuvo su origen en el ritual, es decir, en la forma que toma el deseo de lograr la unión con aquellos seres que pueden dar inmortalidad al hombre. En la actualidad practicamos un ritual diferente y esto a pesar de los actos que ensombrecen al mundo (la segunda guerra mundial), ya que buscamos una inmortalidad de otro orden: grandeza potencial humana.

En su aspecto esencial, la danza es la misma en todas partes del mundo: su función es comunicar; su instrumento es el cuerpo; su medio de transmisión es el movimiento corporal, pero el estilo o modo de bailar es distinto en cada región o país; esta diferencia depende de tres factores: clima, religión y sistema social. Estos factores condicionan nuestra manera de pensar y por consiguiente nuestra manera de expresarnos a través del movimiento.<sup>51</sup>

Como resultado de las formas de pensamiento del siglo XX era inevitable que se conformara en lenguaje de movimiento concordante con las nuevas maneras de ver la vida. Si esta situación hacía imperativo alejarse del ballet clásico, tal cosa no quería decir que el entrenamiento clásico estuviera mal. Sólo que nos parecía insuficiente; no se adecuaba a los nuevos tiempos.

Se hacía necesario romper con cierta rigidez, cierta superficialidad, cierta debilidad por los cuerpos superdotados. Hacía falta simplificar y a la vez intensificar. Durante un tiempo esta necesidad se manifestó en un extremoso esteticismo de movimientos; en la actualidad hemos llegado a un



*Martha Graham. Fotografia: Barbara Morgan.*

regreso: al uso de todas las posibilidades del movimiento. Sin embargo, durante la etapa "esteticista" fue posible depurar el lenguaje de gestos superficiales y gratuitos.

Ningún arte ignora los valores humanos porque en ellos encuentra su fundamento. El movimiento corporal, dirigido con autenticidad es el medio artístico más poderoso y peligroso que se conoce. Esto se debe a que habla el instrumento básico, el cuerpo, que es un espejo instintivo, intuitivo, inevitable de la verdadera condición del individuo.

El arte no crea cambios; los registra. El cambio sucede dentro del ser humano. El cambio operado en el siglo XX respecto del siglo anterior tiene lugar en el pensamiento y la actitud frente a la vida. La necesidad de acción se transformó en algo totalmente diferente; por eso son diferentes las formas y las técnicas artísticas.<sup>52</sup>

En el capítulo "Objetivo del método" de ese mismo libro, Martha aclara que no va a describir los ejercicios sino los conceptos que dan sentido a la técnica. Aclara también que es el objetivo principal la coordinación, la integración, es decir, la unidad del cuerpo producida por un equilibrio físico y emocional.

El segundo objetivo sería lograr un movimiento fluido mediante el entrenamiento de todas las partes del cuerpo hasta que cada segmento tenga igual eficacia, y advierte que los ejercicios no contienen ninguna violencia física ni emocional. Es más, dice:<sup>53</sup>

En todos los relevés y plié debe observarse muy estrictamente la relación de la rodilla con el pie. No debe haber tensión en las rodillas ni en los arcos en ningún momento. En todos los ejercicios de contracción debe haber una relación definida entre los hombros y las caderas, con el fin de evitar toda tensión abdominal.

No se intente realizar desplazamientos, giros o saltos sino hasta media hora después del trabajo preliminar, para permitir que el cuerpo adquiriera fluidez. Todas las elevaciones y

desplazamientos se hacen sin tensión; las piernas y la espalda están fuertes y el cuerpo está centrado por los ejercicios hechos anteriormente.

Todos los ejercicios están en forma de tema y variaciones; hay un principio básico de movimiento que se dirige específicamente a cierta región del cuerpo: torso, espalda, pelvis, piernas, pies... El tema del ejercicio interviene directamente en su función para el control del cuerpo y está exento de "embellecimiento" o movimientos superfluos. El alcance de las variaciones se amplía paulatinamente, yendo del movimiento específico al general, el cual abarca el uso de todo el cuerpo. Sin embargo, no importa cuánto se desarrollen las variaciones, siempre conservan su relación con el tema.

Todos los ejercicios del piso son preparaciones directas para posteriormente levantarse y elevarse. El primer principio que se enseña es el de alinear el cuerpo. El primer movimiento se basa en los dos actos de respiración del cuerpo, inhalar y exhalar, que se desarrollan desde la experiencia misma del cuerpo hasta la actividad muscular independiente del acto de respirar. Estos dos actos, cuando se ejecutan muscularmente se llaman "release", que corresponde a la inhalación, y "contracción" que corresponde a la exhalación. La palabra relajamiento no se usa porque viene a significar un cuerpo desvitalizado. En las clases para profesionales los ejercicios de piso duran aproximadamente veinte minutos y comprenden el estiramiento, los ejercicios de espalda y las extensiones de las piernas.

En la *contraction-release* hay un momento de concentración de todas las fuerzas de la vida, rítmicamente seguida de una expansión. Todo movimiento expresivo de la vida tiene así su origen en este ritmo primario de inhalación y exhalación; es una reunión de las fuerzas en un centro motor seguido de su irradiación, que evoca la bestia agazapada en sí misma, inmóvil y tensa, antes de saltar y desplegarse. Está aquí la conexión con el movimiento



*Martha Graham. Fotografía: Barbara Morgan.*

pélvico: los dos grandes principios de fuerza orgánica vital: vida del individuo en la respiración, vida de la especie en la sexualidad, comenta Garaudy.<sup>54</sup>

El estiramiento nunca se hace empujando la espalda del estudiante hacia el piso, nunca se debe ayudar un movimiento hacia abajo. La columna vertebral nunca se toca, las piernas nunca se estiran repentinamente ni se les fuerza con presión; las piernas se enderezan solamente por una extensión lenta y gradual...<sup>55</sup>

Dice Joseph H. Mazo que Martha inventó una técnica tan rigurosa y compleja como la del ballet clásico que tomó siglos en formarse. La creó para ella, para poder expresar sus ideas y emociones. Pero ha trascendido tanto, que a los jóvenes les resulta difícil creer que alguna vez fue motivo de escándalo. La danza de Martha es esencialista, es un intento, tenso e intenso, de concen-

trar todas las potencialidades del cuerpo, la emoción y el intelecto.

Es una coreógrafa que crea a partir de estructuras dramáticas y usa todos los recursos del teatro para conmover a su público. Ésta es la razón por la que durante años los conciertos de danza se consideraron producciones teatrales más que conciertos, y se denominaron "teatro de danza".

Creó obras de introspección, relacionadas con las emociones y motivaciones humanas. Las más importantes corrientes intelectuales del siglo (especialmente la exploración de la mente llevada a cabo por Freud y Jung) son los ingredientes de su arte. Ella ha bailado nuestros deseos e insatisfacciones, ha entretejido mitos, temores y éxtasis provenientes de lo más profundo de nuestras mentes y del lujo de nuestros cuerpos.<sup>56</sup>

En 1930 Leonidas Massine la invitó a bailar "la elegida" en el ballet de Stravinski *La consagración de la primavera*. En ese trabajo tuvo la oportunidad de explorar la "danza en alto" y agregar los resultados a su método de entrenamiento.

En el verano de ese año visitó Nuevo México. Le impresionó mucho la cultura de los indios, especialmente su relación con la tierra, y ahí surgió su periodo "primitivo". Lo que más le interesaba era investigar la maquinaria poética de la cultura indígena, descubrir las características de esta parte de su país y encontrar cómo se integran las culturas de indios e inmigrantes europeos, así como la de los negros, porque del jazz, de la cultura negra, toma los ritmos africanos y las formas sincopadas. La tensión de las frases que construye está continuamente apoyada en la síncopa, mecanismo que impide la monotonía y propicia un estado de exaltación consecuente con sus ideas coreográficas.

La búsqueda del espíritu que hace Martha es báquica; no suprime la sexualidad; sus rituales provocan el libre fluir de la

emoción como lo hacía Isadora Duncan, sólo que su técnica, cuidadosamente organizada, la mantiene en control.

A partir de 1938 los bailarines se van incorporando al grupo de mujeres: el primero fue Erick Hawkins, quien después se casó con Martha; el segundo fue Merce Cunningham. Han bailado con ella también bien Paul Taylor, Tim Wengerd, John Butler,



*Martha Graham.* Fotografía: Barbara Morgan.

Mark Ryder, Robert Cohan, Stuart Hodes, Gene MacDonald, Bertram Ross, David Wood, Dan Wagoner y muchos más. La sexualidad entró en los temas y la teatralidad empezó a dominar. Había comenzado la etapa de las heroínas: Electra, Medea, Yocasta, Juana de Arco, Judith, Fedra, Clitemnestra... Asume la mitología para "volver visibles las realidades interiores escondidas bajo los símbolos universales".

Según Roger Garaudy, para Martha Graham la danza es celebración de la vida en sus combates y en su plenitud; es creación y encarnación de los grandes mitos por los cuales, en cada época, los hombres proyectan sus aspiraciones más elevadas, su voluntad de tener acceso a una vida trascendente.

Pero no toda la obra de Martha es intensa y dramática; también ha realizado, con gran maestría de oficio, coreografías líricas y humorísticas como *Every soul is a circus*, *Acrobats of God*, *Diversion of Angels*...

Un gran número de bailarinas ha pertenecido a la Compañía Graham a través de los años y muchas de ellas han contribuido a la consolidación de su método de entrenamiento: Jane Dudley, Sophie Maslow, Anna Sokolow, Jean Erdman, Pearl Lang, Helen McGehee, Ethel Winter, Takako Asakawa, Yuriko Kimura, Mary Hinkson...

Dentro de la gran vuelta a los orígenes que implica el espíritu del arte moderno, no trata Martha de recrear un espectáculo visual sino de crear una nueva realidad poética; quiere hacer crecer nuevas ramas en el árbol de la realidad.

En este siglo hemos pasado de un arte imitativo a un arte de representación simbólica. Como decía Juáres, no hay que conservar las cenizas de los ancestros sino el fuego.

Martha Graham bebe de las más grandes fuentes: las del arte en la infancia del mundo, cuando los primitivos no creaban obras de arte, sino instrumentos mágicos para defenderse y engrandecer su vida.



En *Clitemnestra*, de 1958, encarna todos los rostros de la mujer, paso a paso, en un solo movimiento, puesto que el tiempo está suspendido y Clitemnestra está ya en el mundo subterráneo: la reina que gobierna con mano viril, la esposa y asesina de Agamenón, la amante enloquecida de Egisto, la madre fuera de sí de Ifigenia, la tigresa vengadora de Electra y Orestes. En el último momento, con un solo acto de amor, logra su redención.

El ejemplo más claro del influjo del psicoanálisis en su obra es *Night journey*, en el que reinterpreta el *Edipo* de Sófocles. En lugar de narrar la tragedia, según la cual la reina Yocasta se casa con un joven del que ignora su origen y pasado, la Graham tiene la genialidad de invertir el orden de los acontecimientos: la coreografía comienza en el momento en que Yocasta va a suicidarse. Así, desde el principio nos dice del paroxismo de su pasión por el amante, de quien sabe que es su propio hijo y el asesino de su padre. El simbolismo freudiano da a la obra mayor profundidad y dimensión trágica; expresa a la vez la esencia de la femineidad y el enfrentamiento con el destino.

Aparece Tiresias, portador de la terrible verdad, llevando la acción a su punto inicial, al instante anterior a la muerte de Yocasta, cuando se aferra con ferocidad a la cuerda de la que va a colgarse. Finalizada la fatal danza, el bastón de Tiresias cae el suelo y evoca el golpe de una verdad cuya resonancia parece comunicarnos los últimos latidos del corazón de Yocasta.

El "teatro de danza" no implica utilizar la mímica, que es diferente disciplina artística. Por el contrario, si se tratara de comprender la danza de Martha, analizándola por la anécdota, uno se toparía con la imposibilidad y el absurdo, tal como si usara este mecanismo para "comprender" un cuadro de Picasso o un trozo de música. Si se pudieran verbalizar estos contenidos sería mejor expresarlos como



**Martha Graham.** Fotografía: Barbara Morgan.

elementos literarios. Porque la danza, como todo arte, expresa lo que está más allá de la palabra.

A través de su lenguaje se expresa una concepción de la vida y del mundo, un sentido profundo de lo que puede ser la comunicación humana, la comunicación directa de espíritu a espíritu. Las disonancias, los acentos, los impulsos y las caídas, todo esto nos concierne, y nos concierne totalmente.<sup>57</sup>

La rebelión artística de fines de los cuarenta, iniciada por Merce Cunningham y continuaba hasta los sesenta, fue una reacción contra la teatralidad, la técnica extenuante, los contenidos míticos, la emocionalidad, el psicologismo y la solemnidad. En una palabra, contra el arte de Martha Graham. Esto significó el inicio de un penoso viacrucis para la nueva generación, como suele suceder cada cierto número de años. Sin embargo, Martha continúa "poniendo hojas en el árbol de la creación".

Martha bailó por última vez en la primavera de 1969 y después de cuatro años de dudas y enfermedades, en 1974 anunció su retiro como bailarina y retomó con todo vigor el mando de su escuela, hizo algunos ajustes a su compañía, presentó una nueva temporada en Broadway con el estreno de su coreografía número 154, *Mendigos de la noche*.

#### Notas

<sup>42</sup> Joseph H. Mazo, *Primer movers. The makers of Modern Dance in America*, Nueva York, William Marrow and Co. Inc., 1977.

<sup>43</sup> Roger Garaudy, *Danser sa vie*, op. cit.

<sup>44</sup> Merle Armitage, *Martha Graham. The early years*, Nueva York, Da Capo Press, 1978.

<sup>45</sup> Don McDonagh, *Complete guide to Modern Dance*, Nueva York, Popular Library, 1976.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Joseph H. Mazo, *Primer movers*, op. cit.

<sup>48</sup> En Frederic R. Roger, *Martha Graham. A modern dancer's primer foraction*, Nueva York, McMillan, 1941.

<sup>49</sup> Frederic R. Roger, op. cit.

<sup>50</sup> Joseph H. Mazo, op. cit.

<sup>51</sup> Frederic R. Roger, op. cit.

<sup>52</sup> Frederic R. Roger, *op. cit.*

<sup>53</sup> Frederic R. Roger, *op. cit.*

<sup>54</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*

<sup>55</sup> Frederic R. Roger, *op. cit.*

<sup>56</sup> Joseph H. Mazo, *op. cit.*

<sup>57</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea

*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval

*Director General*

Jaime Labastida

*Subdirector General de Difusión y Administración*

Salvador Vázquez Araujo

*Subdirector General de Promoción y Preservación  
del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich

*Subdirectora General de Educación  
e Investigación Artística*

Esther de la Herrán

*Directora de Investigación y Documentación de las Artes*

Patricia Aulestia de Alba

*Directora del Centro Nacional  
de Investigación, Documentación  
e Información de la Danza  
José Limón*

Paulina Campderá

*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*



*La humanización de la danza*

se terminó de imprimir en abril de 1990  
en los Talleres de Prisma Editorial.

El cuidado de la edición a cargo  
de Margarita Tortajada y Alejandrina Escudero.

La edición consta de 1 000 ejemplares.



**C**uatro creadores de la danza escénica compartieron la necesidad de renovar los criterios imperantes en el momento que les tocó vivir. Un "clásico", Jean-Georges Noverre (1727-1810), en la Francia de la Revolución, se planteó la necesidad de estructurar los componentes de las coreografías que se resolvió con los ballets de acción. Las "modernas", Mary Wigman (1888-1973), en la Alemania nazi, y Doris Humphrey (1895-1958) y Martha Graham (1894), en el Nueva York de los años veinte, estructuraron sus coreografías a partir de la música y de situaciones dramáticas. Lin Durán hace un recorrido por experiencias y testimonios de estos coreógrafos, para después reflexionar acerca del proceso de humanización en el arte, que condujo al surgimiento de la danza moderna.

En ausencia de publicaciones sobre el tema, en nuestro país, el texto de Lin Durán ofrece una mirada inicial, de extrema utilidad, para quienes se dedican al estudio de la danza.



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes