



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita (coord.). *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veintiocho. Antología José Limón*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. México, D.F.: 1994.

ISBN 968-29-5831-8.

Palabras clave (descriptores temáticos): José Limón (1908-1972), danza moderna, danza en México, modern dance, dance in Mexico.

CUADERNO

28

ANTOLOGIA
JOSE LIMON

Introducción de Lin Durán

Edición preparada por Margarita Tortajada

Antología
JOSÉ LIMÓN

Coordinación y corrección: Margarita Tortajada Quiroz

Diseño: Jesús Méndez

Primera edición, 1994

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón
Campos Eliseos 480, Polanco, D.F.

ISBN 968-29-5831-8

Impreso y hecho en México

Printed and made in México

ÍNDICE

Introducción Lín Durán	5
José Limón. Pequeña biografía Lin Durán	7
La fortaleza de una vocación Barbara Pollack y Charles Humphrey Woodford	9
Vuelta de José Limón	11
El lenguaje de la danza José Limón	15
Los bailarines son músicos son bailarines José Limón	19
El énfasis americano José Limón	25
El hijo pródigo José Limón	27
Testimonio sobre José Limón Rosa Reyna	29
José Limón por sí mismo Patricia Cardona	31
<i>La pavana del Moro</i>, de José Limón Don McDonagh	35
<i>La pavana del Moro</i> Sinopsis de una entrevista a Lucas Hoving (1989) Naomi Mindlin	37
La creatividad de José Limón Lin Durán	49
Obras coreográficas de José Limón Daniel Lewis	59

Introducción

El Cenidi-Danza lleva por nombre José Limón. ¿Cuál es la razón de que se haya elegido ese nombre? Todos sabemos que Limón, de origen mexicano, es un grande de la danza mundial, que cuenta con el reconocimiento internacional como artista, que creó obras maestras de calidad indiscutible incorporadas a los repertorios de las grandes compañías, que llevó su danza por todo el mundo y desarrolló una forma de entrenamiento dancístico perfectamente codificado.

Sin embargo, no todos conocen a Limón pleno: el que estallaba en carcajadas, el que sólo creía en el espíritu del hombre, el que provocaba la revolución de los jóvenes y su impertinencia, y el que le devolvió la virilidad al bailarín.

Margarita Tortajada, coordinadora de investigación del Cenidi-Danza, tomó la iniciativa de reunir varios textos y formar una antología que retratara a ese José Limón pleno. El resultado lo presentamos aquí, en una recopilación de materiales de diversos autores, incluido el mismo Limón.

Este artista es una clara muestra de las interrelaciones culturales y artísticas de nuestro mundo. Descubrió su vocación al ver bailar a Harald Kreutzberg, de la escuela alemana de danza moderna; se desarrolló dentro de la corriente de Doris Humphrey y Charles Weidman, de la danza moderna estadounidense, y le aportó un nuevo y diferente aliento debido a su temperamento mexicano.

José Limón es un personaje de la historia de la danza mundial, un protagonista y un líder, un artista completo y un hombre común y corriente. Así lo vemos después de acercarnos a los textos que componen esta antología.

Iniciamos con una breve biografía, acercamiento inicial a Limón a través de datos y anécdotas de su vida. Barbara Pollack y Charles Humphrey Woodford, en el fragmento del texto *Danza es momento*, hablan de la fuerza expresiva y varonil que Limón logró dar a la danza.

El semanario *Tiempo*, dirigido por el gran escritor y político Martín Luis Guzmán, publicó en 1950 el artículo "Vuelta de José Limón", donde se hace referencia a la concepción de Limón sobre su propia danza, y al impacto que produjo en México. También nos retrata la situación de la danza mexicana de ese momento, de la lucha entre dos corrientes artísticas: la del ballet -representada por las Campobello, muy cercanas a Martín Luis Guzmán-, y la de la danza moderna, que desde el INBA promovía Miguel Covarrubias, quien hizo posible que el artista viniera a

nuestro país. Esta lucha planteaba la discusión que se daba entre ballet y danza moderna, que en mucho no ha perdido actualidad; pero, aun así, ambas corrientes coincidieron en reconocer la importancia y las aportaciones de Limón a la danza mexicana.

José Limón, en su texto "El lenguaje de la danza", dice que el cuerpo no miente, lo revela todo, y de ahí viene su enorme poder expresivo, poder que el bailarín utiliza conscientemente. Para lograrlo, debe trabajar el cuerpo como una orquesta, aislando cada una de sus partes para conocer sus capacidades y alcances, así como el compositor lo hace con cada instrumento de la orquesta. Dice que la danza, para ser danza, debe ser orgánica y tener como fin dignificar al hombre, mostrando la grandeza de su espíritu y su poder creador.

En "Los bailarines son músicos son bailarines", Limón nos vuelve a hablar, ahora de la complicidad de músicos y bailarines a lo largo de la historia, del reto de trabajar juntos para lograr unidad e igualdad, de la identificación de ambos: el músico bailando y el bailarín haciendo música. Narra diversas experiencias de relación entre artistas de ambas disciplinas y asegura que las diferencias entre ellos se deben a que la obra musical es una obra terminada, mientras que la del coreógrafo siempre es incompleta y perpetuamente necesita de atención. A su vez, Limón incita a los jóvenes a la revolución y a lanzarse vulnerables a la creación.

En sus siguientes textos, "El énfasis americano" y "El hijo pródigo", dice que la danza es vivir la aventura de crear el lenguaje que exprese la realidad del artista, de su tiempo y su espacio, y señala que el artista debe ser coherente con esa realidad. Declara abiertamente que su trabajo coreográfico es sobre "la tragedia básica del hombre y la grandeza de su espíritu"; quiere llegar al hombre es-carbando "debajo de las formas caducas [...] y de las superficies pulidas". Aquí conocemos sus secretos para la creación, el cómo hacerlo, los elementos que han de utilizarse, todo basado en su propia experiencia. Ahí está la riqueza de la creación: en su interior.

Rosa Reyna, una artista que compartió el trabajo que Limón realizó en México en los cincuenta, nos da su testimonio sobre la enriquecedora experiencia que tuvieron ella y su generación. Fue elegida por Limón para que bailara con él varias obras; lo conoció de cerca, profesional y humanamente, y nos habla del legado que le dejó a la danza mexicana: creer en sí misma.

Patricia Cardona, en "José Limón por sí mismo", hace una entrevista imaginaria retomando fuentes verídicas, y

nos pinta un Limón maduro que aplaude la impertinencia y la audacia de los jóvenes artistas, que habla del dios interno que lleva consigo y del trabajo agotador al que se ha sometido para crear y mantener su carrera.

La pavana del Moro, de Limón, ha sido considerada una obra clásica de la danza moderna. Por ello, describimos la obra y los recursos utilizados, aun a sabiendas de que la danza es un arte vivo y que el discurso de la palabra y el de la danza son muy diferentes, y por lo tanto es imposible que uno reproduzca fielmente al otro. Sin embargo, es el único medio al que aquí podemos recurrir para acercarnos a la obra y darla a conocer, especialmente a aquellos que nunca la han presenciado.

Lucas Hoving, en la entrevista realizada por Naomi Mindlin, nos habla más profundamente de esta obra: el proceso de creación, la elección de la música, la estructura de la coreografía, las motivaciones de los personajes y los recursos que utilizaron los intérpretes. Habla sobre la compañía, su forma de trabajo, su trato cotidiano y amistoso entre todos los integrantes, el humor y la risa de Limón. Conocemos de cerca las transformaciones de una obra a lo largo del tiempo y la madurez que ésta adquiere, al igual

que sus intérpretes. Todo esto es sabido de manera pragmática dentro del mundo de la danza, pero es especialmente interesante conocerlo alrededor de una de las piezas maestras de Limón, y narrado por un participante que vivió la experiencia.

Por último, en el texto "La creatividad de José Limón", se hace una reflexión sobre su trabajo sensible y rebelde. Se habla de su formación integral en el arte, de su vasto conocimiento de las otras artes, lo que le permitió ser un gran creador en la danza. Enfatiza el desarrollo que Limón le dio a la técnica a partir de los principios Humphrey-Weidman y de esa "calidad única de moverse lograda por el entrenamiento del cuerpo en un 'lenguaje' específico". Limón supo formar a numerosos bailarines, inyectándoles gran pasión y mostrándoles el enfoque humanista que le dio a la danza.

En esta antología vemos al Limón artista, nos familiarizamos con sus convicciones, descubrimos su pasión y su tenacidad, y aprendemos de sus enormes aportaciones al mundo de la danza.

Lin Durán

José Limón Pequeña biografía

Lin Durán

Cuando José Limón llegó por primera vez a Nueva York, en 1928, no tenía intenciones de convertirse en bailarín ni en coreógrafo. Había abandonado su casa, su familia y sus estudios universitarios en California para dedicarse a la pintura. Nacido en Culiacán, Sinaloa, en 1908, José Arcadio Limón fue el mayor de once hijos. Su padre, Florencio Limón, era músico. Tanto su madre, Francisca, como su padre provenían de una familia mexicana típica de la clase media. La Revolución y el consiguiente cierre de la academia de música donde trabajaba don Florencio obligaron a la familia a emigrar en 1918 a los Estados Unidos.

Las dotes musicales de José se evidenciaron desde muy temprana edad. Su padre le enseñó a tocar el órgano desde niño y continuó sus estudios de música hasta la adolescencia. Cuando estaba preparado para entrar a la universidad, con el estímulo de su maestro de artes plásticas, José decidió que quería ser pintor.

En Nueva York se ganaba la vida trabajando en todo tipo de actividades, desde modelar para sus compañeros artistas, hasta como elevadorista. Eran los momentos en que Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman experimentaban en los Estados Unidos con nuevas ideas sobre la danza. En Alemania existía ya la escuela expresionista iniciada por Mary Wigman.

Limón tuvo una experiencia electrizante cuando asistió por primera vez a una función de danza, y allí mismo decidió que sería bailarín.

En esos años el Humphrey-Weidman Studio era la única escuela que recibía varones. Cuando Limón entró al estudio de la Calle 10, la primera persona a la que saludó fue Pauline Lawrence, la pianista, quien posteriormente sería su esposa. Doris y Charles fueron los ejemplos a seguir: ellos cambiaron la vida entera de José Limón.

A través de sus años en la danza, Limón recibió los premios más importantes que ofrece la comunidad danzaria en los Estados Unidos "por su contribución al arte de la coreografía". También recibió tres doctorados honorarios de importantes universidades. Realizó en su vida setenta y cuatro obras, veinte de las cuales están incluidas en los repertorios de las grandes compañías.

Pero José Limón dejó al mundo de la danza moderna más que una colección de maravillosas coreografías y el recuerdo de su propia y poderosa presencia como bailarín. Desarrolló una técnica que quedó como herencia para las futuras generaciones de bailarines.

En 1951 Limón fue invitado por Miguel Còvarrubias, entonces jefe del Departamento de Danza del INBA, a realizar una labor de "residencia" en la ciudad de México. Eso le dio la oportunidad de utilizar grandes grupos de bailarines y de incursionar en los "temas mexicanos", tan cercanos a sus raíces. Creó *Los cuatro soles*, *Redes*, *Tonantzintla* y *Antígona*.

Después de una vida llena de creatividad, fama y grandes satisfacciones, Limón murió en 1972 a la edad de sesenta y cuatro años.

Fuente: Daniel Lewis. *The Illustrated Dance Technique of José Limón*, Harper and Row Publishers, Nueva York, 1984.

La fortaleza de una vocación*

Barbara Pollack y
Charles Humphrey Woodford

Doris Humphrey y Charles Weidman, quienes habían sido primeros bailarines de la compañía Denishawn, fundaron en 1928 su propia escuela y su propia compañía en Nueva York. Crearon nuevas propuestas de enorme emotividad, pero diferentes en carácter e intención. Doris Humphrey creaba obras dramáticas con fluidez. Charles Weidman era maestro de la sátira y la danza de pantomima.

Por otro lado, Martha Graham ya había roto con Denishawn y había presentado sola dos recitales en Nueva York. Prometía mucho, pero aún no había alcanzado la fama como bailarina y coreógrafa.

José no sabía nada de todo esto. Sólo sabía que era infeliz. Se sentía vacío, agotado y desorientado. Cargado con esta problemática, aceptó que una amiga lo llevara al Teatro Knickerbocker, al concierto de Harald Kreutzberg.

Cuando se levantó el telón, casi me morí. Los bailarines eran realmente extraordinarios. Fue el momento de mi renacimiento. Eran tan importantes... "¡Dios mío! -dije a la chica que me acompañaba-, ¿dónde ha estado esto durante toda mi vida? Es lo que he querido hacer y no lo sabía".

Después de la función, José salió en trance del teatro. Kreutzberg, con su calvicie reluciente, sus facciones estrechas y agudas y su vestimenta ondulante, le había enseñado lo asombroso de la danza como arte.

José se obsesionó con la idea de ser bailarín, pero no de ballet, que no le interesaba en absoluto (además de que no tenía la constitución ni física ni emocional para ello). Quería trabajar con los innovadores; con quienes creaban movimientos maravillosos y nuevas composiciones, diferentes a cualquier danza vista antes en los Estados Unidos.

Cuando entró, unos días después, al estudio de Doris Humphrey, supo cómo quería pasar el resto de su vida. Lo que le esperaba más adelante, no lo sabía. El hecho de tener veintinueve años y de que debería haber comenzado su entrenamiento diez años antes no le daba miedo. Cuando existe toda una vida para practicar y perfeccionar su arte, y cuando la dedicación será total, no conviene preocuparse

por los años anteriores. José tenía que vivir sus primeros años como lo hizo para poder llegar a ese momento de descubrimiento y dedicación. Dijo a la mujer que se hallaba detrás del escritorio de recepción de la escuela Humphrey-Weidman: "Quiero estudiar para ser bailarín". Esa mujer era Pauline Lawrence, con quien más tarde se casaría.

Durante las primeras semanas de sus estudios de danza, José no sólo recuperó su deleite de vivir en la ciudad de Nueva York, sino que atesoró el sentimiento de revelación que había experimentado en el concierto de Kreutzberg. Sintió cómo ardían su mente y su cuerpo, calentados por la emoción pura de la danza. Cada clase con Doris Humphrey o con Weidman lo hacía salir tambaleante del estudio, empapado en sudor, con dolor en todo el cuerpo, pero más emocionado que en ninguna otra ocasión.

Gracias a su estatura y a su aspecto imponentes, lo arrancaron del salón de clases apenas un mes después de empezados sus estudios para que hiciera el papel de guardia en una lujosa producción de *Lisistrata*. Esta fue estrenada en el teatro de la Calle 44 de Nueva York en junio de 1930. El espectáculo fue adaptado por Gilbert Seldes y montado por Norman Bel Geddes, con música de Leo Bernstein y coreografía de Charles Weidman y Doris Humphrey.

El día que José se presentó al estudio para el primer ensayo de *Lisistrata* sufrió su primera crisis como bailarín. Vestido con mallas y una camisa, se encontraba formado con cinco bailarines, más una docena de bailarinas. Alrededor estaban sentados los actores y los músicos, en traje de calle, obviamente curiosos.

José percibió que los bailarines varones eran objeto de miradas curiosas, pero no entendía por qué. La gente los observaba, pues algunos de ellos eran evidentemente homosexuales, excepto un ex levantador de pesas que claramente no lo era.

De repente, de pie en ese salón de ensayos, destartelado y con la pintura despegándose, José empezó a sudar frío. Miró la angosta duela de Fresno, el barniz amarillento, deslucido en ciertas partes, y pensó para sí mismo: "¡Oh Dios todopoderoso! ¿Pensará el mundo de mí lo mismo que piensan de aquellos otros?".

Fue un momento de gran impacto. Casi salió huyendo. Pero ese momento se salvó, igual que tantos otros se salvan para los artistas, por la disciplina.

*Fragmento tomado de B. Pollack y Ch. H. Woodford, *Dance is moment. A portrait of José Limón in words and pictures*. Princeton, Book Company Publishers, Pennington, 1993, pp. 13-16. Traducción de Alan Stark.

El director entró al foro y dio las primeras instrucciones. Terminó el tiempo de filosofar, de tener miedo. El trabajo era la orden del día y se lanzó al ensayo.

Después, al reflexionar, supo que debía tomar una decisión. Iba a ser bailarín, pero ante todo tenía que ser él mismo: traer a la danza sus propias esperanzas y aspiraciones, sus propias pasiones y necesidades. Criado en el conocimiento del Antiguo Testamento, recordaba las palabras de Samuel (6:14-15):

...Y David bailó ante el Señor con toda su fuerza y David se ciñó con un efod de lino. Así David y toda la casa de Israel subieron el Arca del Señor con cantos, y con el sonido del cuerno.

Le vinieron a la memoria trozos de sus primeras incursiones por la lectura. Recordó que todos los guerreros de la antigua Grecia se había entrenado en la danza; que los sacerdotes de los inicios de la Iglesia cristiana habían guiado a sus devotos en danzas solemnes. Antes de la era del ballet, la danza en el mundo occidental se había considerado propiedad exclusiva del hombre, y, de la misma manera, los actores habían sido sólo hombres. Por lo tanto a José le parecía que podría aprender a bailar de manera digna para un hombre y con una infinita variedad. Con mucho esfuerzo lograría que a su danza se le confiriera la dignidad que se debe a cualquier persona. Su trabajo con Charles Weidman y Doris Humphrey lo ayudó a lograr esa meta. Ambos coreógrafos tenían una fuerte convicción del uso específico del hombre como bailarín, en vez de diseñar danzas que tuvieran carácter neutro. Charles ya había desarrollado movimientos y ejercicios aptos para el cuerpo del hombre, gracias a sus años de estudio con Ted Shawn.

José sabía que estaba retrasado en el desarrollo de la danza. Por lo tanto, iba más temprano al estudio para trabajar la técnica que estaba aprendiendo con Doris. Las investigaciones exhaustivas sobre ella le generaron ideas de donde surgieron nuevas posibilidades en la danza. Durante doscientos años los bailarines de ballet habían intentado crear la ilusión de la imponderabilidad al bailar. Doris decía continuamente a sus jóvenes estudiantes: "El cuerpo sí tiene peso". Sobre la base de esta sencilla afirmación, Doris diseñó ejercicios que dieron énfasis al peso del cuerpo en vueltas, giros, saltos o desliziándose al caer de rodillas. Dijo a sus estudiantes que tenían que ceder a la gravedad, que la danza era el arco entre las dos muertes del no-movimiento y que debían recordar la caída y la recuperación.

También les dijo que, para ella, la danza tenía más significado cuando trataba la experiencia humana. Cuando le preguntaron si las experiencias del hombre podían sintetizarse en la danza, contestó que había dividido la danza en cuatro componentes distintos, con el fin de analizar la contribución de cada uno al construir una danza. En primer lugar el diseño, que sucedía cuando los bailarines cambiaban posiciones y creaban un diseño en el espacio. Luego el ritmo, acentos que suceden en la danza a intervalos perceptibles. Después la dinámica, esto es, los diferentes grados de tensión posibles para que el cuerpo se articule. Finalmente, si no se agregaba la emoción humana, el drama, todos los demás elementos quedarían sin sentido. En otras palabras, la idea central de la danza no consistía en hacer una serie de pasos, sino que cuando creaba una forma dancística ésta era motivada por un impulso humano.

José, quien a pesar de todo su entusiasmo por su carrera nunca se consideró un bailarín nato, encontró muy difíciles los tres primeros años de estudio; pero disfrutó de ellos a pesar de varios periodos en los que pensaba que nunca mejoraría su técnica. Sabía que no carecía de coordinación y que no era, al principio, lo suficientemente fuerte para tener la elasticidad que requiere un bailarín. Pero, poco a poco, su cuerpo cedió a las exigencias de los ejercicios; desarrolló velocidad, precisión y una gama dinámica de movimientos.

En las clases de Doris también aprendió que el cuerpo humano tiene muchas de las características de un instrumento musical; que es capaz de articular el ritmo, presentar un tema a través del movimiento y desarrollarlo. El cuerpo humano obtiene su propio timbre y su propia gama de acuerdo con el tamaño, el sexo y la constitución emocional del bailarín. Los bailarines podrían tener tipos distintos, que variarían desde el violín hasta el contrabajo, y, agrupados expresivamente, crearían una sinfonía del movimiento.

Ya no corría de noche por las calles oscuras para disipar su energía; había encontrado un arte que la reclamaba totalmente, además de su mente y su espíritu. En apariencia su vida no había cambiado. Siguió siendo un estudiante pobre de Nueva York, trabajando como modelo para ganar su sustento y pagar sus clases. Pasaba muchas horas en serias conversaciones sobre arte con viejos amigos de Los Angeles y también con los jóvenes bailarines de la Escuela Humphrey-Weidman. Se hablaba de pintores, escritores, poetas y músicos, pero ahora, sobre todo, de danza.

Vuelta de José Limón*

A partir de esta semana actuará en el Palacio de Bellas Artes, durante breves días, el grupo de danza moderna a cuyo frente se halla el gran bailarín mexicano José Limón. Hecho paradójico: sin haber bailado nunca en su patria, José Limón vuelve hoy a ella, tras una larguísima estancia en los Estados Unidos, convertido en un artista de renombre internacional. El regreso se debe a la iniciativa de Miguel Covarrubias, jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Covarrubias se propone rescatar a José Limón y devolverlo al arte coreográfico mexicano, haciendo, primero, que el público de México conozca al danzarín, y, segundo, que una posible temporada anual establezca relaciones permanentes entre ese público y el artista. Quizá se logre también otro fruto: encontrar el punto de apoyo indispensable para que la danza moderna mexicana se ponga al fin en términos, si no iguales, por lo menos equiparables a los que ya han conseguido en materia de baile clásico la Escuela Nacional de Danza, que dirige Nellie Campobello, y el Ballet de la Ciudad de México. Porque es un hecho que la danza moderna mexicana, no obstante practicarse en el país desde hace once años, no ha alcanzado hasta hoy éxitos que merezcan calificarse de halagadores. El único esfuerzo plausible y digno de que se le recuerde es el de La Paloma Azul, por más que, para el caso, hay que aclarar que se trataba de un grupo dirigido y adiestrado por extranjeros.

José Limón es ampliamente conocido en Estados Unidos y, recientemente, ha actuado con positivo éxito en París. El importante grupo que dirige es legítimo sucesor de la compañía formada por Doris Humphrey y Charles Weidman, a la cual José Limón perteneció desde 1930 hasta 1940. La crítica lo sitúa en lugar preeminente dentro de su género.

John Martin, en su *Historia de la danza* (1940), conceptúa a José Limón como "el primer bailarín masculino" moderno de su generación. Margaret Lloyd, en el *Libro Borzoi de la danza moderna*, afirma: "En la actualidad, el mexicano José Limón destaca nitidamente como la primera figura masculina de la danza moderna".

De Doris Humphrey, Limón tomó no sólo la técnica, sino el espíritu artístico. Bailarín de fuerte personalidad, se halla dentro de la tradición de Doris y participa del mismo ideal estético de dignidad y nobleza. Esos valores rigen sus

concepciones coreográficas e inspiran sus actuaciones como danzarín.

A Limón, nacido en Culiacán, Sinaloa, lo bautizaron con el nombre de José Arcadio. Sus más lejanos recuerdos lo sitúan en Cananea, Sonora, donde vivió hasta la edad de ocho años. Luego, un poco en rebeldía, el futuro artista se trasladó a los Estados Unidos, llevado por su familia. Estudiante de danza en diversas universidades y escuelas, su talento le abriría muy pronto las puertas de las academias de Weidman y de Humphrey.

En 1945, al concluir la Segunda Guerra Mundial, José Limón formó su propio conjunto. Era un grupo pequeño en número pero de mucha calidad. Llamada su maestra Doris Humphrey a ocupar la dirección artística del grupo, a ella y a José Limón pertenecen las coreografías del repertorio.

José Limón ha llegado a convertirse en uno de los principales coreógrafos con los que cuenta la nueva danza, hasta el punto de singularizarse como émulo de Doris Humphrey. Su ballet *La pavana del Moro* obtuvo el primer premio concedido al género moderno en el concurso de 1949-1950 organizado por el Dance Magazine Awards. El *Otelo* de Shakespeare sirve de tema a este ballet.

Una de las más tempranas realizaciones de José Limón -*La danza de la muerte*- data de 1937. Su primera labor coreográfica importante fue la *Chacona* de Bach, en 1947. Desde entonces Limón ha ideado excelentes ballets, la mayor parte de los cuales mantiene en su repertorio. El último, con música de Arnold Schoenberg, se titula *Los desterrados* (*Los exiliados*), cuya idea generadora nació de unos versos de *El paraíso perdido* de John Milton. Se descubre en Limón una marcada preferencia por motivos mexicanos. *El Salón México*, *Danzas mexicanas* y *La Malinche* son tres de sus creaciones más aplaudidas.

El grupo de Limón ha alcanzado siempre el mayor éxito en sus actuaciones. Frecuentemente comparte con Martha Graham la realización de un mismo programa.

Un joven y destacado pianista yanqui, Simón Sadoff, tiene a su cargo la dirección musical del grupo de Limón. Antes, Sadoff había actuado con el American Ballet y con el Ballet de Montecarlo, y ahora es también director de orquesta. Pauline Lawrence, la esposa de Limón, es la empresaria de la compañía y al mismo tiempo la diseñadora del vestuario. En ambas actividades había cuajado dentro del conjunto Humphrey-Weidman, al cual perteneció

*Tomado de la revista *Tiempo*, México, 22 de septiembre de 1950.

además como bailarina. Los decorados de la compañía se deben a reputados escenógrafos neoyorquinos, tales como Michael Czaja y A. Weschler. Entre los danzarines del grupo descuellan Pauline Koner y Letitia Ide.

Lo mexicano

A pesar de su prolongada ausencia -treinta y un años-, José Limón nunca ha olvidado a México. Lo prueban sus coreografías sobre temas mexicanos; lo prueba su continuo interés por las manifestaciones artísticas de México: la pintura de Orozco y Rivera, la música de Chávez y Revueltas, los novelistas de la Revolución.

Mestizo, es de estatura elevada y sus rasgos fisonómicos son a la vez indígenas e hispánicos. Si en lo físico José Limón es un mexicano típico, también lo es en su vigoroso estilo de danzarín. La crítica yanqui ha reparado en que la mejor explicación de su estilo está en su estirpe, y José Limón lo ha manifestado así abiertamente. El influjo que la Revolución ha ejercido en el espíritu de José Limón se advierte en su ballet *La Malinche*. En él se asocia la historia de la princesa amante de Hernán Cortés con recuerdos de la Revolución Mexicana que José Limón conserva desde niño. Es una danza concebida dentro de una mente infantil, en la cual las leyendas populares se simplifican hasta alcanzar un simbolismo hondamente poético y vigoroso, y de gran sencillez. Tal es el indio, casi intemporal, externo a la historia, que aquí encarna José Limón sobre un fondo musical tejido con temas de las trompetas revolucionarias, según ha creído oírlos el autor de la partitura, Norman Lloyd.

Ventaja de lo moderno

Entre los aficionados al arte de la danza, son temas de frecuente discusión la pretendida supremacía de la danza moderna y la supuesta decadencia del ballet clásico. Los defensores de éste cuentan a su favor con la situación actual del arte: la música y la literatura, particularmente, sienten renacer su fervor por la tradición clásica, y buen ejemplo de ello son las últimas composiciones de Stravinsky o de Hindemith. Así, el gusto por la perfección del baile clásico es en la actualidad parte de una corriente artística muy importante. Alegan también los partidarios del baile clásico que el moderno nunca ha obtenido éxitos comparables a los de Nijinski, Fokine, la Pávlova y la Karsavina. Para ellos, la

danza moderna se encuentra aún en un periodo de gestación.

Frente a esto, los creyentes en la nueva danza exhiben, entre otros, los triunfos de Isadora, Ruth St. Denis y Katherine Dunham, y anotan que la importancia de la danza moderna en los Estados Unidos es cada vez mayor.

Las ideas de José Limón sobre este punto denotan ecuanimidad. Dos son para él las mejores posibilidades del nuevo baile: sus recursos para expresar contenidos dramáticos y la facilidad con la que se presta a la creación de bailes descriptivos. En ambas cosas -afirma-, lo moderno aventaja a lo clásico. Cree, asimismo, que la danza moderna es la única que tiene posibilidades de evolucionar. "Todo arte -declara- no puede permanecer estático y necesita, por su propia naturaleza, estar de acuerdo con el espíritu histórico de su época. Para ello necesita experimentar, abrir continuamente nuevos caminos, como lo hace la historia".

"Cierto es -prosigue- que los actuales coreógrafos del ballet clásico -Balanchine, Lichine, Massine, Tudor- ensanchan las posibilidades de su estilo, aprovechando muchas veces los adelantos de la danza moderna. Pero no obstante -opina- son muy pocas las realizaciones logradas del todo, en que lo moderno se asimile con perfecta coherencia a lo clásico. Los híbridos se dan con desagradable frecuencia. Sin embargo hay maravillosas coreografías, como *Columna de fuego*, de Antony Tudor". Por otra parte, José Limón juzga absurdos los intentos de hacer "ballets ideológicos" -por así decirlo- que tratan de expresar problemas extra-artísticos. "No puede el baile -dice- perder sus valores emocionales y formales a cambio del caprichoso desdeseo de expresar otros contenidos puramente intelectuales. Lo que sólo es intelectual no pertenece a la danza". No hay más problemas para la danza, insiste, que los problemas artísticos. "Todo aquello que se puede expresar sin la danza no se debe danzar". Los mismos temas dramáticos del baile no son sino puros pretextos que se trasmutan en baile y que sólo le sirven de inspiración.

Música y baile

Más íntima y misteriosa es para José Limón la relación entre danza y música. Considera fallidos todos los intentos, a lo Mary Wigman, de hacer una danza sobre el mero ritmo, sin música propiamente dicha. Pero ésta no debe tampoco dominar al baile, como ocurre a veces en el "sinfonismo coreográfico". Mientras se danza, se realiza una especie de contrapunto entre el baile y la música. El plan rítmico de la

obra musical no tiene por qué seguirse siempre al pie de la letra. "Hay, eso sí -afirma-, obras musicales que admiten la danza, y otras que no. Yo sólo bailo obras que evocan al baile, obras que tienen espacios donde cabe la danza".

Hacia una danza mexicana

José Limón confiesa paladinamente que en sus danzas mexicanas lo que más le ha preocupado es el espíritu artístico con el que creaba sus coreografías, el cual de por sí era mexicano. "Me interesaron y me interesan sobremanera los pasos de los bailes folclóricos, pero una danza con valor artístico no se puede limitar al repertorio de los pasos en uso, siempre reducido y del todo insuficiente". Confiesa, además, que si se extiende con exceso a lo típico, el artista "se hunde en los detalles" y pierde lo que es más puro y substancial.

Recuerda a este respecto el ejemplar caso de Tchaikovsky. "Europeizante" para sus contemporáneos, es mucho más ruso que los "rusos profesionales", como Rimski o Borodin. José Limón confía en que las obras de un mexicano

sean siempre mexicanas, por su propia naturaleza. "Para que esto ocurra -afirma- lo que importa es que el artista trate, por encima de todo, de ser humano, profundamente humano".

Estas ideas de Limón vienen a confirmar la calidad genuina de cuatro excelentes ballets mexicanos en su espíritu y en su ambiente, no en sus pasos de danza: *Alameda 1900* y *Umbral*, de Gloria Campobello, y *Feria* y *Obertura republicana*, de su hermana Nellie.

Sobre su propio arte

José Limón cree, en fin, que sus realizaciones son perfectamente comprensibles, aun para los no iniciados. "El verdadero arte tiende, para mí, no a mistificar y oscurecer, sino a emanar luz". Limón muestra así su espíritu naturalmente clásico. Clásico en el sentido más amplio de la palabra, no sólo en el que tiene en la danza. Clásica es, en efecto, su aspiración a la perfecta lucidez, su fe en lo racional.

El lenguaje de la danza*

José Limón

Todo hombre interpreta la danza a su manera. Los padres se sienten encantados cuando observan la reacción instintiva de sus hijos hacia la música. ¡Mira, está bailando!, dicen asombrados. Los niños no caminan simplemente a la escuela; corren, saltan, brincan; o sea, "danzan" hacia la escuela, entran danzando al comedor o suben danzando la escalera para irse a dormir. Sabido es que los adolescentes tienen tics nerviosos, danzas inquietas. Y en cuanto al sueño de amor de la juventud, tratemos de imaginarlo sin el vals a la luz de la luna. Bailando es como descubrimos el éxtasis y el embeleso del amor. Y, aun después, en los años maduros, en el sedante ritual de un salón de baile encontramos una nueva dimensión a la monotonía de la existencia: una cesación, una inexplicable elevación del espíritu, cuando hasta los callos dejan de doler.

La danza es un atavismo, la hemos tenido dentro del alma en el momento mismo que comenzamos a ser seres humanos y seguramente aun desde antes de eso. Estará con nosotros hasta el fin. Es una necesidad humana, profunda, innegable. Los puritanos la han prohibido y la han condenado varias veces como actividad del demonio, felizmente sin éxito. Yo creo que jamás somos tan sinceros y profundamente humanos como cuando bailamos.

Es una religión. En las sociedades primitivas por medio de la danza se celebraba el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte; las estaciones, la siembra y la cosecha: la guerra y la paz, y hasta el día de hoy, en el mundo occidental, los niños bailan en honor a la Virgen en el altar de la Catedral de Sevilla, y los indios en México y otros puntos bailan su religión.

Es alegría. Yo he visto personas de edad madura perfectamente sobrias, emborracharse completamente de congas o danzas folclóricas. Los jóvenes no serían jóvenes sin sus bailes, ese ritual que celebra la inefable alegría de vivir.

Es un placer. Piense el lector qué sería de las operetas o de las revistas musicales si las dejaran sin bailes. ¿Y alguien puede imaginarse un circo sin las danzas de los payasos y acróbatas? Porque evidentemente los payasos danzan. Y las acrobacias de los artistas en el trapecio y en la cuerda son danzas emocionantes.

Es un arte. Algunas de las obras más sublimes y originales del hombre en el siglo veinte han sido ejecutadas por bailarines. Es un panorama inspirador, tanto en Europa con la danza tradicional como aquí en los Estados Unidos con la danza moderna.

Este último aspecto del arte de la danza, que es el que yo profeso, ha sido denominado con nombres tales como "danza seria", "danza de concierto", "baile creador", etcétera. Ha hecho valiosas aportaciones al arte. Ha influido profundamente sobre la danza tradicional. Pero yo creo que su mayor valor está en entregar la danza al individuo. Ha roto la gran ortodoxia del baile tradicional y le ha dado validez a la expresión personal.

Debido a que cada ser humano difiere de los demás, esto a veces ha conducido a tristes resultados. Pero, en el caso del artista disciplinado, esta liberación nos ha dado evidentemente una expresión artística eminente.

El bailarín es verdaderamente muy afortunado, ya que para expresarse cuenta con el más elocuente y maravilloso de todos los instrumentos: el cuerpo humano. Cuando llegué como un principiante sin dotes pero con mucho entusiasmo al estudio de mi profesora Doris Humphrey, me dijo algo que nunca he olvidado: "El cuerpo humano es el medio expresivo más poderoso que existe. Es muy posible esconderse tras algunas obras u ocultar la expresión facial. Es concebible que uno pueda disimular y engañar con pinturas, arcilla, piedra, líneas, sonidos. Pero el cuerpo revela todo. El movimiento y el gesto son el idioma más antiguo que conoce el hombre. Todavía constituyen el idioma más revelador. Cuando usted se mueve, da a conocer su verdadera personalidad".

Esta poderosa fuerza expresiva es nuestra desde el día en que nacimos hasta la hora de la muerte. En la mayoría de los seres humanos permanece en gran parte inconsciente. Nosotros los bailarines utilizamos esta facultad conscientemente. Pero tenemos que someternos a una larga y difícil disciplina. Tenemos que hacer del cuerpo un instrumento dócil y fuerte al mismo tiempo. Lo sometemos a los ejercicios del ballet tradicional y a las técnicas de la danza moderna para disciplinarlo en cuanto al equilibrio, dominio, elevación, rapidez, coordinación y exactitud de ejecución. Sin embargo, para mí, el punto de mayor fascinación en nuestra profesión está en la gran búsqueda artística.

* De la revista *Wisdom* traducido y publicado en *El Universal*, México, noviembre de 1960, cuarta sección, p. 3.

Exploremos las posibilidades y la capacidad de movimiento innato de cada parte del cuerpo. Quisiera compararlo con la amplitud de sonidos de una orquesta sinfónica, desde la robusta percusión hasta el sonido más delicado y sutil. Me gusta idear ejercicios y estudios que enfoquen la atención en cierto punto específico de la anatomía. Se aísla esta sección, por decirlo así, y se le imprime movimiento en el mayor número posible de formas hasta que uno adquiere plena conciencia de su capacidad y alcance, en la misma forma en que el compositor musical tiene que conocer a fondo las posibilidades y los alcances de cada uno de los instrumentos de la orquesta.

Hay ejercicios para el centro respiratorio, epicentro del movimiento. Hay otros para los hombros, las costillas, las caderas, las rodillas, los pies, los codos y la cabeza. Cada una de las partes del cuerpo posee sus cualidades especiales de movimiento y cada una tiene grandes posibilidades.

Consideremos la cabeza. Pasemos por alto medios expresivos tan importantes como los ojos y la boca. La cabeza puede dejarse caer sobre el pecho o echarse hacia atrás tanto como lo permitan los tendones del cuello. Puede reposar hacia ambos lados, en los hombros. Puede describir una circunferencia completa tocando los cuatro puntos mencionados anteriormente. Comenzando con estos movimientos simples y rudimentarios se pueden inventar complejas e interminables variaciones del movimiento de la cabeza, tanto que con sentido creador e imaginación pueden hacerse danzas enteras a base de estos movimientos. La cabeza erguida puede ser símbolo de altivez o puede caer abyectamente, o girar como ebria de abandono y éxtasis. Es posible moverla como el péndulo, y la cabeza puede decir mucho con gestos infinitamente contenidos y sobrios. Dentro de su órbita puede moverse en líneas inclinadas diagonales, tangentes e oblicuas, lo que da a la cabeza un amplio campo expresivo.

El pecho puede hacerse parecer vacío, hueco hacia adentro y hacia abajo en actitud de derrota. Puede a su vez levantarse con la respiración, como una planta que crece surgiendo de la pelvis, y allí queda suspendida, noble, inspiradora y positiva. De aquí puede extenderse a infinitas actitudes de orgullo y arrogancia, e incluso ampliar el gesto a actitudes cómicas, pomposas, absurdas. Esta región del pecho es fuente fecunda de movimiento, y sus infinitas posibilidades sólo pueden limitarse según la propia imaginación y originalidad.

El hombro se acerca hacia adelante y se abre hacia atrás; éste puede levantarse y bajarse, puede impartírsele movimiento para que haga un círculo completo. Esta parte

de la "orquesta" es capaz de pequeños y delicados movimientos. Puede describir con sutileza y variados matices.

La zona de las costillas puede ensancharse y contraerse, dándole al torso gran flexibilidad y fluidez. Es precisamente en esta parte del cuerpo donde reside la habilidad para doblarse, para salirse del tranquilo equilibrio de la posición perpendicular y caer en la emoción del desequilibrio, en lo evasivo, en las zonas salvajes dionisiacas.

La pelvis tiene grandes posibilidades. Cuando se mantiene estática como centro disciplinado polariza al cuerpo y lo convierte en una bella y sólida columna en perfecta armonía con la fuerza de gravedad de la tierra, serena y apolínea. De este eje, la pelvis puede lanzarse hacia adelante, retroceder y describir una circunferencia completa, y al hacerlo así crear un laberinto de movimientos y ademanes que pueden hacer del cuerpo un objeto de gracia poética y lirismo, o quebrarlo en formas violentas, discordantes y brutales.

En el dramático idioma de la danza, la utilización de las rodillas ofrece una enorme paradoja. Estas pueden lanzar el cuerpo hacia el aire e impulsarlo por el espacio. Cuando están fijas, estiradas, levantan y suspenden el cuerpo donde parece que éste flota negando la fuerza de gravedad. Por el contrario, si se doblan inclinan el cuerpo hacia la tierra, hacia la derrota y la muerte. La rotación hacia adentro de las rodillas crea actitudes primitivas y grotescas. Los movimientos hacia afuera prestan elegancia y expansividad. La utilización de movimientos a la altura de la rodilla ha abierto un nuevo y notable territorio a la danza moderna. Yo he visto algunos pasajes extraordinarios ejecutados de rodillas en las obras de Martha Graham y de Charles Weidman.

El contacto del pie del bailarín con la tierra, le da a esta extremidad una significación especial. Los pies son la base, y como las raíces de las plantas dan al bailarín la sustancia y el alimento de la tierra. El uso de los pies revela la filosofía entera de la danza. La verdad es que no hay contraste mayor que el que existe entre el cuerpo humano y el uso de los pies desnudos en la danza contemporánea.

El primero de éstos nació de la imaginación poética del período romántico, cuando el bailarín no era un ser humano sino una criatura sobrenatural nacida del éfiro. Los pies desnudos nos llegaron de la gran Isadora Duncan. El pie es parte sumamente expresiva de nuestro instrumento, sutil y hermoso en sí mismo, capaz de muchas otras cosas, además de llevarlo a una elegante punta. El pie puede ser, en manos expertas, por decirlo así, casi tan elocuente como esas

mismas manos. Cuando se le da énfasis al talón se logra gran fuerza y robustez. Puede articularse, doblegarse, girar. Puede expresar dulzura o violencia.

El pie ha llegado a ser el símbolo de la revolución contra la danza académica.

La Duncan, en su afán de encontrar un nuevo lenguaje para la danza de nuestra era, no sólo descartó el corsé sino también la zapatilla. Sus sucesores en Alemania y en los Estados Unidos, durante la época posterior a la Primera Guerra Mundial, siguieron sus pasos con pies desnudos. En un siglo torturado y turbulento, ellos crearon un nuevo lenguaje de la danza que pudiera expresar el mundo actual y su trágica realidad. La danza con los pies desnudos, sin trabas que ocultaran toda su belleza, era tan necesaria a la danza moderna como lo era la zapatilla con punta en una época menos desilusionada y menos atormentada que la nuestra.

El codo puede articularse en la misma forma que la rodilla, pero no puede lanzar el cuerpo al aire. Sin embargo, el codo juega un papel de sostén cuando el bailarín se apoya en el suelo en las caídas. Esta coyuntura flexible les da a los brazos una rica calidad ondeante. Al estirar el codo, el brazo adquiere una fuerza extendida. Doblándolo en ángulo agudo, el codo abre todo un campo expresivo, estrechamente relacionado con la pintura cubista y la música disonante. La rotación hacia adentro del codo doblado y redondeado crea una tonalidad menor en movimiento, en tanto que lo contrario, o sea los movimientos hacia afuera, sugieren una totalidad mayor, más alegre.

Una de las voces más elocuentes del cuerpo es la mano. Su función es completar el movimiento o el gesto general. La mano es el sello sobre la realidad. Un ademán del cuerpo por más vigoroso que sea no puede convencer ampliamente a menos que las manos estén de acuerdo con el conjunto. Tampoco puede lograrse que un ademán sobrio o sutil lo sea del todo si las manos no están en perfecta consonancia con el cuerpo. Puede decirse que las manos respiran como los pulmones. La mano se contrae y se ensancha. Puede proyectar movimientos -aparentemente hasta el infinito- o puede recogerlos nuevamente hacia la fuente original dentro del cuerpo. La mano es vocera y árbitro. Tiene un alcance riquísimo, capaz de transmitir sutileza y complejidades sin parangón con otros puntos de la "orquestra" que posee el bailarín en su cuerpo. La mano es el instigador de todo lo que se pretenda expresar. No puede concebirse una danza sin manos. Estos son los ricos recursos del cuerpo; éstas son sus voces. Tienen que ser disciplinadas y desarrolladas para que éstas puedan expresar la verdad y la

fuerza. Esto requiere el estudio de la calidad del movimiento. Un gesto específico puede formularse en distintas formas: suavemente, con agudeza, lenta o rápidamente. Puede ejecutarse la frase completa o dividirse en las partes que la componen.

El principio básico y de mayor importancia jamás se olvida: que el movimiento -para que tenga fuerza, elocuencia y belleza- debe surgir del centro orgánico del cuerpo. Debe tener su fuente vital y su impulso en la respiración de sus pulmones, en los latidos del corazón. Debe ser intenso y completamente humano, pues de lo contrario serán movimientos gimnásticos, y la danza resultaría mecánica y vacía.

Es ésta la cualidad, la inflexión en el movimiento que crea esa magia en el teatro que sólo la danza puede crear. Completo dominio del matiz y del color en los gestos y en el movimiento es el objetivo hacia el cual camina el bailarín incansablemente, porque éstos son los recursos que le dan a su lenguaje importancia y validez.

Nosotros dedicamos ese instrumento responsable y altamente disciplinado a una idea específica: la danza es un arte serio, maduro; tan serio y tan maduro como la música, la pintura, la literatura o la poesía. La más antigua de las artes no necesita existir sólo como entretenimiento. La danza tiene una larga tradición que mantener y por la cual guiarse e inspirarse. La danza norteamericana tiene una impresionante galería de ilustres cultores.

Toda la vida artística del Occidente sintió la influencia de Isadora Duncan. La maestra Ruth St. Denis y Ted Shawn tomaron la iniciativa y legaron la magia de esta nueva danza a los rincones más remotos del mundo. En esta organización o conjunto fue donde nacieron al arte Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Los éxitos de estos hijos creados por la pareja Denis-Shawn ocupan los más destacados lugares en la historia de los Estados Unidos. Cada uno ha contribuido individualmente al progreso del arte y de la civilización a su manera. A Graham, la obscura llama, la personificación, la dítirámica. Doris Humphrey, la sintonista, la moldeadora, autora de vigorosas obras. Weidman, el inspirado payaso, el arlequín de la pradera.

Estos artistas nos han dado algo de inapreciable valor. Han restituido la danza a su tradicional función, y han probado al mundo moderno que ésta puede dar a conocer, instruir o ennoblecer. Puede exaltar. Puede hacer rituales de las grandes tragedias y éxtasis del hombre. Tiene en su mano y en su terreno confirmar la dignidad del hombre en una era trágica en que necesita desesperadamente esta confirmación.

Jamás las artes han sido tan necesarias ni tan asediadas como en esta obra de bestialidad mecanizada, cuando la especie humana parece estar poseída de una locura suicida. Evidentemente que la danza puede recordar al hombre la grandeza de su espíritu y su poder creador, no su facultad destructora.

La danza es muchas cosas. Es poderío. Puede poner coto a la putrefacción y descomposición que muerde las entrañas mismas del valor humano para que él pueda combatir la idea

del fatalismo y la derrota. El bailarín puede utilizar su voz para encontrar la razón de la sinrazón, el orden en el desorden. Esta ha sido siempre la noble misión del artista. El gran Goethe, cuando ya caían sobre él las sombras de la muerte, gritó: "Luz, más luz". El artista contemporáneo no puede menos que consagrar el poder de su espíritu y la llama de su arte para llevar un rayo de luz a los oscuros rincones del alma.

Los bailarines son músicos son bailarines* José Limón

Es un honor y un placer para mí dirigirme a ustedes en esta ocasión. El presidente Mennin me pidió que hablara de mi experiencia como trabajador de las artes y se me ocurrió que si escogía los temas de la música y la danza, los músicos y los bailarines, los compositores y los coreógrafos, sería interesante para ustedes. Lo hice por razones que para los presentes son muy obvias, pero básicamente por otro motivo. Siempre he sostenido que los músicos son bailarines y que los bailarines sólo pueden ser buenos cuando son a la vez buenos músicos. Esto no significa que un compositor deba, literal y físicamente, dominar el arduo vocabulario del bailarín, ni tampoco que éste tenga que ser un experto en violín, en timbales o en arpa. No.

Siempre he considerado que hay ciertas músicas que se bailan, tanto desde el punto de vista literal como figurativo. A la danza se le ha llamado la matriz de las artes. Al principio de nuestra aventura en este planeta, muy al principio, incluso antes de que se inventara el lenguaje, cuando éramos prehumanos, subhumanos o humanoides, teníamos esa necesidad y esa capacidad instintiva de bailar. De allí nacieron la percusión, el canto, la música, el ritual, la pintura y la escultura; y de éstos, la arquitectura y la poesía. Pero ésa es otra historia. Permítanme el día de hoy mencionar a ese compositor tan enteramente coreográfico, a ese incomparable bailarín del espíritu: J.S. Bach. No sólo baila en sus *suites* francesas, en sus *suites* inglesas, en sus *partitas* y sonatas para diferentes instrumentos -con sus chaconas, minuets, *courantes*, zarabandas, alemandas, gigas y otras formas dancísticas- sino que no pudo ni quiso excluir la danza de las cantatas y oratorios. La danza, como saben, es todo clase de categorías. Existe una danza para cada experiencia humana. Permítanme preguntar ¿qué nombre podemos darle al apasionado acto creativo?, ¿qué otra cosa es la convulsión del nacimiento sino danza?, ¿qué es el deleite perpetuo de la infancia y la niñez sino danza?, y ¿qué me dicen de los frenéticos rituales de la adolescencia, de las sobrias solemnidades de la madurez, las bodas, las procesiones académicas, las inauguraciones, las coronaciones y funerales?: qué son sino danzas con las que se nos concibe, con las que nacemos, crecemos, vivimos y morimos. Todo esto es danza, tanto profana como sagrada.

Bach la incluye en toda su música, ya sea secular o religiosa. Éi era ineludiblemente bailarín. Incrustada en las cantatas, en los oratorios, entre los corales, en las arias y recitativos, colocada allí con la maestría del drama y del teatro más consumados, la danza incita con su ímpetu kinestésico irresistible.

Si no me creen, les recomiendo que escuchen la cantata *Ich habe Gennug*. Esta obra sublime contiene parte de la música más conmovedora de Bach. Explora las profundidades del espíritu humano. La primera aria, el recitativo que le sigue y la segunda aria, expresan la renuncia a las cargas y pecados de esta vida y un anhelo por la unión con Dios. Es una música solemne y tremendamente hermosa. El aria final presenta una visión de la muerte como liberadora, cuyas recompensas eternas son el júbilo y la paz. ¿Cómo es que Bach, el maestro del drama y de la imagen, logra dar esa visión extática? Por ser un gran bailarín y un gran coreógrafo. Por ello nos ofrece en esa obra una danza embriagante, en un tempo de 3/4: un hermoso vals. Y esto, recuerden ustedes, en el año 1732, *annus domini*, casi cien años antes de que se creara el vals. En la cantata pone a bailar al bajo, al oboe, al conjunto de cuerdas, al continuo y a nuestro ser. Esta obra la compuso para la Fiesta de la purificación. Parece que J.S. Bach no encontró mejor manera de expresar la purificación que por medio de la danza. O quizá podría yo decir que, por ser un gran músico y un gran compositor, no pudo abstenerse de la danza.

Los bailarines, plenamente conscientes de que el arte de la música ha rebasado a la danza en dimensión, fama y logros, han tratado de "liberar" a la danza de la subordinación a la música. Es verdad que la danza ha tenido sus altibajos, y hay evidencias de que, cuando la danza estaba en su máxima decadencia, usó música inferior. No sé si la danza degradada engendró mala música o si la música inconsecuente fue la causa de la decadencia dancística. La verdad es que han coexistido como cómplices, a pesar de la congoja y del horror de los bailarines que se preocupan por el estatus de su arte. El sueño de estos artistas que buscaban una "liberación" era la danza sin música. La danza debía ser autosuficiente; crearía su propia música y sus propios ritmos. Se dice que el gran Nijinsky fue un precursor, con éstas y otras propuestas, de la representatividad de la danza como arte moderno del siglo veinte. Mientras su mente y su razón se tambaleaban al borde de una demencia trágica, en

*Discurso pronunciado por José Limón, maestro de danza en la Escuela de Música Juilliard, de Nueva York, el 5 de octubre de 1966. Traducción de Kena Bastien.

sus momentos de lucidez bailaba la visión de una danza nunca antes vista, que surgía de las profundidades de su espíritu atormentado y la ejecutaba en un silencio hipnótico. Se dice que estos rituales, que sólo un puñado de espectadores invitados atestiguaron, tenían una belleza majestuosa y terrible.

Doris Humphrey y Martha Graham, en los primeros tiempos de la danza estadounidense, preñadas de un arte indígena, concibieron la danza como un arte gloriosamente libre de la mano muerta de un pasado pútrido y estéril. Doris Humphrey creó danzas de dimensión casi sinfónica, sin acompañamiento musical. Al rechazar el *tempo* metronómico de los músicos, buscaba los ritmos y frases inherentes a la entidad humana con su aliento, su dinámica muscular y su amplitud emotiva. Esta era una manera de percibir la danza bastante distinta de aquella que se sometía a los metros fijos de 3/4, 2/4, 4/4 y 6/8. Doris Humphrey realizó algunas obras revolucionarias, cuyas repercusiones nos acompañan hoy en día. Tuve el privilegio, como joven miembro de su compañía, de bailar algunas de sus obras. Pude observar cómo su audacia abrió nuevos horizontes hacia el gesto humano. Un día quedé atónito cuando retomó a J.S. Bach, a su *Passacaglia y fuga en do menor*. Bach, su primer amor... y a compositores contemporáneos como Wallingford Riegger, con quien colaboró en una trilogía titánica, en el apogeo de su carrera; *New Dance* (Nueva danza), *Theatre Piece* (Pieza de teatro) y *With My Red Fires* (Con mis fuegos rojos). Un día me dijo: "Mucho he aprendido en la búsqueda de una danza que se sostenga por sí sola. Sé que la danza nunca podrá producir obras que igualen las sinfonías, sonatas y oratorios de los músicos, hasta que nosotros aprendamos a hacerlo. Lo he logrado en parte y en parte he fallado. Aprendí que la danza y la música van juntas. Pero deben reunirse como iguales, no como subordinadas una de la otra. Deben completarse una a la otra".

Esto lo comprobó mediante una larga sucesión de obras de impresionante maestría coreográfica y poder dramático. Ella fue una gran músico-bailarina.

Las relaciones entre músicos y bailarines siempre han sido interesantes. Nunca ha habido momentos inspidos. El encuentro entre los dos no siempre ha sido cara a cara: a menudo un bailarín vivo danza la música de un compositor ya fallecido.

Isadora Duncan, fenómeno audaz que electrizó y escandalizó en las primeras décadas de este siglo, bailaba, en solo, las sinfonías completas de Tchaikovsky y de Schubert. Fue el centro de una gran controversia. Había quienes

la injuriaban como aficionada desvergonzada y diletante. Para otros era un milagro encarnado. En cualquier caso, su método de lidiar con la música era "interpretarla". Aparentemente había gran parte de improvisación: nunca "interpretaba" dos veces una obra de la misma manera. Tenía el poder de sostener con una sola mano, por así decirlo, una presentación que dejaba al público al borde de un pandemónium de adoración. Se cuenta un detalle interesante de uno de los movimientos de *adagio*, se me olvida si era de la *Quinta sinfonía* o de la *Patética* de Tchaikovsky: empezaba en el centro, al fondo del escenario, y caminaba lentamente hacia adelante, tan lento que no quedaba claro cómo se movía, alzando sus brazos bien formados. Este gesto tan sencillo duraba todo el movimiento de la sinfonía y, al final de éste, llegaba a las luces del proscenio. El efecto era hipnótico: la visión luminica de la bailarina semidesnuda, semibacante, semidiosa, era sobrecogedora, menos para sus detractores, quienes se quejaban de que eso no era danza.

Le pregunté a Doris Humphrey, quien siempre hablaba de Pávlova y de Nijinsky con reverencia y veneración, si en verdad estaban a la altura de la leyenda que se ha formado a su alrededor. Ella respondió que era cierto y mucho más que eso. Ella veía perfección en ambos; habilidad artística impecable. Luego vino el supremo elogio: "No bailaban la música. Eran música", dijo.

Durante décadas hemos visto, y vemos ahora a Martha Graham, una de las artistas sobresalientes de la danza, usar la música de sus contemporáneos para crear un teatro fabuloso. Su creatividad fecunda ha llevado el movimiento y el gesto, la música, la decoración, la iluminación y el vestuario a una síntesis mágica. Lo visual es tan completamente llamativo que sólo volviéndolo a ver se percata uno de la música y del uso tan magnífico que hizo de ella. Su obra nos ha llevado a una apoteosis artística en Estados Unidos.

Hay aquí algo curioso acerca de la relación entre bailarín y músico. A menudo se ha dicho que si al ver una danza por primera vez estamos plenamente conscientes del acompañamiento musical, la danza no logró interesarnos y absorbernos como debería. Nos aburría. Fue demasiado larga, demasiado tediosa, demasiado repetitiva, mal compuesta. Todos los bailarines y coreógrafos han tenido que lidiar con esta amarga verdad. La música para danza es un éxito y es efectiva sólo cuando ha sido utilizada con tal habilidad que no se percibe como un componente o ingrediente separado; se ha mezclado con tal perfección que

no estamos conscientes de dónde termina la danza y dónde empieza la música.

Claro que, como ustedes saben, no se puede bailar toda la música. Es obvio. Esto no significa que los bailarines no hayan tratado, en varias ocasiones, de pisar donde los ángeles no se atreven. Como han señalado los críticos cáusticos de las predilecciones y debilidades de bailarines y coreógrafos: nada es sagrado. Hubo mucho vituperio cuando Doris Humphrey tuvo la osadía de componer una danza con la majestuosa *Passacaglia y fuga* de Bach. En este caso, en realidad, la danza no se quedó atrás de la música, sino que, en sus propios términos, fue igual de majestuosa. En sus memorias, Isadora Duncan repetidamente hace alusión a su sueño de bailar la *Novena sinfonia* de Beethoven. Parecía que este deseo la perseguía y obsesionaba. Murió sin cumplir su meta. Hubiera sido de lo más interesante para el mundo ver el resultado de su intento.

Leonide Massine hizo montajes coreográficos para los Ballets Rusos de Montecarlo con la *Quinta sinfonia* de Tchaikovsky, la *Cuarta sinfonia* de Brahms, la *Séptima sinfonia* de Beethoven y la *Sinfonia fantástica* de Berlioz. A pesar de los resultados inevitablemente llamativos y emocionantes, se expresaron dudas acerca de si debió haberlo hecho. A diferencia de la música de Bach, estas obras de estilo romántico no parecen dejar espacio, o al menos no mucho, para el bailarín.

Quizá las más felices elecciones de música existentes han sido hechas por nuestro distinguido colega aquí en Juilliard, Anthony Tudor, al seleccionar y usar *La noche transfigurada* de Schoenberg para su obra maestra *Pillar of Fire* (*Columna de fuego*) y el poema de Chausson *Poem for Violin and Orchestra* (*Poema para violín y orquesta*) para su exquisito *Lilac Garden* (*Jardín de lilas*).

Uno de los delicates del repertorio de ballet contemporáneo es el ingenio y la gracia de Agnes de Mille. Su uso de la danza y música folclóricas siempre es un contraste refrescante para el frío clasicismo o el romanticismo conmovedor de sus colegas. Sus obras tienen una simplicidad y una ingeniosidad que se derivan de sus fuentes. En *Rodeo*, con la ayuda de una fina composición de Aaron Copland, llevó a una síntesis brillante los elementos del folclor estadounidense. La señorita De Mille es un genio de primer orden. Como un reportero le preguntó, entre otras cosas, cuál era su acercamiento a la música, ella respondió: "Mi acercamiento es con tijeras y pegamento".

De joven, acabando de salir de la escuela, mi esposa era una pianista talentosa y se encontró tocando el piano para ensayos de bailarines. Ella se refiere a esos días como

completamente fascinantes. Un mundo nuevo y emocionante se abría ante ella, un mundo de arte y de glamor. Uno de los ensayos fue memorable: tocaba el piano para una bailarina famosa. Los últimos compases de un solo estaban causando problemas: simplemente no terminaban al mismo tiempo la música y la danza. Esto sucedió una y otra vez. La bailarina se dirigió al piano con extrema exasperación, con dedo tembloroso apuntó hacia la partitura y preguntó por qué no tocaba el acorde final. Mi esposa le explicó que no había tal acorde, que ella estaba tocando la música tal y como aparecía en la partitura. La bailarina, que para entonces ya estaba muy irritada, señaló una marca en la partitura y preguntó:

-¿Qué es eso?

-Es una pausa -dijo mi esposa.

-¡Pues tócala de todas maneras!

Así lo hizo; tocó la pausa.

Wallingford Riegger acudió al estudio de Doris Humphrey para hacer anotaciones; iba a escribir música para su *New Dance* (*Nueva danza*). El resultado de su colaboración fue la primera parte de la trilogía monumental que mencionó anteriormente. La danza, incidentalmente, ya estaba compuesta. Doris estaba resuelta a que esta "nueva" danza se originara y se desarrollara a partir del instrumento del bailarín, de su dinámica, su amplitud y sus ritmos. Ella y los bailarines demostraban frases, acentos, cosas que resaltar, suspensiones, retrasos. El señor Riegger permanecía sentado, de espaldas a los espejos del salón, haciendo anotaciones sobre papel pautado. El niño de Doris Humphrey, de tres años de edad, era un espectador interesante. Era un niño que se portaba bien y que parecía disfrutar los ensayos de vez en cuando. El señor Riegger se percató de que el niño miraba sobre su hombro los curiosos jeroglíficos que se anotaban sobre el papel. Mi esposa, quien también estaba presente, notó que el lápiz del compositor continuó su actividad sobre el papel, pero que imperceptiblemente las notas adquirieron un aspecto extraño y poco musical. Una línea, unas curvas y, ante los ojos absortos y fascinados del niño, surgió un ratón, con orejas, bigotes y cola, sentado en sus patas traseras. Los caminos que puede tomar un compositor para asombrar, impresionar y encantar, no tienen límites.

Los músicos que tocan o dirigen para bailarines lo hacen bajo su propio riesgo, pues existe esa controversia perenne, y al parecer irreconciliable, sobre el *tempo* correcto. Como pueden imaginarse, lo que está bien para uno, no lo está para otro. Lo que está bien en la mañana puede convertirse en el extremo opuesto en la tarde o en la noche. El *tempo*

acordado en un ensayo puede irse al diablo debido a los nervios de una noche de estreno. Luego está la grieta entre la comprensión del *tempo* por parte de un ser humano que lo entiende, digamos, desde la banca del piano o el podio del director, y aquel del bailarín, que lo siente de una manera más extendida y espacial. Una de las audacias más inspiradas de la especie humana es la osadía de tomar la eternidad, que es para siempre ayer y para siempre mañana, y el instante siempre elusivo que es el presente, y forzarlo a encajar en un golpe, un ritmo, una frase. Mucho ingenio han requerido los recursos cronométricos. Estamos de acuerdo en los segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años, siglos, milenios y eones. Pero aún existe esa impredecibilidad sutil y humana que nos separa de las máquinas. He sabido de conferencias entre bailarines y directores de orquesta en los que el árbitro era un metrónomo y/o un cronómetro. Se ha llegado a acuerdos y anotaciones escritas meticulosamente sobre la partitura: tal y tal número equivale a tal y tal nota. Llega la presentación y es como si nada de esto se hubiera acordado, anotado, ni ensayado, hasta el punto del agotamiento. Una confrontación sudorosa tras bambalinas ocurre de la siguiente manera:

-¡Por Dios!, ¿qué le pasó al tempo?, pregunta el bailarín frustrado.

-¿Qué estuvo mal? Pensé que te lo medí exactamente como lo querías, responde el director.

-Pues estuvo dos veces más rápido (o más lento, según el caso).

Los músicos a veces se quejan de que el bailarín no tiene la más remota idea de lo que quiere. En cierta presentación, si se siente bien y puede sostener los saltos más arriba, naturalmente quiere un *tempo* más lento. Por otro lado, si anda bajo de energía, quiere que el *tempo* sea un poquitín más rápido. Pero ¿cómo ha de saber todo esto el pobre músico? ¿Puede leer la mente? Pues no, pero los bailarines dicen que podría hacer algo mejor: podría leer cuerpos y sus movimientos, lo que significa que debe sentir e identificarse con la mecánica pura y el atletismo del quehacer del bailarín. Debe llegar a saber, como si él mismo lo estuviese haciendo, el pulso y la duración de un movimiento dado. Por otro lado, un buen bailarín debe tener la capacidad de dar, con desviaciones insignificantes e inconsecuentes, un ritmo acostumbrado o deseado.

A propósito de esto, he tenido el honor de presentarme con directores de orquesta que a la vez son compositores distinguidos. Heitor Villa-Lobos fue comisionado por el Empire State Festival para componer la música de *The*

Emperor Jones (*El emperador Jones*). Yo haría la coreografía y bailaría un pequeño papel. El maestro y yo empezamos a trabajar en febrero. La obra se estrenaría en julio. Tuvimos varias pláticas en la suite de su hotel. Hablamos de una adaptación del drama de O'Neill. Yo bailaba partes de la danza para él: la arrogancia de Jones, su valor, su terror, disolución, etc., y el señor Villa-Lobos se dirigía al piano y tocaba una frase. Juntábamos las dos cosas y llegábamos a un acuerdo. Él hablaba en portugués, yo respondía en español, y nos entendíamos de maravilla la mayor parte del tiempo. Pero cuando ambas lenguas ibéricas nos fallaban, él se daba a entender saltando y bailando lo que quería decir, o yo iba al piano y arremetía con un ritmo o con una disonancia. Allí estaban las dos artes trabajando como deben y como lo han hecho desde tiempos inmemoriales. El emperador Jones resultó de una buena colaboración, una pieza de teatro sólida. Dirigió el maestro Villa-Lobos. Era una composición para cincuenta instrumentos. Tenía una gama fantástica de color orquestal, que iba desde delicadas fantasías nocturnas y visiones espectrales hasta errores y debates estrepitosos. Ensayamos arduamente y discutimos los *tempos* con cuidado. Pero a la hora de la hora, el querido señor se entregó a la fuerza y al poder de su música, y déjenme decirles que nosotros, los pobres bailarines, nos las pasamos negras.

Nunca conocí a Arnold Schoenberg cara a cara, pero nos escribimos bastante. Quería que me diera permiso de hacer una obra coreográfica con su *Sinfonía de cámara No. 2*. Mi tema era la expulsión de nuestros padres legendarios del Jardín del Edén. Le describí mis ideas, sobre todo de la parte central de la obra, donde los dos protagonistas recuerdan, en medio de su desdicha, las alegrías del paraíso perdido. Le mencioné su inocencia, su embeleso en el radicante ambiente del jardín, la tentación simbólica y su caída. Schoenberg contestó que sonaba bastante interesante, pero insistió, con vehemencia, que la obra no debía contener nada lujurioso, lascivo, ni obsceno. Le prometí de todo corazón que no tendría ninguna de estas cosas terribles, y me otorgó su permiso. *The Exiles* (*Los exiliados*) resultó ser una buena obra. Hace poco le reviví para Sally Stackhouse y Louis Falco, quienes hicieron una brillante presentación.

Ha sido muy productivo trabajar con Norman Dello Joio, Gunther Schuller y Hugh Aitken; he aprendido mucho de ellos. Una cosa, sobre todo: que la obra de un compositor está determinada. En cambio, la de un coreógrafo, jamás. Su obra siempre está incompleta y requiere de atención perpetua.

Hace algunos años, la Escuela Juilliard le organizó a Hindemith un festival con sus obras. Se me asignó realizar la coreografía de *El demonio*. Nuevamente hubo mucha correspondencia, esta vez trasatlántica, ya que *herr Hindemith* se encontraba en Alemania. Se habló mucho acerca del escenario y del libreto del ballet. Yo estaba consternado: el ballet se presentó por primera vez en 1924 y, si bien la música se mantenía todavía, el libreto era anticuado. Ningún público contemporáneo lo hubiera apoyado. Le propuse uno nuevo y, después de muchas negociaciones y concesiones de ambas partes, se aceptó. Empecé a trabajar con mis bailarines y, finalmente llegó el señor Hindemith. Todos me habían prevenido en el sentido de que era un hombre difícil, en extremo quisquilloso, con un temperamento vil, una verdadera *prima donna*, y que más valía tener cuidado. De hecho, él me había prevenido desde Alemania que se reservaba el derecho de vetar mis esfuerzos. Se sentó allí, donde están ustedes ahora; nosotros, de mallas y leotardo, con una cinta grabada, presentamos el ballet de principio a fin. Pueden estar seguros de nuestro nerviosismo. Al caer el telón, escuchamos una conmoción al frente. Pensé que al señor Hindemith le estaba dando un ataque apopléjico. Resulta que estaba aplaudiendo y gritando su aprobación con gran deleite. Corrió hacia el escenario y besó a todas las chicas y nos felicitó cálidamente a Lucas Hoving y a mí. De allí en adelante, tanto para los ensayos como para las presentaciones aquí y en Washington, D.C., insistió en dirigir. Era un cordero: "Usted dígame, señor Limón, exactamente qué *tempo* quiere. Esto es para la danza. Lo importante es la danza". Quisiera poderles decir que los *tempos* eran los que necesitábamos, pero en todo caso siempre fue una rara experiencia y un reto, nunca, nunca un momento insípido, *El demonio*, como danza, no era tremendamente buena. Mis bailarines y yo le dimos todo lo que teníamos, pero no era ni inspirada ni inspiradora. No obstante, es un consuelo para mí que la obra le haya gustado al señor Hindemith.

En realidad, lo mejor es que la persona que toca y dirige para uno lleve años o décadas trabajando con nosotros; y que nos conozca muy bien y esté al tanto de nuestras virtudes y defectos artísticos; y que conozca la danza a fondo. Así es mi colega, Simón Sadoff, quien ha ido conmigo a pequeños lugares apartados a tocar el piano, y a Europa, América Latina y Oriente para conducir las grandes orquestas sinfónicas en nuestros conciertos, tanto en Buenos Aires como en Tokio. Puede tocar de manera brillante la *Sonata para piano* de Copland para *Day on Earth (El día en la tierra)* de Doris Humphrey. Puede mantener perfectamente

equilibrados y en tiempo la danza, la música y la adaptación *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Norman Lloyd. Puede conducir el coro y la música de *Missa brevis* de Kodaly. Porque, verán, no sólo es un músico brillante y un excelente director, sino que, a lo largo de los años, también se ha convertido en bailarín.

Jac Venza, productor de la Televisión Nacional Educativa, invitó al señor Kodaly a ver la película que hizo con mi coreografía sobre su *Missa brevis*. El querido señor se disgustó mucho. No le gustó nada. Dijo que era fea, que la coreografía era cruda, peor aún la danza, y que el vestuario era terrible. Dijo que había visto bailar a Isadora Duncan en Budapest, en 1911, y que era hermosa, lírica, poética, no como esta fealdad. Yo me quedé mudo. Martha Hill, quien me había acompañado a este encuentro doloroso, le explicó que éste era un lenguaje dancístico y un estilo propios de este país y, por consiguiente, extraño y discordante para quien estaba acostumbrado únicamente a los estilos europeos, y que tal vez su opinión cambiaría con más experiencia y familiaridad con los estilos contemporáneos de danza. Después de todo, la música moderna había sonado tosca y fea al principio. Esto lo dijo con mucho tacto y encanto. Ligeramente apaciguado, el señor Kodaly se volvió hacia mí y me pidió que le explicara por qué había hecho esto y lo otro. Aquí, a falta de palabras y a sus ochenta y tantos años de edad, saltó de su asiento, con las mejillas sonrosadas, los ojos azul celeste relampagueando y su cabellera blanca meneándose; y bailó ante nosotros una parodia exasperada de lo que habíamos hecho en la pantalla. Yo estaba encantado; quería exclamar: "¡Bravo, señor Kodaly! Si sólo yo pudiera hacerlo así, exactamente así!". ¿Quién puede decir que los músicos no son bailarines? Nos despedimos con cordialidad, incluso aceptó que algunas partes de la danza no estaban tan mal. Eran interesantes, impresionantes.

Así que, bailarines-músicos, músicos-bailarines, aquí están en el umbral del siguiente medio siglo que les pertenece. ¡Qué música, qué danzas traerán al mundo! Qué privilegiados son por ser artistas. Ya son eso, sí no, no estarían sentados aquí frente a mí. Permítanme saludar a la potencia de su juventud. Ahora son jóvenes, y ahora es siempre. La juventud no se agota en los jóvenes: llega en el momento correcto y preciso. Es la única juventud que tendrán. Es su hora mágica, verde como la primavera, dorada como el amanecer. Los incito al valor y probidad del artista, a la terrible osadía, a la fortaleza ante el reto del nihilismo y del horror lunático. Algunos de los que están aquí trabajarán con la tradición. Otros encontrarán nuevos

caminos. Espero que los primeros reverencián y conservarán, pero no embalsamarán el tesoro del pasado. Existe una gran diferencia entre un panteón y un mausoleo. Los otros, espero, no escupirán a la cara de la tradición. Recuerden que la niña vieja es su madre y que hay mandamiento, el quinto, si lo recuerdan. Sean verdaderos revolucionarios, no simples amotinadores o rebeldes. Las

revoluciones, después de que el hacha y la guillotina y el batallón de tiro han terminado su sucia labor, pueden ser gloriosas. Háganla así ustedes. Recuerden: son incomparables. Recuerden que el arte es redentor, que su vida será mitad derrota, mitad apoteosis. Los herirán. Lleven sus cicatrices como condecoraciones supremas.

El énfasis americano*

José Limón

Se ha dicho que la danza moderna es una corriente temporal, que no ha echado raíces como el ballet y que, como éste, no podrá durar. Sin embargo, la danza moderna empezó con Isadora Duncan poco después de 1900. Ahora, en 1966, habría que ser miope para creer en su extinción. Un arte que ha producido figuras como Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris, Hanya Holm, Pauline Koner, Anna Sokolow, Alwin Nikolais, Sophie Maslow, Pearl Lang y Merce Cunningham, y puede contemplar el vigor de una nueva generación, tiene más de una oportunidad de sobrevivir. Especialmente cuando sus principios florecen, no sólo en su propio medio sino en los trabajos de las compañías más importantes de ballet. No cometamos errores: si por "danza moderna" entendemos un estado de ánimo, la conciencia de la necesidad de traer danza a nuestro tiempo, es imposible que se le vea como transitoria. La danza moderna vino para quedarse, ya sea que se baile con zapatillas de punta o con el pie descalzo.

La danza moderna no es popular. No es apropiada, como el ballet, para anunciar automóviles, aspiradoras, alfombras o tinturas de pelo en periódicos o televisión. Por otra parte, algunos coreógrafos han tomado cosas de la danza moderna para sus *shows* en Broadway de manera semejante a lo que hacen con Debussy, Bartok y Schoenberg en las películas de Hollywood. El hecho es que grandes multitudes no habrían tenido contacto con estas formas contemporáneas de arte (por muy diluidas que hayan quedado) de no ser por el cine y la televisión. Sin embargo, desde mis participaciones en Broadway me di perfecta cuenta de lo incompatible que resultan ambas formas, la seria y la frívola. Por un lado, la actitud necesaria es la de incorruptibilidad; es imposible hacer concesiones a la vulgaridad, a la banalidad. Esto resulta en una danza difícilmente popular y mucho menos de moda o *chic*. Sin embargo, es una realidad y una necesidad de nuestro tiempo. Es necesario encontrar un lenguaje que exprese a "América". Este idioma es esencialmente no académico; es experimental y ecléctico.

*Tomado de Selma Jeanne Cohen, *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*, Welsleyan Universitoris Press, Middletown, Connecticut, 1969, pp. 16-26. Traducción de Lin Durán.

Humphrey declaró una vez que había sido entrenada para bailar ballet, danzas españolas, hindúes, balinesas, japonesas, chinas, etcétera. Llegó el momento, sin embargo, en que se dio cuenta de que no tenía identidad como estadounidense y que toda su danza era un disfraz, una mascarada. Siempre pidiendo prestado de Europa o de Oriente. ¿Qué hacer? ¿Había que buscar en el jazz, en las danzas campiranas, en la cultura de los indios, en el tap? Ninguno ofrecía solución. Hasta Isadora se había quedado en los helénicos. Doris Humphrey comprendió que el lenguaje que hacía falta debía ser inventado. Su creación sería un largo y penoso viaje hacia sí misma: los orígenes, el ser americano del siglo XX. Esta nueva danza tendría que salir del temperamento contemporáneo.

Tuve la fortuna de llegar a su estudio como principiante en el preciso momento en que, con su compañero Charles Weidman, se había embarcado para ese largo viaje de descubrimiento. Mis experiencias con la danza habían sido similares a las de ella, pero en un grado minúsculo. Durante mi niñez en México viví fascinado por las danzas y bailes indígenas. Más tarde, al otro lado de la frontera, pude ver bailarines de tap y de ballet. A pesar de mi interés, era una "actividad de niñas". Entonces, por accidente, estuve en una presentación de Harald Kreutzberg. Lo que vi ese día cambió drásticamente mi vida. Vi la danza como expresión de inefable poder. Un hombre podía, con dignidad y majestad, bailar; bailar con la visión de Miguel Angel y de Bach.

Kreutzberg me había dado suficiente luz como para encontrar el camino. Pero él era alemán, sus visiones eran góticas; eran coherentes con su personalidad. Yo era un mexicano en Estados Unidos. Tenía que encontrar la danza que expresara lo que yo era. Mi maestra Doris Humphrey estaba convencida de que cada individuo era único y que, como bailarín, cada quien tendría que descubrir su camino como ella había encontrado el suyo. Ella me dio instrucción, entrenamiento, estímulo, críticas y orientación para hacer mi propia danza. No debía imitar a mis maestros. Muy pronto fui inducido a componer danzas, con la advertencia: "Háras cien danzas malas antes de que puedas hacer una buena".

Me veo a mí mismo como discípulo y continuador de Isadora Duncan y del ímpetu americano ejemplificado por Doris Humphrey y Martha Graham, así como por su visión de la danza: un arte capaz de expresar la tragedia sublime y el éxtasis dionisiaco. Trato de hacer coreografía con temas referentes a la tragedia básica del hombre y a la grandeza de su espíritu. Quiero escharbar debajo de los formulismos

caducos, de los desplantes del virtuosismo técnico, de las superficies muy pulidas. Quiero captar la entidad humana en su potente belleza -a veces cruda belleza-; quiero captar la humanidad del hombre. Busco entre demonios y mártires, santos, apóstatas y locos, las visiones apasionadas. Busco inspiración en los artistas que revelan la pasión humana y que ejemplifican suprema disciplina artística y formas impecables: Bach, Miguel Ángel, Shakespeare, Goya, Schoenberg, Picasso, Orozco.

Con los años me he vuelto ciego y sordo ante las seducciones de los románticos. Me impaciento con los Schumann, los Mendelssohn, los Gounod y los Massenet. La literatura de los románticos, su arquitectura y sus modas despiertan mi rechazo. La visión sacarina de la condición humana me resulta decadente. Me entusiasman los Cézanne, los Debussy, los Duncan, los Ibsen y todos los que

han recuperado la visión más adulta de nuestra humanidad. Fue Doris Humphrey quien me hizo ver que el hombre era el mejor tema para hacer coreografía. Fue Martha Graham quien probó que los ingredientes para una gran danza, gran teatro, gran arte, están en las pasiones humanas, en la grandeza y en los vicios.

Es importante preservar lo tradicional. Es parte de nuestra herencia y como tal debe aceptarse. Pero los lenguajes modernos impulsan a la aventura y al experimento. La contribución personal fue la que nos dio madurez cultural e independencia de Europa en todas las artes. Si no fuera por esto, los bailarines de América se hubieran mantenido dóciles y provincianos. Al aprender a expresarse en un lenguaje americano han enriquecido al mundo.

El hijo pródigo*

José Limón

¿Cómo trabajaría el tema del hijo pródigo? Los lazos entre padre e hijo son contradictorios. Cada hombre busca realizarse en su hijo. Cada hijo rechaza a su padre, sin que éste deje de amarlo por eso. Al hacer danzas tiendo a recurrir a mi experiencia personal. Por consiguiente, tal como hice en *El traidor*, buscaría la forma de poner esta situación del hijo pródigo en época presente. Trataría de encontrar algo en este tema que fuera importante en la actualidad.

El traidor fue resultado de mi horror ante la ejecución de dos americanos, esposos, en época de paz, por traición y espionaje contra su propio país; así como el espectáculo de los rusos que, a su vez, abandonan su país y se asilaban en Occidente.

He sido hijo y conozco el antagonismo del adolescente hacia su padre, la hostilidad instintiva, el resentimiento por la autoridad. Yo me rebelé y decidí ser el extremo opuesto de lo que fue mi padre. Años más tarde, demasiado tarde, comprendí que había hecho mal, que lo había juzgado en forma equivocada. También supe que siempre me comprendió y perdonó.

Mi danza, por lo tanto, sólo tendría dos personajes: un protagonista y un antagonista, eternamente opuestos e irreconciliables. Representarían el conflicto entre autoridad y rebeldía, ortodoxia y herejía, orden y caos. Los bailarines estarían en un ambiente austero. Mostrarían la desvinculación del hijo hacia las virtudes del amor paterno como un análisis subjetivo de mis propios excesos rebeldes, típicos de la juventud, y los mostraría en un solo evocativo y sustancial. Después vería la reacción del padre en una danza simbólica de la desolación de aquellos que son abandonados. La compasión es amarga, ya que deja al compadecido sin la catarsis que brindan el odio y el desprecio. Deben soportar la comprensión y la piedad.

No mostraría el regreso del hijo pródigo ni su arrepentimiento, ni el perdón paterno, porque el hijo nunca puede regresar al seno paterno, sólo puede regresar y continuar con su enfrentamiento. Entonces tendría sólo una nueva confrontación, con nuevos ojos y nueva conciencia.

*Tomado de Selma Jeanne Cohen, *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1969, pp. 26-27. Traducción de Lin Durán.

Sería austero, frío. Arrepentimiento y perdón son sentimientos privados. En esta escena el abismo se agrandaría y los dos bailarines, semejantes a dos plantas, girarían en torno uno del otro hasta la eternidad, cada uno en su propia órbita solitaria. Basado en mi experiencia personal, ésta es la forma en que yo enfocaría una danza con el tema del hijo pródigo.

Testimonio sobre José Limón

Rosa Reyna

José Limón participó en la consolidación del Ballet Mexicano en 1951 al actuar como bailarín, maestro y coreógrafo, además de volver a presentar con su compañía *La pavana del Moro* en la función inaugural. Esta obra había conquistado también al público mexicano durante la temporada que la Compañía Limón llevó a cabo en nuestro país meses antes. En México creó varias coreografías: *Los cuatro soles*, con música de Carlos Chávez, diseños de Miguel Covarrubias y sobre la propuesta temática de Chávez y Covarrubias; *El grito*, con música de Silvestre Revueltas -compuesta para la película *Redes-*, diseños del Departamento de Producción Teatral del INBA y texto de José Revueltas, y *Tonantzintla*, inspirada en una de las grandes muestras de la arquitectura barroca mexicana, con diseños e ideas de Miguel Covarrubias y música del padre Antonio Soler.

La obra que me dejó un recuerdo indeleble fue *Antígona*, apoyada en la tragedia griega de Sófocles, con música de Carlos Chávez, compuesta años antes, y diseños de Miguel Covarrubias. Para crearla, José se basó en la lucha psicológica de sentimientos encontrados entre Antígona y Creonte, su tío.

Entre los roles que más he disfrutado en mi vida se encuentra el de Antígona, de tono fuertemente dramático. Inapreciable para mí fue el hecho de participar como pareja de José, con la intervención de seis bailarines en el papel de sus soldados, que fueron manejados coreográficamente a la manera de coro griego para dar de esta manera mayor énfasis a las situaciones dramáticas de la obra.

Por otro lado, las largas sesiones de ensayos -ocho, diez y en ocasiones hasta catorce horas- me dieron la oportunidad de conocer más a fondo al extraordinario José, que en todo momento se entregaba totalmente al hecho artístico, ya fuera como coreógrafo o como intérprete, lo que propiciaba una mejor respuesta del elemento humano con el que trabajaba.

Quiero hablar personalmente de José Limón y realmente no sé por dónde empezar... Recuerdo a José en el centro del escenario bañándolo todo de luz como un gran sol, a pesar de no haber sido un virtuoso de la técnica de la danza, con atrayente hipnotismo hacia los espectadores, proyectando una ardiente energía interior, debida, entre otros factores, a su bella y armónica estructura corporal, a una extraordinaria forma de la cabeza con facciones

teatrales especialmente interesantes y de una poderosa intensidad escénica, así como a sus enormes pies y manos, que conseguían hacernos sentir toda clase de emociones y que proveya que nuestro cuerpo se estremeciera al recibirlas.

Inolvidable es su profunda calidad humana, tanto en el aspecto profesional como en el social. Proyectaba siempre cariño, ternura, comprensión; se identificaba con nuestros problemas; nos hacía sentir a cada momento entre sus seres más apreciados debido a su intensa capacidad sensitiva y a sus amplias dotes de expresión y comunicación, que, por fortuna, supo desarrollar y explotar en el campo artístico como intérprete y como creador.

Nos hereda, entre otras cosas -a través de sus principios artísticos-, la inquietud y el anhelo de seguir explorando y experimentando las posibilidades de movimiento y expresión de cada pequeña parte del cuerpo, como un medio de enriquecer nuestra creación dancística, característica vital del estilo Limón.

A pesar del trabajo que realizó en México, no tenemos ninguna obra de José. En 1981 el Ballet Teatro del Espacio le rindió un homenaje y montó su coreografía *La Malinche*, con música de Norman Lloyd y diseños de Pauline Lawrence; el compañero inseparable de José, Lucas Hoving, se responsabilizó de pulir la obra.

Dejo al final lo que me parece más importante en la trayectoria artística de José Limón. Nunca se traicionó a sí mismo ni traicionó sus raíces culturales; siempre se enorgullecó de ser mexicano a pesar de vivir y desarrollarse en un ambiente ajeno y alejado de sus orígenes.

Gran parte de su creatividad es fiel reflejo de una característica tradición familiar. Es la mejor herencia que pudo habernos legado.

Precisamente en sus propias palabras en *Composing a dance* se encuentra la clave de su éxito y su universalidad. Él no podía crear ni funcionar con abstracciones; tenía que expresarse a partir de emociones surgidas de sus propias experiencias o de algunas otras, pero que ya las había hecho suyas. No siguió caminos trazados por otros coreógrafos que quizá estaban muy distantes de la idiosincrasia del "indio mayo" José Limón.

Considero que la estancia de José Limón en México fue el factor revitalizador para que brotara una gran efervescencia, la que Anna Sokolow y Waldeen habían sembrado años atrás en el concepto dancístico: acercamiento consciente y justa utilización de nuestras raíces para una danza académica auténticamente nuestra. Esto se dio durante la llamada época de oro, que perduró a lo largo de la década de los cincuenta, gracias a los jóvenes coreógrafos mexicanos que continuaron fortaleciéndola.

José Limón por sí mismo

Patricia Cardona

En esta entrevista imaginaria con José Limón, las fuentes son sus propias declaraciones tomadas de diversas revistas y periódicos, además de los comentarios críticos de quienes lo vieron bailar. Ocurrió un día de otoño, en la cafetería de la Escuela Juilliard, de Nueva York, a las dos de la tarde.

Llegó con la voracidad de un apetito juvenil. Pidió su platillo favorito: pollo a la crema, acompañado de una ensalada de frutas con queso *cottage* y gelatina, un té helado sin azúcar y habló, mientras saboreaba los sagrados alimentos, del implacable, ingrato destino del hombre: la vejez y la muerte.

"¿A dónde se han ido los últimos veinte años de mi vida?", se preguntó.

"Las décadas transcurren como antes transcurrían los años, con velocidad asombrosa. Recuerdo cuando mis dieciocho años fueron eternos, cuando los veinticinco parecían no tener fin, cuando los treinta y cinco eran casi permanentes. Todavía no aparecían las arrugas en el cuello".

"Llevo treinta y ocho años bailando y descubro que he dejado de ser el joven radiante de mis primeros días".

Esto lo dice en tono resonante. El que habla es un José Limón que lleva piel morena muy firme y pegada al músculo. Los cincuenta y ocho años los porta como quien se acomoda relajadamente una bufanda alrededor del cuello. No hay melancolía en sus palabras, pero sí emoción, sentido dramático y una espléndida arrogancia.

No cabe duda de que la frase más afortunada que se ha pronunciado en torno a José Limón es la que dice: "Sin su presencia la danza moderna en Estados Unidos hubiera sido juego de niños y de mujeres".

Claro, José Limón tiene el don de transformar el más insignificante comentario en una contundente y relumbriante afirmación. Articula sus palabras de tal manera que las frases son torrentes de teatralidad. Su voz y sus gestos son otra coreografía.

Especialmente cuando dice: "Por supuesto que hay tanta proquería en la danza moderna actual. Hay tanto neodadismo inepto. Pero también hay impertinencia y audacia. Esto es maravilloso. Es necesario y positivo que las jóvenes generaciones se burlen de la tradición: es bueno para ellos y para la tradición misma".

"Claro que requerimos de una memoria histórica del pasado, pero la danza moderna debe ir hacia donde se le pegue la gana. El momento en que se codifica, se dogmatiza, se acaba. Para esto tenemos ya bastante con el ballet clásico, un magnífico dogma".

A José Limón, la danza del alemán Harald Kreutzberg le señaló el camino indicado. Esta fue la esencia del humanismo y de la virilidad que ninguna escuela o estilo ofrecía en ese momento, muchos menos el ballet clásico. La descubrió cuando se inscribió a finales de los años veinte en la escuela de Doris Humphrey y de Charles Weidman, en Nueva York. Buscaba plasmar la idealización dilatada de la humanidad. Y buscaba, ante todo, rescatar la imagen masculina, a semejanza de las culturas teatrales del mundo, las más antiguas y arcaicas. Los hombres entonces eran dioses; los dioses, hombres. Eran héroes los protagonistas del equilibrio del universo.

José Limón ya estaba cansado de los mequetrefes de los siglos XVIII y XIX carentes de dignidad, apenas buenos para ser un tobillo más de la bailarina.

Sus convicciones fueron el argumento perfecto para Doris Humphrey. Primero su alumno, más tarde su estrella principal, José Limón se convirtió en la extensión de la potencialidad creadora de Humphrey, a pesar de la diferencia de temperamentos.

José Limón era el personaje típico por excelencia. Y con la misma energía de sus propuestas dramáticas, declara: "Reconozco la tendencia nihilista en la danza moderna actual. Parece ser una necesidad mandar al diablo todo lo que nos rodea. Pero yo no creo en tal nihilismo por el simple hecho de que Dios no ha muerto, si no queremos que muera. Creo que el hombre lleva adentro la chispa divina. Todas las razas, en todas las épocas de la humanidad, han inventado a sus dioses. Los egipcios, los hebreos también. El hombre continuamente lo crea y luego Dios se da una vuelta e inventa al hombre porque ambos se necesitan. He tratado, con mucho esfuerzo, de ser ateo, pero no lo puedo lograr. Dios es aquello que me impulsa a crecer, a ser más grande de lo que soy. Dios no es ese señor con barbas que solamente se ocupa de los pecados de sus criaturas. Dios, para mí, es lo que me detiene cuando estoy a punto de cortarle la yugular a quien se lo merece. Me detengo porque en ese momento es una decisión. Dios es la Capilla Sixtina, la Novena Sinfonía; Dios es Bach y el Museo del Prado. Y esto es lo que expreso en mis coreografías de una manera humilde, por supuesto, porque tengo mis limitaciones".

¿Hablará en serio José Limón?, le preguntamos. Su risa suena como una cascada de quince mentes.

"Claro que tengo limitaciones como bailarín, como coreógrafo, como hombre. Las cosas no me llegan fácilmente. Yo no soy Mozart, ese genio prolífico al que todo le emanó sin esfuerzo. Yo tengo que buscarlo, jalarlo, con mucho esfuerzo, dolorosamente. Me tardo casi tres meses en hacer una danza. Son tres meses de trabajo diario, brutal, agotador".

Y así emergen de las profundidades muy lejanas *El emperador Jones*, *La pavana del Moro* o *Missa brevis*. En una de sus últimas coreografías, titulada *Mi hijo, mi enemigo*, se necesitaron veintidós bailarines, casi todos egresados de la Escuela Juilliard de Nueva York.

"Yo solía ajustar mis coreografías a cuatro bailarines bellos, espléndidos, a semejanza de la música de cámara. Ahora, en mi madurez, quiero ver masas, a la manera de grandes sinfonías.

José Limón se refiere a los días en que dejó el servicio militar para reestructurar la compañía de Doris Humphrey, después de la Segunda Guerra Mundial. Había encontrado en Lucas Hoving al compañero ideal. Tan alto como Limón, Hoving, sin embargo, era pálido, de apariencia nórdica. Limón, moreno, fuerte, bien plantado sobre la tierra, contrastaba con la aparente fragilidad de Lucas Hoving. Esto le permitió crear obras para personajes dramáticos contrastantes. Quizás fueron los primeros en la danza moderna de Occidente.

La particularidad de estos contrastes dramáticos era la lucha de emociones opuestas, permitiéndole alcanzar alguna sentencia moral mediante la vulnerabilidad del hombre, la tiranía, la envidia y el poder, cristianismo contra paganismo. Con esto, José Limón no sólo tenía un punto de partida dramático para sus coreografías, sino que establecía un antecedente profesional que sacó de la mediocridad la participación masculina dentro de la danza. Los duos entre hombres siempre fueron alrededor de la conquista de una mujer deseada, sin mayor profundización en torno a las motivaciones psicológicas. Limón se opuso a tal trivialidad, y con su tendencia filosófica, alcanzó grandes alturas coreográficas en obras como *El traidor* o *El emperador Jones*.

Así, José Limón hace del bailarín masculino el motor de grandes movimientos sociales, históricos. El hombre posee el poder de la naturaleza, es el responsable del bienestar o desgracia de una comunidad, de un reino, de un imperio. Limón lo dibuja sosteniendo el peso del conflicto, muchas veces sin resolución. Agonía, tormento, demencia, son el precio que tiene que pagar el hombre, aislado de la sociedad, ya sea por su poderío, por su irracionalidad o la

rebeldía de su conciencia superior. Ninguno de los héroes de José son reyezuelos gesticulando artificiosamente a sus siervos, ni exóticos objetos sexuales, mitad esclavos, mitad hombres. Limón expresó todo su desprecio hacia estos modelos masculinos heredados de la tradición.

Al igual que Martha Graham, quien engrandeció la figura femenina más allá de los parámetros de la realidad, José Limón retrocedió en el tiempo histórico para nutrirse de los acontecimientos que han significado una gran lección para la humanidad y que, sin embargo, seguimos sin aprender ni asimilar.

Martha Graham siempre supo el costo de esa conciencia encendida. Y cobró por ello. A sus patrocinadores siempre los puso frente a la verdad: el que quiera azul celeste que le cueste. Y por mucho tiempo tuvo las mejores producciones de la danza moderna estadounidense.

Por el contrario, José Limón nunca le puso precio a su conciencia, nunca supo cobrar. Pauline Lawrence, su esposa, interviene durante la entrevista y dice: "Hemos sobrevivido, claro, pero jamás hemos tenido el dinero suficiente para pagar la música y el vestuario que hubiésemos querido. Si sumamos las cantidades que nos han entregado las instituciones de promoción artística, éstas parecen la chispa de un cerillo que se apaga inmediatamente, en comparación con los siete millones de dólares que la Ford Foundation ha dado al ballet clásico para sus zapatillas de punta".

José Limón, quien escucha atentamente a su esposa y ha terminado con el último trozo de manzana de su ensalada de frutas, evita lamentarse por los pies descalzos de la danza moderna. Sólo comenta de manera austera: "Balanchine se los ha merecido. Además, la plutocracia apoya a la plutocracia".

Y añade sonriendo: "Yo soy un tipo sanguíneo. No resiento nada de nadie. Por ello mi danza es siempre una alabanza al espíritu del hombre. Aunque aparecen personajes como Judas, como Pedro el Grande, verdaderos monstruos sin piedad, ellos son mis instrumentos para hacerle entender al público que el hombre es todavía un posible elemento para transformar el cobre en oro. Puede ser, a veces, muy estúpido. Pero dudo que alguna vez utilice la bomba atómica. Creo en esto firmemente. De lo contrario, esta noche me volaría los sesos".

Ya no hay arrogancia en sus palabras. Ni solemnidad. Él mismo lo explica: "Los bailarines no podemos ser ostentosos. Están demasiado agotados para serlo. Se requiere de cierta gordura y flacidez de la piel. Los bailarines no

tienen ni una ni otra. La danza quema la grasa. Lo que queda es la esencia, pura substancia".

Doris Humphrey lo vaticinó cuando un día le dijo: "Eres un elegido de los dioses. Por eso estás en la danza; aunque la danza sea demencia".

Pero la danza lo cubrió de honores. Tuvo la primera compañía que jamás viajó bajo los auspicios del Estado: actuó en la Catedral de Washington, en el Philharmonic Hall, en la Casa Blanca. Es decir, pisó los espacios sagrados de la cultura estadounidense. Recibió doctorados y premios e insistentes invitaciones para establecerse en México, donde nació, un día de 1908, en Culiacán, Sinaloa.

La pavana del Moro
de José Limón*

Don McDonagh

Descripción

Los cuatro protagonistas se enfrentan en el centro del escenario, visten trajes de la época cortesana. El Moro le da la espalda al público y mira directamente a 'su amigo' (Yago), que está enfrente de él. La esposa del amigo (Emilia) y la esposa del Moro (Desdémona), también están frente a frente, mirándose.

La danza empieza con un movimiento en que todos arquean la espalda y se separan. Las mujeres hacen una caravana y los dos hombres regresan al centro, donde se tocan con las palmas y se empujan ligeramente hacia atrás. El Moro le da un pañuelo de encaje a Desdémona, mientras la otra pareja observa con atención.

El grupo se separa nuevamente y cada uno inicia desplazamientos en diagonales que se intersectan en el centro. Los dos hombres bailan juntos, avanzan hacia adelante y las dos mujeres se retiran al fondo del escenario. Los hombres se reúnen con ellas brevemente y avanzan nuevamente hacia el frente. Yago está parado detrás del Moro, quien mira con gran concentración hacia afuera. Las manos de Yago están en los hombros del Moro, mientras le susurra al oído. El Moro ladea lentamente la cabeza para escuchar con el otro oído y, de manera abrupta, voltea a ver al objeto de la calumnia: Desdémona. Ella avanza con inocencia mientras Yago se retira con actitud obsequiosa. El Moro reprime su enojo y conforme baila con Desdémona, momentáneamente, el amigo se coloca entre ellos; después va hacia donde está Emilia. Bailan juntos mientras el Moro y su esposa permanecen congelados a un lado del escenario.

Emilia se retuerce y gira, mientras Yago la sostiene. Ella levanta los brazos sobre la cabeza en protesta pero él la domina. Está agitada y mira con angustia al Moro y Desdémona, después regresa a Yago con los brazos extendidos hacia él, quien la sostiene.

El Moro y su esposa se reúnen con la otra pareja en el centro del escenario para una danza formal y Emilia sustrae el pañuelo de encaje de la mano de Desdémona y lo agita alegremente antes de devolverlo. Mientras las parejas continúan ejecutando una danza formal, el pañuelo cae accidentalmente y Emilia lo recoge rápidamente y lo

guarda. Las dos mujeres se retiran mientras Yago pone más veneno en el oído del moro.

Los dos se mueven hacia adelante en contratiempo; el Moro brinca mientras Yago lo jala hacia abajo. El Moro se enoja y lo golpea con el brazo. Yago va hacia Emilia, quien le enseña el pañuelo y él se lo arrebata.

Vuelven los cuatro al centro para bailar la pavana y después Yago se lleva a un lado al Moro. En esta ocasión el Moro muy enojado pide pruebas de la infidelidad de su esposa y Yago, con un gesto dramático, hace aparecer el pañuelo y lo utiliza como un látigo en contra suya. El Moro retrocede destrozado. Apenas reprimiendo su furia toma la cara de Desdémona con ternura, y después con dureza aprieta sus brazos. Ella está asombrada y el Moro está ya totalmente dominado por la furia. La otra pareja se coloca frente a ellos para cubrir el asesinato, y el espectador sólo ve los brazos del Moro moviéndose furiosamente. Cuando la pareja se hace a un lado, Desdémona está muerta en el suelo. Ambos se reprochan el resultado de su intriga y Yago trata de estrangular a Emilia, pero el Moro los separa bruscamente y les señala los resultados de su propio temperamento excesivo. Queda junto al cuerpo de su amada en actitud de duelo.

La trágica historia está narrada con una serie de "apartes" a través de la acción. Los "apartes" son los momentos en que el bailarín o actor se separa de la acción y se comunica directamente con el público. Intercalada con éstos, los participantes se juntan una y otra vez en el centro para efectuar una danza formal que esconde los celos y la desintegración del cuarteto. Ninguno de ellos deja el escenario durante los "apartes". Los que no participan en la acción dramática simplemente se congelan como suspendidos en el tiempo. Este es un recurso que aumenta en gran medida la intensidad de la obra.

*Tomado de Don McDonagh, *Complete Guide to Modern dance*, Nueva York, Popular Library, 1976. Traducción de Lin Durán.

SINOPSIS DE UNA ENTREVISTA A LUCAS HOVING (1989)

Naomi Mindlin**

Introducción

L*a pavana del Moro* de José Limón, cuyo subtítulo fue "Variaciones sobre el tema de *Otelo*," se estrenó el 17 de agosto de 1949 en el American Dance Festival de New London, Connecticut.¹ El reparto original fue el siguiente: José Limón como el Moro (*Otelo*), Lucas Hoving como su amigo (Yago), Pauline Koner como la esposa de su amigo (Emilia) y Betty Jones como la esposa del Moro (Desdémona). El vestuario lo diseñó Pauline Lawrence y los arreglos musicales de las obras *Abdelazar*, *El nudo gordiano desatado* (*The gordian knot untied*) y *La pavana y chacona para cuerdas*, de Henry Purcell, estuvieron a cargo de Simón Sadoff (director musical y pianista clásico de la José Limón Dance Company). Pronto se consideró la obra como un clásico de la danza moderna.

Hoy, a más de cuarenta años, *La pavana del Moro* sigue formando parte del repertorio de la Limón Dance Company y de muchas otras compañías del mundo.²

En el artículo publicado en *The New York Times*, John Martin declaró que, con su obra, Limón se "había creado definitivamente un lugar entre los mejores".³ Y en *The New London, Conn., Evening Day*, Louis Horst escribió: "con un cuarteto... y dentro de las estrictas limitaciones que se ha impuesto, José Limón produjo una composición que cautiva y absorbe". Horst también elogió a los bailarines, señalando que "la ejecución del cuarteto era de un nivel muy alto, sobre todo la asombrosa representación del papel de Yago, por Lucas Hoving, cuya intensidad malévola es inolvidable".⁴

El mismo Limón, en una carta dirigida al reparto original antes de una presentación efectuada el 15 de agosto de 1959 en el American Dance Festival, se maravilló así:

Me fascina ver cómo van a representar cierto pasaje y cómo de hecho lo hacen. Trabajan como lo hace todo artista disciplinado y concienzudo; dentro de una forma cuidadosa y plenamente ideada que ha sido ensayada con toda meticulosidad. Y, sin embargo, son capaces de

darle a ese momento un rango tal de inflexión, de matiz y de infinita variedad que nunca son los mismos. Dejan de ser meros intérpretes y se convierten en artistas espléndidos y creativos.⁵

Lucas Hoving bailó el papel de Yago en *La pavana del Moro* durante catorce años ininterrumpidos hasta 1963, cuando dejó la Compañía de Limón.

Como miembro de la José Limón Dance Company, me enamoré de *La pavana del Moro* desde lejos. Me convencí de que los bailarines originales poseen una profundidad de conocimientos y perspectiva sobre la danza y su coreógrafo, cuyo valor será inmensurable para las generaciones futuras de bailarines y directores de esa obra. Con esto en mente, obtuve el consentimiento de Lucas Hoving para entrevistarlo sobre *La pavana del Moro*. Sus respuestas reflejan claramente sus propios recuerdos y pensamientos y no pueden confundirse con los de José Limón. Sin embargo, hoy en día no existe una persona viva que haya estado tan cerca del papel de Yago.

Imaginé que mi público consistiría de futuros bailarines y directores involucrados con la obra. Mi objetivo fue descubrir información valiosa tanto sobre la danza como sobre los métodos de trabajo de Limón y Hoving.

La entrevista se llevó a cabo y se grabó el 8 y 10 de julio de 1989, en el dormitorio de Hoving, en el American Dance Festival de Durham, Carolina del Norte. Aquí se presenta la entrevista sintetizada y sin análisis. Como tal, constituye una fuente primaria de material que puede aportar información valiosa para estudios sobre José Limón, Lucas Hoving, *La pavana del Moro* y el proceso coreográfico, por sólo citar algunos.

La entrevista

Naomi Mindlin (NM): ¿Podrías decirme cómo se creó la coreografía?

*Tomada del *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 24/1, Primavera, 1992. Traducción de Kena Bastien.

**Naomi Mindlin es bailarina, maestra, coreógrafa, investigadora, escritora independiente y consejera en administración de las artes. Fue miembro docente de la Universidad de las Artes y directora asociada de Dance Conduit, ambos en Pennsylvania. También fue miembro de la José Limón Dance Company de 1980 a 1982.

Lucas Hoving (LH): Fue una operación importante. Leímos el libro. Conocía la historia, pero volví a revisarla. José y yo somos de esa clase de personas que trabajamos por medio de nuestro cuerpo y en serio.

Nos mirábamos el uno al otro. Primero lo miraba yo; ¿qué clase de cosa quería y cómo usaba su cuerpo, su peso? Luego, él me dejaba hacerlo, miraba de nuevo y realizaba los ajustes. Del argumento hablamos poco.

Con Pauline Koner sí hablamos y ensayamos juntos. Pauline era perfeccionista y teníamos que trabajar sin cesar: el pañuelo, la falda, la cargada; qué tan cerca debíamos estar.

Eso me agrada. No soy muy verbal en la danza. Puedo serlo cuando enseño, pero nunca en el aspecto creativo.

La tercera selección de la música fue la atinada. Antes de esa selección habíamos pasado bastante tiempo con la obra. Recuerdo que cuando escuchamos el inicio de la música definitiva dije: "Esta es". Era hermosa. Se lo comenté a Pauline Lawrence, la esposa de José, y ella se puso muy feliz porque confiaba en mí. Le dije: "Encontró la música". De allí en adelante la obra salió casi sola, creo que en tres semanas.

NM: ¿Leíste *Otelo* o la leyenda italiana?⁶

LH: Las dos. Primero la leyenda original y luego la obra.

NM: ¿Cómo desarrollaste el personaje?

LH: Por instinto. Sintiendo. José y yo éramos perfectos, juntos nos interrogábamos a fondo. Doris Humphrey hablaba y analizaba por nosotros.

NM: ¿Cómo desarrollaste el movimiento?, ¿usabas imágenes?

LH: José hacía la coreografía de manera precisa. Los matices, las energías internas, las proyecciones eran de los bailarines. Los cuatro encontrábamos nuestro modo. Como José estaba dentro no veía la obra, por lo que, ocasionalmente, Doris nos comentaba algo.

NM: ¿Recuerdas cómo se desarrollaron los movimientos específicos?

LH: José los planeaba. Nosotros le decíamos si encajaban bien o le preguntábamos si podíamos agregar o simplificar. José creó la coreografía.

NM: Entonces, ¿cuáles fueron sus ideas específicas para cada papel? Por ejemplo, ¿tenía temas recurrentes para tu papel?

LH: No. Digamos que más o menos nos habíamos puesto de acuerdo en lo que era el personaje: era elegante, de la aristocracia... pero de la motivación, de lo que pasaba en esa mente, nunca hablamos mucho. Hicimos eso entre nosotros. Cómo cambió esa obra con los años. Porque la presentamos muchísimo.

NM: Cuando trabajaban en silencio, cuando no tenían la música, ¿cómo lo hacían?⁶

LH: No recuerdo. ¿Trabajamos en silencio? Tuvimos las tres piezas. Creo que la primera no existía cuando empezamos, así que hemos de haber trabajado en silencio. No recuerdo lo que hicimos, si es que lo hicimos. Quizá trabajamos algunas de las cargadas, parte de la lucha, las caídas. Probablemente hicimos eso.

En realidad la pieza quedó sólo cuando tuvimos la música definitiva. Antes de eso siempre fue: "Prueba esto. Prueba aquello". Nunca la sentimos bien del todo, porque la música no era la buena.

NM: ¿Recuerdas en qué orden se coreografió? Cuando tuvo la música, ¿sacó todo de corrido?

LH: Bueno, no pienso que hayamos empezado con el primer compás y luego al siguiente. Habíamos experimentado ya toda una serie de secciones. El dúo con José, estoy seguro, lo trabajamos totalmente por separado. Hice diferentes cosas con Koner, las de grupo. En realidad hubo tres tipos de ensayo para esa obra.

NM: Pero, cuando la estaban haciendo, ¿tuviste siempre una idea de cómo iba a ser el orden?

LH: No. No. No la tuve.

NM: Así que ¡de pronto!, en algún momento, ¿surgió la obra?

LH: Sí. Por ejemplo, el dúo que hicimos Koner y yo no estaba en la versión original; eran dos solos.

NM: ¿Qué dúo es ése?

LH: Cuando por fin consigo el pañuelo, ella juega un poco conmigo y con él. Originalmente no estaba... como tres días antes del ensayo, se decidió: nada de solos, sino un dúo. Esa noche, Koner y yo fuimos al gimnasio del Connecticut College, llevaba la falda y nos pusimos a coreografiar ese dúo.

Todas las obras largas siempre salen en pedacitos. Creo que ése fue quizá el cambio más importante: que se hayan cortado esos solos. Ni siquiera recuerdo mi solo. Claro, la parte de Koner todavía tiene un poco de solo.

NM: El solo del pañuelo.

LH: Sí. Sí. Pero ninguno de nosotros teníamos solos.

NM: En una entrevista dijiste una vez que algo se resolvió cuando volviste a bailar la obra en la Casa Blanca en 1967.⁹ Bromeaste acerca de cómo se resolvió algo después de veinte años. ¿Recuerdas a qué te referías?

LH: Al momento que teníamos Koner y yo; al final, cuando vamos hacia el frente y luego nos juntamos en el centro, al frente del escenario. Es "la cortina", Yago y Emilia tapan la escena del crimen de Desdémona. Para el video, se convirtió en una diagonal, y sentimos que era mucho más fuerte.

NM: ¿Cuál era la estructura de la obra?

LH: Hay varias formas de danza preclásica. Louis Horst las analizó mucho para la dinámica, el ritmo, los flujos, el *staccato*, la medida. Pero hay varias de esas formas de danza preclásica: gallarda, pavana, chacona; con sus propias características. José seleccionó las que eran apropiadas para la textura emocional de alguna escena en particular.

NM: ¿Sólo las secciones de grupo siguieron esas formas, o también las selecciones de grupos más pequeños?

LH: Casi todo es grupal.

NM: ¿Cada sección de grupo era una forma preclásica específica?

LH: Sí, bastante, y eso encajó de maravilla con la calidad de la obra...

NM: Y espacialmente.

LH: El cruce de las parejas y los rodeos. Son diseños bastante obvios; pero las formas preclásicas originales no eran diseños tan complicados. Al fin y al cabo se bailaban en las cortes...

NM: ¿Cómo sabía José las formas preclásicas? ¿Ya las conocía o las investigó?

LH: Quizá sólo escuchó la música y luego consideró que el sentido del ritmo y el tema armaban el diseño.

NM: ¿Los demás ya conocían las formas?

LH: Bueno, yo había tomado el curso de danzas preclásicas de Louis Horst y había sido su asistente, así que más o menos las conocía.

NM: ¿Tú fuiste asistente de Louis Horst?

LH: ¡Claro! Para mí Louis era el modelo al que yo aspiraba.

NM: Con el paso de los años, al olvidar la obra, ¿cómo la reconstruiste? ¿Qué usaste para ello?

LH: La bailaba constantemente. Quizá haya habido un lapso largo, pero no tanto como para olvidar la obra. Dios mío, no. La trabajamos tanto que era imposible olvidarla. La hubiéramos podido bailar dormidos.

NM: Estaba pensando cuando la reconstruiste para la Casa Blanca.

LH: Había pasado mucho tiempo, Koner y yo tuvimos que quitarle las telarañas para lograrlo. Jac Venza, de la red televisiva de Boston, quería la versión original. La obra llevaba un buen tiempo guardada, porque ya me había salido de la compañía. Creo que mi última gira fue en el 63 a Oriente. Así que llevaba cinco años fuera. Koner tampoco había estado. Nos juntamos y fue una suerte que la Casa Blanca tuviera interés por la película final...

Nos fuimos al reparto original. Estoy seguro que el movimiento había cambiado para todos nosotros. Nos ajustamos, sobre todo en las partes de los dúos. A veces decíamos: "Nunca sale. Vamos a intentar esto". La parte de la pelca entre José y yo era delicada. Algunas de las partes con Koner también. Pero una pieza que has bailado durante catorce años está en tus huesos. No tienes que recuperarla, allí está.

NM: Así que con sólo empezar a trabajarla, regresó.

LH: Sí. Sí, sí. Koner se fue primero, súbitamente, de un día para otro durante la gira a América del Sur. Así que al menos tenía a Pat Christopher (uno de los miembros del trío personal de Hoving en esa época), a Vinnie y a Lola Huth (como Emilia). (Huth había sido miembro del Virginia Tanner's Children's Dance Theatre, Danza Teatro para Niños de Virginia Tanner, durante su niñez, y luego entró a la José Limón Dance Company).

NM: Pero todo, mientras fuiste Yago.

LH: Conmigo. Después ha habido muchas otras personas. Pero José y Betty siempre estaban allí. La mujer, Emilia, cambió. Y claro, luego yo ya me había ido...

NM: ¿Cómo cambió tu papel cuando pasaste de Pauline a Lola?

LH: De manera sutil, no en la estructura misma de la obra. Pat era diferente porque era más grande, así que la proporción de los dos cuerpos era distinta. Afectaba las caídas.

NM: Me gustaría hablar más sobre los repartos. ¿Cómo los elegirías tú? ¿Cuáles son las cualidades de movimiento realmente necesarias para la obra?

LH: Bien. Pues, cada personaje era distinto. Veo a José en el papel; el peso, el gesto enorme, el poder. Tiene que ser un personaje muy, muy fuerte.

¿Mi personaje?: mucho más ligero. Mucho más hábil. La cualidad del susurro. Siempre pienso en la intriga: en hacer una declaración sin proyectarla.

NM: ¿A qué te refieres con "hacer una declaración sin proyectarla"?

LH: Bueno, pues a que solía ser una especie de susurro. Le susurro a Pauline, a José. Era muy solapado, furtivo, algo medio torcido. Cuando planto la semilla de la desconfianza con ese movimiento, me encuentro detrás de él, susurro en un oído y luego miro, furtivo, porque José era sólido.

Nunca comprendí la parte de Koner como ella la hacía. Traté de analizarla tanto con Lola como con Vinnie y me di cuenta de que el papel era poco claro; que era más Koner que el papel.

NM: ¿Quieres decir que el papel en sí era poco claro?

LH: José: obvio. Mi papel: obvio. Betty obviamente era una criatura hermosa, inocente, ligera y etérea. Pero algunas de las mujeres que hicieron el papel de Koner dieron versiones muy diferentes. Porque Koner era más bien fuerte en sus proyecciones, muy fuerte. Lola era como plastilina en mis manos; yo era la motivación. Con Koner no había tal; ella sabía exactamente lo que era. Quizá Vinnie también lo interpretó un poco así. Pero Lola era más joven, más inocente.

NM: ¿Vinnie era más como quién?

LH: Era un nivel intermedio. Me tocó poco tiempo con Vinnie, era también una buena actriz. Lola no. Ella no sabía que era una buena actriz. Lola tenía mucha cualidad de movimiento. Me encantaba eso de ella. ¡Qué bailarina!

Lola estudió con Virginia Tanner, de Salt Lake City, la cual se consideraba producto de Doris. Tanner era de la época temprana de Doris Humphrey... y usaba todos los principios iniciales de la técnica de Doris. El aliento, la caída, el rebote; que nunca significaron nada para mí, cuando Doris nos hablaba de ellas, porque yo no las veía. Hasta que vi a Virginia hacerlas. Esa técnica está casi desapareciendo. Yo trato de revivirla. Explico ese trabajo en mis clases porque lo vi allí...

Vinnie venía de Kurt Jooss y Harald Kreutzberg. El modelo de Vinnie era Kreutzberg, luego Jooss. Y quizá un poco Mary Wigman, no mucho. Usábamos la respiración y la caída, pero no usábamos la caída y el rebote. Nunca lo vi. Sólo había oído hablar de ello, hasta que lo vi en Salt Lake City.

Con José nunca sentí que fuera un principio absoluto como la contracción de Graham. José nunca hizo nada así. Lo que la obra requiriera, allí estaba; se creaba.

NM: En cuanto a cómo se movían en el espacio, cuáles eran sus ritmos y cuál la dinámica de cada papel, ¿cómo caracterizarías al Moro, por ejemplo?, ¿cómo se mueve en el espacio, rítmica y dinámicamente?

LH: El peso, José mismo usaba mucho la respiración. Yo diría que el peso es lo más importante. Betty: ligera, como el aliento. ¿Koner y yo? Koner es lo que Laban llamaba "central", que parte desde el centro del cuerpo. Su motivación venía básicamente del centro. Era una mujer madura, por consiguiente, con bastante peso.

Podías imaginarte cómo era flotar en ese vestido. Yo soy yo mismo, por la dualidad del personaje. Era como un ir y venir entre una cosa y otra. Me decía: ¿quién es?, ¿quién fue?, ¿cuál fue su motivación?, ¿qué es después? Eso se refleja en el movimiento. Nunca lo he analizado intelectualmente pero siento que he mantenido presente esa cualidad.

NM: ¿A qué te refieres con "dualidad"?

LH: Pues a ese odio-amor. ¿Por qué Yago odia tanto a Otelo? Porque lo amaba. En esencia creo que es la clave misma. Creo que es la relación de Yago con Otelo.

NM: Y rítmicamente, ¿cada uno de los personajes tenía su propio ritmo?

LH: No mucho. Claro que con José el peso determina un poco el ritmo y hace que la respiración sea distinta. En cuanto a Betty se podría decir que en ciertos momentos su ritmo era muy ligero, casi etéreo. Pero siempre hicimos los pasos preclásicos, lo que determina gran parte de las cualidades del movimiento. El ritmo lo determinaba en gran medida la pieza musical.

NM: ¿Bailaban de acuerdo con los acentos?

LH: Nos movíamos con los acentos. No creo que sea correcto ir contra la música, sincopar.

NM: ¿Es necesario que Yago sea más alto? Hay momentos en los que de veras parecés cernirte sobre Otelo.

LH: Sí, lo estaba pensando. Había momentos en los que era muy difícil hacerlo. Otelo tenía que bajar a *pliés* muy profundos. Creo que los dos deben tener la misma estatura porque Otelo y Yago tienen que estar ojo a ojo. No funcionaría con una persona alta y otra muy bajita.

NM: ¿Si el Moro fuera alto y Yago más bajo?

LH: No creo que funcionara; Yago es el carácter fuerte de la obra, es el que toma la mayoría de las iniciativas.

NM: Pensando en tu papel de Yago, ¿cuál era la esencia, qué era lo que podía cambiar?

LH: La esencia era la historia. Ahora, ¿qué era Yago para Shakespeare? Los cambios ocurrían de una *matinée* a una presentación vespertina. Podían ser totalmente diferentes. Aunque hayas bailado noche tras noche, se convierte en algo distinto.

Cuando se ha dejado de presentar por un tiempo, de pronto es diferente otra vez.

NM: ¿Puedes pensar en dos o tres interpretaciones distintas que hayas hecho?

LH: Sí, sí. La interpretación del villano; villano desde el principio hasta el final. La persona destructiva y patológica y la que está casi hipnotizada, que se mueve por un poder, ulterior o interior, está fuera de su control. Hubo presentaciones en las que podría decir que me la pasé llorando por dentro de principio a fin.

NM: ¿Cómo cambiaba el movimiento?

LH: Afecta el matiz, el tiempo o la intensidad del movimiento. Tenía que hacerlo o me volvía loco. No hubiera podido mantenerlo vivo. Me llegaba la inspiración al comienzo, quién iba a ser en esa presentación determinada. Había presentaciones en las que fingía, pero eran muy raras, porque era una experiencia rica. Siempre te podías enganchar en algo para arrancar, más que en cualquier otro papel que haya tenido. Me encanta ser actor y profundizar. Lo disfruto muchísimo como para no poder involucrarme. Pero debe haber habido presentaciones en las que lo mejor es pensar: "De ésta me voy a olvidar".

NM: En la carta que José les escribó por el décimo aniversario del estreno de *Pavana*, se relata cómo bromearon sobre hacer una presentación de primera clase de segunda categoría; o de tercera clase de primera categoría.

LH: José era increíble. Le teníamos que decir: "Anda, José, ubícate". Simón Sadoff, pianista y director musical de la Limón Company, fue el bufón de la corte. José lo llamaba: "Simón, ven. Simón ¿dónde estás? Dinos..." Simón contaba chistes; mientras más picantes mejor. José rugía de risa. Hubo noches en las que yo pensaba: "Tengo que concentrarme. Esta noche no quiero escuchar chistes", porque tenía que meterme en el personaje. A veces José contaba chistes y gritaba de risa, me golpeaba el hombro y decía:

-Lucas, ¡ríete!

-José, por favor. Dentro de un minuto tengo que ser Cristo.

Pero así era José.

NM: ¿Cómo te metías en el papel? ¿Qué hacías, cuando no estaban contando chistes?

LH: En la actuación tratas de borrar todo y de empezar a partir de una hoja en blanco, que luego llenas. En realidad *Pavana* no era un papel tan difícil, los papeles religiosos eran mucho más complicados, ser Cristo o el ángel de la Anunciación, como en *La visitación* o en *Emperador Jones*: tú sabes que hice los tres papeles en ésa. En un cambio de vestuario de un minuto eras una persona totalmente distinta. Eso se logra con la técnica más que nada.

NM: Sé que hubo ocasiones en las que bailaste en muchas presentaciones, una tras otra, o que hacías una vespertina y otra nocturna. Pero bajo circunstancias óptimas, ¿cómo te preparabas para tu papel antes de la presentación?

LH: Bueno, para las presentaciones en las que me involucraba de lleno, me preparaba vaciándome: Dejas que se vaya todo y empiezas desde cero. ¿Dónde estoy? Y lo bueno de *Pavana* -quizá para los cuatro- era que nos preparábamos y nos poníamos de pie, en el círculo inicial. Durante la apertura, como que todos nos vaciábamos. Y luego partíamos de allí.

NM: Pero, por ejemplo, cuando estabas en tu camerino, ¿tenías una idea de cómo ibas a hacer las cosas esa noche?

LH: No. No.

NM: Nada más te vaciabas.

LH: Yo tuve mucha suerte porque siempre me tocó ser el actor y el bailarín que siempre quise ser. Era mucho más joven cuando estuve en la Jooss Company, pero ahí también lo pude hacer.

NM: ¿Puedes pensar en partes específicas de tu papel que cambiaron con el tiempo y que evolucionaron hasta ser lo que ahora son?

LH: Quieres decir lo que fueron al final, cuando dejé de bailar *Pavana*. Supongo que sí. Estoy seguro de que todas se enriquecieron mucho más con las presentaciones.

NM: ¿Recuerdas secciones de tu danza que cambiaron de manera radical?, o ¿fue más bien la interpretación lo que cambió?

LH: No, pienso que traté de adquirir más peso conforme avanzaba. En los primeros tiempos era como un gran insecto. A veces siento que no había ningún tipo de profundización. Era sólo pensar de manera superficial. Y no me gustaba esa cualidad mía, aunque quizá estaba bien para ciertas partes. Siempre fui muy autocrítico, pero me volví más consciente del peso y descubrí que era una herramienta hermosa: me podía hacer más ligero o más pesado según el lugar donde se encontraba el personaje. Aprendí muchísimo durante esos catorce años.

Trabajé mucho con actores. Vivía en Greenwich Village. Cuando Jerzy Grotowski estubo allí, recorrí Brooklyn y el Bronx con ellos para ver todas sus obras y asistir a todas las conferencias que daba. Trabajé con aquel hombre que está conectado con Uta Hagen. Trabajé mucho con actores. Entrené a varios actores en técnicas de movimiento. Por ejemplo, Mary Martin, para *Peter Pan*, vino a tomar clases de movimiento conmigo.

Obviamente enseñé para el sector de teatro. Agnes de Mille me trajo para *Bloomer Girl* después de la guerra y para enseñar en el teatro. Pude no haber vuelto a este país, pero tenía un contrato para *Bloomer Girl*. Me necesitaban... Así fue como volví a entrar al país.

Y luego actué en sus tres shows: *Bloomer Girl*, *Oklahoma* y *Carousel*, sí que pude trabajar mucho con actores. Me encanta hacerlo y ellos sentían que hablaba su idioma.

Jooss tenía a Michel Chekhov, el primo de Anton Chekhov, que dirigía la escuela de teatro de Darlington Hall, Inglaterra.

NM: Entonces, ¿estudiaste o trabajaste con él?

LH: No estudié oficialmente, pero ellos trabajaban en el teatro y yo me colaba y me sentaba al fondo. Luego me hice muy amigo de los actores y se dio el intercambio. He estado íntimamente conectado con el teatro. Por eso podía hacer todos esos papeles de personajes.

NM: Recuerdo haberte visto entrenando a Robert Swinston. Recuerdo bien lo detallado que fue tu trabajo con él. ¿Cómo entrenas a la gente en tu papel?

LH: Supongo que vas desde dentro hacia afuera. ¿Qué es adentro?, ¿quién es la persona y cómo se mueve?, ¿cómo

reacciona ante el mundo que lo rodea? Claro que en danza no puedes ir hasta el fondo porque siempre tienes que tener el movimiento dancístico y hay una música que seguir. Pero en tanto te sea posible lo haces como cualquier director, supongo. Sobre todo con el método de Stanislavski. También hay preguntas muy básicas: ¿cuál es el peso del cuerpo?, ¿qué tan grandes son sus movimientos?, ¿cómo se siente?, ¿cómo involucra la respiración con los movimientos? Es algo que se subestima tremendamente, ¿sabes?

NM: ¿La respiración?

LH: Me asombra que la gente ni use esa palabra. Todo movimiento que haces, cada cosa que dices, es con el aliento. Lo mismo los movimientos. Siempre me asombra, y no sé de dónde lo saqué. ¿De Jooss o de Laban, o de mi trabajo con actores? Hice mucho entrenamiento de voz, oratoria y canto. Por lo menos hice cinco *shows* en Broadway. Si tenías suerte, siempre te tocaba un papelito en algún lugar como bailarín...

NM: ¿Cómo utilizas la respiración para entrenar un Yago?

LH: La respiración es algo básico, como la producción de la voz. Cualquier cambio emocional afecta tu respiración. La velocidad de la inhalación, el tiempo que la retienes y la velocidad de la exhalación: de eso se trata. Me gusta hablar de la respiración en términos de producción de voz. Ya sabes, sacar el aliento desde el fondo del estómago. Pero, emocionalmente, desde el punto de vista de la actuación, es el tiempo de la respiración. La respiración a fondo ya sea superficial o muy profunda. En clase lo hablo muchísimo, sobre todo en las de composición, pero también en las de técnica. Es obvio que si permites que el aliento trabaje con el movimiento se vuelve más fácil.

NM: ¿Cómo trabajabas con el movimiento, con la respiración, en ese sentido?, ¿entrenabas en cada cosa?

LH: No. Por ejemplo para el susurro necesitas una respiración muy superficial; controlarla y susurrar. Es una respiración muy ligera. Cuando le digo a Koner: "Allí están", es como si escupiera. Y luego, por la misma razón, esos pasos hacia atrás inmediatamente después. Siento que cuando mis pies golpean el piso, hah, hah, hah, es como si tratara de recuperar el aliento, hah, hah, sin dejarlo entrar del todo.

NM: ¿Mediante la respiración?

LH: Sí. De la misma manera, sin engranar, flotaba, ya no estaba conectado con ella. Flotaba por encima.

Cuando trato de lograr que Koner sea parte de la intriga, que me consiga el pañuelo, me acerco y le susurro. Mantengo la vista sobre su mano, le susurro; la respiración como un susurro, muy secreta. Me contengo mucho, uso una respiración muy superficial.

NM: ¿Cómo era el aliento en las diferentes escenas con José?

LH: En las partes sigilosas, los susurros, como ya lo dije, muy superficial y muy, muy alerta: "¿Qué efecto está teniendo mi mensaje?" Por ejemplo, en el dúo que empieza con esos saltitos y luego me arrastra por la diagonal y regreso de rodillas. No estoy pensando. "En este momento debo respirar así", es parte del movimiento. Cuando me agarro de él tengo que exhalar por completo. Me arrastra y luego, cuando regreso de rodillas, es exhalación total.

NM: La siguiente escena con él es cuando tienes el pañuelo.

LH: Lo agarro, lo meto en el cinturón. La respiración es muy lenta. Para mí es muy obvio que hay ciertos momentos en que cambias tu respiración. Sobre todo con el gesto y las paradas.

NM: ¿Recorrías mentalmente el diálogo a lo largo del papel?

LH: A veces decía las palabras, escuchaba las palabras. Sí.

NM: ¿Así es como enseñas a la gente a hacerlo? ¿Cómo la entrenas?

LH: No he entrenado a tanta gente. Quizá a Robert Swinston más que a nadie. He estado muy consciente de que lo que para mí es muy fácil y natural puede ser algo totalmente desconocido para los demás o algo que nunca pensaron. Cuando estás enseñando es diferente, vas paso a paso, pero cuando tienes que enseñarle a alguien tu parte para que la haga al día siguiente no te metes en todos esos detalles.

NM: ¿Cómo le haces para que la persona capte todos esos detalles?

LH: Tienes que confiar en lo que ellos tienen, talento y un modo propio. No son principiantes. Muchos tenemos nuestros propios métodos. Cuando has bailado, cuando bailas como solista, creas tus propios métodos. Debes tener algo de qué agarrarte. Y no se te puede guiar de segundo en segundo; obtienes pedazitos...

NM: Si tuvieras un reparto totalmente nuevo, ¿cómo les enseñarías?

LH: Les haría aprenderse los lugares de la música, el ritmo y los espacios. Empezaría desde cero: a ver, ¿quienes somos y dónde estamos?, ¿de dónde venimos? Eso nunca ha ocurrido.

NM: ¿Nunca ha ocurrido que empezaras desde cero?

LH: Es obvio, es una obra de repertorio, una obra maravillosa. Me encantaría hacer una obra así.

NM: Te gustaría hacer una obra así.

LH: Sí. La estructura en blanco. Creo que José lo hizo de maravilla: la forma de la estrella, cómo nos abrimos y el regreso. La organización era fantástica; cómo tomó las cosas emocionales como su dúo conmigo, mi dúo con Koner, su dúo con Betty; eran danzas estructuradas de manera muy bella, pero son una continuación del mensaje, del crecimiento de las personalidades. Es una obra maravillosa.

NM: ¿Existe un cierto vocabulario básico?

LH: No. Para él y para mí hay partes formales: las reverencias y los gestos para con las mujeres. Está la estrella al centro con las partes formales. Cuando los cuatro avanzamos en una línea diagonal que se disuelve, las mujeres retroceden en círculo, nosotros avanzamos en círculo. Lo llamo y susurro. Es al principio una gallarda, la segunda danza. En esos momentos teníamos los mismos movimientos. De inmediato venía la variación de los hombres y la de las mujeres. La roseta regresa dos veces al final y siempre se vuelve a deshacer. Cuando regresamos a ella, las manos están unidas, todos estamos recargados hacia afuera.

NM: A veces me preguntaba si había movimientos grupales que luego se usaron individualmente. Hay una manera en la

que eso entreteje la obra. O quizá no existían y lo que veo como relacionado es sólo un accidente.

LH: Tal vez sea cierto. Los mismos movimientos vuelven. Una variación quizá. Primero era completo y luego puede que se convierta en un movimiento enorme que se desplaza. Algo así. Algunos de esos movimientos son recurrentes.

NM: Una de las cosas que parece decir todo el mundo es que cuando José ponía a alguien nuevo en una obra, adaptaba algunas secciones.

LH: Yo diría que "sí" y "no". A veces "sí" y a veces "no".

NM: Si estuvieras enseñando *La pavana*, ¿te tomarías esa libertad o lo harías más bien como lo hiciste la última vez?

LH: Quizá un gesto sutil aquí y allá, pero la estructura de *La pavana* es tal que obviamente no puedes jugar con ella.

NM: Louis Falcó dijo que a él le cambiaron mucho, pero no hay ninguna película en la que lo pueda ver.

LH: Quizá se refería a sus solos. Es muy probable. Lo bailó con Jennifer Muller durante un tiempo. Era tan diferente, Jennifer y Louis eran tal vez exactamente del mismo tamaño.

José era el coreógrafo más complaciente; el pobre lo cambiaba, ¿sabes? Yo le decía: "José, no lo cambies. Me queda bien como lo estoy haciendo". Pero a menudo José era demasiado servicial, demasiado adaptable. Me imagino que por eso *Pavana* ha de haber sido muy diferente para Louis y Jennifer. Creo que nunca los he visto bailar juntos...

NM: ¿Cómo entrenarías a la Compañía Limón?

LH: Empezaría desde cero. Mientras sepan los pasos está bien; ahora tenemos que hacer el personaje: ¿quién eres? ¿qué eres?, ¿cómo caminas?, ¿cómo reaccionas? y todo eso. A la gente se le guía para que aprenda el paso: lo estás haciendo mal, o estás fuera de ritmo, o algo. No es que nosotros hayamos tenido muchas sesiones así, pero lo hicimos por necesidad propia.

NM: ¿Lo hacían entre ustedes?

LH: Sí, para nosotros mismos.

NM: ¿Alguna vez los dirigió alguien así?

LH: No. Quizá a veces Doris nos dirigió más o menos en algunas de sus propias obras, pero de una manera muy diferente: siempre de manera dancística, mucho de espacio y ese tipo de cosas. Por ejemplo, Agnes es una directora mucho más teatral que ellos. Le encantan toda esa serie de pasos locos de folclor. Pero también quería que los pies fueran realmente el personaje.

NM: Me encantaría que hicieras un último comentario sobre la obra.

LH: Creo que es una de las obras espléndidas que tuvimos

el privilegio de bailar. Es una obra increíble. Cuando empecé con José no sabía en qué me estaba metiendo. *Malinche* era una obra bonita pero no me fascinaba. Luego salió *Pavana*; fue maravilloso tener una obra tan sólida. No creo que José haya sabido que estaba creando una obra que duraría y duraría. No lo sabía.

Lo mismo me sucedió con las primeras críticas. Recuerdo a Louis Horst. Era una persona increíble y especial. Cuando lo leí pensé: "Bueno, es Louis, el amable Louis". Pero, realmente fue algo increíble.

Koner es una mujer algo difícil, pero estaba bien en ese papel. Betty era un ángel. Sí, fue la maravillosa conjunción de los elementos adecuados.

NOTAS

1. Esta investigación estuvo subvencionada por una beca del Commonwealth of Pennsylvania Council on the Arts (Comunidad del Consejo de las Artes de Pennsylvania). Quiero agradecer a Ruth Currier, Selma Jeanne Cohen, Norton Owen, Stephen Perloff y Ann Vachon por su ayuda durante la preparación de este trabajo. Lucas Hoving brindó generosamente su tiempo, su energía y conocimiento y estoy profundamente agradecida por ello.

2. La información de *La pavana del Moro* se tomó de *The Moor's Pavane* -Background Notes, archivos de computadora de la Colección de Danza de la Biblioteca y Museo de las Artes Escénicas de Lincoln Center (una rama de la Biblioteca Pública de Nueva York, NYPL), y de notas tomadas del programa *The Moor's Pavane*, The José Limón Dance Company en el City Center, Ciudad de Nueva York, del 29 de enero al 3 de febrero de 1980, p. 38.

3. John Martin: "The Dance: *Pavane* - Impressive Work by Limón on Theme of *Othello*", (La danza *La pavana* un trabajo impresionante de Limón sobre el tema de *Otelo*), *The New York Times*, 28 de agosto de 1949.

4. Louis Horst: "*The Moor's Pavane* Seventh Premiere at Dance Festival", *The New London, Conn., Evening Day*, jueves 18 de agosto de 1949, Louis Horst Scrapbooks (álbum de recortes de Louis Horst), NYPL.

5. José Limón: "Letter to Pauline, Betty, and Lucas on the occasion of the 10th anniversary of *The Moor's Pavane* (Carta a Pauline, Betty y Lucas, en ocasión del décimo aniversario de *La pavana del Moro*), 1 de septiembre de 1959, Folder 483, José Limón Papers (documentos de José Limón), NYPL.

6. La leyenda italiana es la séptima novela de la tercera "década" de la *Hecatommithi* de Giambattista Giraldi Cinthio (1565). En su carta a Pauline, Betty y Lucas..., Limón menciona el deseo de basar su danza en la vieja leyenda italiana en vez de crear un recuento del *Otelo* de Shakespeare.

7. Walter Strate hizo una película en 1950 con Ruth Currier en el papel de Emilia y sin el solo del pañuelo correspondiente a este personaje. (José Limón: *La pavana*

del Moro, película dirigida y fotografiada por Walter Strate, 1950, NYPL).

8. Supuse que Limón había trabajado sin música porque Hoving lo había mencionado en una conversación grabada con Ann Vachon, en 1979 o 1980 (que Vachon me prestó).

9. El reparto original bailó *La pavana del Moro* en la Casa Blanca, ante Lyndon Johnson, el 19 de febrero de 1967. (Pauline Koner: *Solitary Song*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1989, pp. 234-235).

Fuentes adicionales

"American Dance Festival Gala", Castel 2: Entrevista con José Limón; introducción de Lucas Hoving, Betty Jones y Pauline Koner a la presentación de *La pavana del Moro*, 1978. 3/4" U-matic videotape, NYPL.

"Appendix C: Sources of *Othello*". En *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, de William Shakespeare, editado por Lawrence J. Ross. New York: Bobbs-Merrill Company, Inc. 1974, pp. 262-275.

"Appendix: the Source of the Plot". En *A New Variorum Edition of Shakespeare: Othello*, (1886), editado por Horace Howard Furness. New York: American Scholar Publications, Inc. 1965, pp. 372-389.

Charlip, Remy: "Growing up in Public: the Making of an Autobiographical Dance for Lucas Hoving/conceived and directed by Remy Charlip". (Crecer en público: la creación de una danza autobiográfica para Lucas Hoving, concebida y dirigida por Remy Charlip). *Contact Quartetly*, vol. 13, núm. 3 (Spring/Summer 1988): primera de forros, pp. 29-44.

Conway, Peter. Interview with Pauline Koner. Transcripción de la entrevista grabada en marzo y junio de 1975. NYPL.

Dance on: Lucas Hoving: Billie Mahoney interviews Lucas Hoving, 27 de julio de 1986. Videotape U-matic 3/4, NYPL.

"Dancers and the dance", entrevista con Carla Maxwell y extracto de *La pavana del Moro*, 1984, 1/2 VHS videotape, NYPL.

Ferrer, José: "The Role of Iago in Shakespeare's *Othello*", *The American Theatre*, vol. 1, núm. 1 (agosto 1945): pp. 7-9.

Gruen, John: entrevista con Ruth Currier, transmitida el 29 de marzo de 1976 por la estación radiofónica WNCN-FM de Nueva York, en su serie: "The Sound of Dance". Grabación en cinta de audio, NYPL.

Horosko, Marian: entrevista con Lucas Hoving, grabada en junio de 1965 para ser transmitida en la serie de la estación de radio WNCY, titulada "World of dance" ("Mundo de la danza"), 1965. Grabación en cinta de audio, NYPL.

Hoving, Lucas: "Notes from a contemporary romantic". ("Notas de un romántico contemporáneo"). En *Dancers notes*, editado por Marcia Siegel, *Dance perspectives*, vol. 38 (Verano de 1969), pp. 6-11.

Koner, Pauline: "Intrinsic dance" ("Danza intrínseca"). En *The modern dance: Seven Statements of Belief (La danza moderna: siete declaraciones de fe)*, editado por Selma Jeanne Cohen, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1969, pp. 77-89.

Koner, Pauline: *Solitary song* (Canción solitaria). Durham and London: Duke University Press, 1989.

La creatividad de José Limón

Lin Durán

"Durante su carrera, José Limón impresionó a múltiples auditorios con obras que expresaban una comprensión profunda y un gran respeto por la alegría y el dolor humanos", nos dice Daniel Lewis, quien fuera primer bailarín y asistente de Limón.

Por su parte, José Arcadio Limón había dicho que "buscaba en sus coreografías dar forma a demonios, santos, mártires, apóstatas, locos y otras visiones apasionadas y apasionantes". Recordamos a Otelo en *La pavana del Moro*, a Yerma, inspirada en la obra de García Lorca, a *La Malinche*; también recordamos a otros personajes como *El emperador Jones*, *Carlota*, *Orfeo*, que son una confirmación de su interés por darles una vida estética y danzaria, encendida por su imaginación y sensibilidad. Pero también por su rebeldía.

The Unsung (Los olvidados), de 1970, por ejemplo, se ocupa de todos aquellos jefes indios que a pasar de sus grandes hazañas guerreras y humanas murieron sin gloria ni reconocimiento. Un grupo de bailarines, todos solistas, interpretan esta coreografía. A pesar de no tener música, los ejecutantes mantienen un clima rítmico al chocar los pies contra el piso. Alternan solistas y grupo hasta que cada "jefe", como un espíritu poderoso que se materializa, muestra su fuerza viril, su dolor y frustración, y se desvanece en el grupo. Así es como recuerdo la obra.

Louis Chapin escribió que "este artista sacude con árboles los temas de rebeldía y encuentra en la coreografía su esperanza de esclarecerlos". La cita confirma el recuerdo que todos tenemos de la profundidad artística de José Limón. De las 74 coreografías que realizó en su vida, sólo hemos visto unas cuantas en México. Suficientes para apasionarnos por su trabajo, pero pocas para familiarizarnos realmente con los mecanismos de sus procedimientos creativos, y muy pocas para comprender la complejidad de su técnica corporal, basada, como se sabe, en los principios físicos que descubriera Doris Humphrey.

José Limón escribió lo siguiente sobre las primeras clases de técnicas que tomó con Doris Humphrey:

Con extraordinaria lucidez y con voz suave pero enérgica, nos enseñaba simultáneamente la teoría y la práctica. Exponía los principios en los que se basaban sus ejercicios de técnica corporal: caída

y recuperación, tensión y relajamiento; suspensión; frase de respiración, ritmo de respiración... ¡Siempre la respiración!

Para mí fue una suerte que el compañero de la señorita Humphrey fuera Charles Weidman, porque él se interesó mucho en la danza masculina y sus características. Se hablaba mucho del peso corporal. Decían, Doris y Charles, que el peso del cuerpo debía aceptarse y explorarse... así tendría más impacto y significado la acción de lanzarse al aire. En lugar de un esfuerzo vergonzante, el salto sería una conquista, un triunfo.

Doris y Charles creían que los movimientos enseñados en clase eran parte de un continuo proceso de descubrimiento y desarrollo. Por esta razón alertaron a sus alumnos para que, a su vez, hicieran sus propias aportaciones a la técnica.

En el proceso de resolver sus propios problemas técnicos, José concibió el cuerpo humano como una orquesta; cada parte del cuerpo sería un instrumento musical, y este concepto permaneció siempre con él y le sirvió posteriormente en su actividad como maestro. El aprendizaje de moverse y bailar se hacía por segmentos. Primero separadamente, después en conjunto armónico, como en una orquesta. Así desarrolló Limón una serie de ejercicios que permiten controlar el peso de cada zona a partir de trabajarlas aisladamente. La conciencia del peso y la sensación de dominio que proporciona al cuerpo fue elogiada por los críticos durante toda la carrera de José. Era su sello original. El método, tal como lo enseñaba, consistía en la distribución proporcional del peso en las distintas partes del cuerpo, con lo que dio a la técnica de Doris y Charles una nueva dimensión.

A los 22 años, dos después de haberse iniciado en la danza, Limón realizó sus primeras coreografías: *Estudio en re* de Scriabin y *Bacanal* con música de percusiones creada por él mismo. Hay que recordar que José era músico. Su padre le enseñó, cuando era niño, a tocar el órgano en Culiacán, y continuó estudios formales hasta el momento de entrar a la Universidad de California. Sus conocimientos musicales le ayudaron enormemente en su desarrollo como artista creador de danzas.

Estos trabajos iniciales -solos, dúos, tríos- se limitaban a la exploración formal del movimiento. Limón experimentaba a partir de sus logros como bailarín. Con su ojo de pintor (sabemos que estaba dedicado a la pintura en Nueva York cuando descubrió la danza) componía las colocaciones de los grupos; su comprensión de las partituras

y su buen gusto musical completaban la estupenda materia prima del creador coreográfico.

Apasionado, talentoso y lleno de ímpetu, José encontró a la maestra ideal en Doris Humphrey. Ella lo guiaba con mano suave pero firme y lo estimulaba en la medida necesaria. "Bajo su tutela -dice John Martin- logró prestigiarse rápidamente como una presencia escénica poderosa que se movía con la precisión, fuerza y ligereza de una pantera".

Las primeras becas Bennington, tal vez las primeras que hubo en Estados Unidos para bailarines de danza moderna, fueron otorgadas a José Limón, Anna Sokolow y Esther Jager, en 1937.

En 1942 creó la obra *Chacona*, un solo inspirado en la música de su compositor favorito, J.S. Bach. En 1942 el *Dance Observer* publicó la siguiente nota respecto a los conciertos efectuados en el Studio Theater de Nueva York:

La *Chacona* de Limón, que al principio parecía malabarista y presuntuosa, resultó una aventura extraordinaria y de gran éxito. Amplía el campo de la danza moderna. En realidad, el solo es un ducto, el primero (creo) de su clase, en el que Robert Totenberg, violinista, y José Limón, bailarín, tienen la misma importancia escénica, logrando una conjunción visual y dramática. Cuando las luces se encienden, se ve al violinista, a la izquierda, abajo, y al bailarín, a la derecha, arriba. Entre ellos se establece una línea diagonal, que es el eje de toda la danza, eje que se afirma triunfalmente en la conclusión final.

Esta fue la primera vez que Limón puso en práctica la inventiva de los movimientos dentro de un contexto emocional y dramático de gran fuerza. Al ser una de sus más finas coreografías, *Chacona* marca el principio de su madurez creadora.

Pasando a la técnica de José Limón, quisiera citar unos párrafos sobre lo que Daniel Lewis llama en su libro, las bases.

Yo bailé con José Limón no porque se tratara de un empleo, sino porque él me condujo a una forma de bailar que era lo más cercano a una experiencia espiritual inédita. Desarrollé un tremendo sentido de unidad física y espiritual que me hizo sentir integrado y, al mismo tiempo, capaz de trascender mis limitaciones físicas. Esto fue resultado no sólo de la visión estética de José

sino también del uso de más elementos técnicos en su enfoque. Algunos de sus conceptos más importantes brotaron de su respeto por el cuerpo humano y de su habilidad para usarlo a su capacidad máxima sin abusos ni distorsiones.

En el escenario, un bailarín de Limón parece desafiar la ley de la gravedad ejecutando giros en espiral que parecen levantarlo del piso; al siguiente minuto puede iniciar una arremetida en una serie de carreras rebotadas y pesadas, o balancear el cuerpo sin esfuerzo sobre una pierna, mientras se inclina hacia un lado en una posición completamente fuera de equilibrio. Pero el efecto no es el de la ligereza, como en el ballet, sino de completa libertad de la fuerza de gravedad. Al describir una presentación de la Compañía Limón, un crítico hizo la observación de que "una de las características más sobresalientes de la danza moderna es la utilización de la gravedad como un ingrediente con el que se puede jugar. El piso es una base fuerte desde la cual el bailarín se levanta a grandes alturas sólo para regresar y volver a ascender. La acción recíproca de movimientos verticales da una calidad de respiración que infunde a la danza vida propia".

El bailarín de Limón continuamente confronta la gravedad explorando el espectro completo de movimiento que existe entre la libertad de moverse sin el jalón de la gravedad y la completa subordinación a su fuerza; entre el momento de la suspensión cuando el cuerpo es llevado por el aire y el momento en que el cuerpo cae o se hunde en la tierra, espacio de movimiento que Doris Humphrey llamó "el arco entre dos muertes".

En la actualidad los bailarines profesionales y no profesionales vienen a tomar clases de técnica para estudiar esta calidad única de moverse lograda por el entrenamiento del cuerpo en un "lenguaje" específico. El estilo determina cómo un movimiento o paso es realizado: esto es, qué acción muscular ejecuta el cuerpo y qué tipo de calidad de expresión se le imprime al movimiento.

El secreto de las cualidades del movimiento Limón se basa en diez capítulos:

1. Alineación
2. Sucesión
3. Oposición
4. Energía (potencial y cinética)
5. Caída con recuperación y rebote
6. Balanceos
7. Peso
8. Suspensión
9. Aislamiento
10. Respiración

Al trabajar estos aspectos, el bailarín logra el estiramiento, la contracción y la fuerza en los músculos, necesarios para dar libertad en balanceos, giros fuera del centro, brinco y otros movimientos difíciles. El dominio de esta técnica hace ver al bailarín completamente libre.

La alineación naturalmente tiene que ver con un eje vertical y ciertas simetrías en que todas las partes del cuerpo están en relación de equilibrio unas con otras.

La sucesión opera como una ola de energía a través del cuerpo, como el efecto de la reacción en cadena.

La oposición es la manera de usar el cuerpo para crear la sensación de longitud y estiramiento.

Por energía potencial se refiere Limón a la energía que está almacenada en el cuerpo y que puede ser liberada por medio de la fuerza de gravedad.

El concepto de caída es muy diferente al de otras técnicas, ya que se refiere a la soltura completa de los músculos, ya sea de todo el cuerpo o de diferentes partes independientes. Una caída libera una gran cantidad de energía cinética que se puede capturar, ya sea en una recuperación o en un rebote.

El resultado final de la recuperación y el rebote es el mismo: la energía potencial liberada en una caída es acumulada al final de ésta y es re canalizada. En una recuperación la energía pasa a través del final de la caída y continúa por el mismo camino, como la oscilación de un péndulo. La energía continúa a lo largo de las líneas de fuerza centrífuga. En un rebote es la reacción elástica de los músculos la que se utiliza. Cuando una parte del cuerpo cae, los músculos alcanzan el límite de su alargamiento al final de la caída y naturalmente tiran hacia atrás o se contraen ligeramente, como un resorte. En un rebote, esta energía rescatada es enviada hacia una nueva dirección.

La suspensión es un punto alto prolongado. Es creado en la cúspide del movimiento antes de ceder a la gravedad. Una suspensión es un ascenso en la energía potencial, un

"respiro" en el punto más alto del movimiento. Cuando respiramos el cuerpo se llena de aire y la expansión opo- sicional entre la cabeza, las manos y los pies se intensifica. Se trata de crear esta sensación de respiración sin que de hecho se respire profundamente en el momento sus- pendido. Al suspender un movimiento en su punto alto creamos la impresión interna y externa de que el cuerpo está flotando.

Como dice Daniel Lewis, "el dominio de esta técnica permite que el bailarín se vea completamente libre", pero le faltó agregar que también se ve maravillosamente expresivo.

Habría que agregar en este breve texto que Limón conservó toda su vida un enorme amor por México. También amó a sus jóvenes bailarines y les dedicó esfuerzos apasionados. Fue muy poco el tiempo de su estancia aquí para que su técnica se conociera a fondo y se extendiera. Hace diez años, Fonapas invitó a Daniel Lewis y a otros maestros a impartir cursos en México. Ese fue el principio de un rescate que todavía no se completa.

Fuentes:

Daniel Lewis, *The Illustrated Dance Technique of José Limón*, Harper and Row, Publishers, Nueva York, 1984.



José Limón
DANZAS MEXICANAS



José Limón
REDES



Rosa Reyna y José Limón
ANTIGONA



José Limón
ANTIGONA



José Limón
LOS CUATRO SOLES



José Limón
LOS EXILIADOS



José Limón
LA PAVANA DEL MORO



José Limón, Pauline Koner y Doris Humphrey
LOS EXILIADOS

Obras coreográficas de José Limón*

Daniel Lewis

Lista por orden alfabético

ANTÍGONA

(Obra de conjunto para 8)

Estreno:

Marzo de 1951, en el Palacio de Bellas Artes

Ciudad de México

Música:

Sinfonía de Antígona, de Carlos Chávez

Vestuario y escenografía:

Miguel Covarrubias

THE APOSTATE (EL APOSTATA)

(Trio)

Estreno:

15 de agosto de 1959, en el American Dance Festival del

Connecticut College of New London

Música:

Elegía para cuerdas, de Ernst Krenek

Vestuario:

Pauline Lawrence

Escenografía:

Ming Cho Li

BACCHANALE (BACANAL)

(Trio)

Estreno:

Diciembre de 1930, en el estudio de Humphrey-Weidman,

Ciudad de Nueva York

Música:

Partitura de percusión

BACH SUITE (SUITE DE BACH)

(Dúo)

Estreno:

Primavera de 1932, en el estudio Humphrey-Weidman,

Ciudad de Nueva York

Música:

Suite en si menor para flauta y orquesta,

de Johann Sebastian Bach

Vestuario:

Charles Weidman

BARREN SCEPTRE (EL CETRO ESTÉRIL)

(Dúo)

Estreno:

8 de agosto de 1960, en la sala de conciertos de Juilliard,

Ciudad de Nueva York; coreografiada en colaboración con Pauline Koner.

Música:

Música para violín, piano y percusión Gunther Schuller

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Thomas de Gactani

BLUE ROSES (ROSAS AZULES)

(Obra de conjunto para 10)

Estreno:

16 de agosto de 1957, en el American Dance Festival del

Connecticut College de New London

Música:

Partitura de orquesta, de William Loring, basado en temas de Paul Bowels

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Spofford Beadle

CANCIÓN Y DANZA

(Solo para varón)

Estreno:

30 de abril de 1933, en el Estudio 61, Carnegie Hall, Ciudad

de Nueva York

Música:

Canción y danza de Federico Mompou

CARLOTA

(Obra de conjunto para 9)

Estreno:

5 de octubre de 1972, en el City Center American Dance

Marathon (Maratón de danza estadounidense del City Center), Teatro ANTA, Ciudad de Nueva York

*Tomado de Daniel Lewis, *The Illustrated Dance Technique of José Limón*, Harper and Row, Publishers, New York, 1984. Traducción: Kena Bastien

Música:
Esta obra se baila en silencio
Vestuario:
Charles D. Tomlinson
Iluminación:
Chenault Spence

CHACONNE (CHACONA)

(Solo para varón)
Estreno:
27 de diciembre de 1942, en el Humphrey-Weidman Studio Theater, Ciudad de Nueva York
Música:
Chaconne, de la *Partita No. 2 en re menor para violín solo* de Johann Sebastian Bach

A CHOREOGRAPHIC OFFERING (OFRENDA COREOGRÁFICA)

(Trabajo de conjunto para 28)
En memoria de Doris Humphrey
Estreno:
15 de agosto de 1964, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London
Música:
Ofrenda musical de Johann Sebastian Bach
Vestuario:
Pauline Lawrence
Iluminación:
Thomas Skelton

COMEDY (COMEDIA)

(Trabajo de conjunto para 16)
Estreno:
10 de agosto de 1968, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London
Música:
Josef Wittman
Vestuario:
Pauline Lawrence
Iluminación:
Thomas Skelton

CONCERT (CONCIERTO)

(Sexteto)
Estreno:
19 de agosto de 1950, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:
Seis preludios y fugas de Johann Sebastian Bach; arreglos de Simón Sadoff
Vestuario:
Pauline Lawrence

CONCERTO GROSSO

(Trío)
Estreno:
19 de mayo de 1945, en el estudio Humphrey-Weidman, Ciudad de Nueva York
Música:
Concerto grosso en re menor de Antonio Vivaldi
Vestuario:
Pauline Lawrence

CURTAIN RAISER (PRELUDIO)

(Dúo)
Estreno:
Marzo de 1941, Seattle, Washington; coreografiada en colaboración con May O'Donnell
Música:
Tema de suite (1930), *Tema y variaciones*, *Marcha de piezas para niños* y *Pastoral Americana* de Ray Green
Vestuario:
Clarie Falkenstein

DANCES (DANZAS)

(Obra de conjunto para 8)
Estreno:
15 de agosto de 1958, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London
Música:
Selección de mazurkas de Federico Chopin
Vestuario:
Lavina Nielsen
Iluminación:
Thomas Skelton

DANCES FOR ISADORA (DANZAS PARA ISADORA)

(Quinteto para mujeres)
Estreno:
16 de diciembre de 1971, en el Museo de Arte de Cleveland, Cleveland, Ohio
Música:
Estudios y preludios selectos de Federico Chopin

Vestuario:
Charles D. Tomlinson
Iluminación:
Edward Effron

DANZA
(Solo para varón)
Estreno:
30 de abril de 1933, en el Estudio 61, Carnegie Hall, Ciudad de Nueva York
Música:
Danza de Sergei Prokofiev

DANZA
(Solo para varón)
Estreno:
Agosto de 1945, Jacob's Pillow, Lee, Massachusetts
Música:
Danza de J. Arcadio
Vestuario:
Pauline Lawrence

DANZA DE LA MUERTE
(Cuarteto)
Estreno:
Agosto de 1937, Bennington College, Bennington, Vermont
Música:
Danza de la muerte de Henry Clark y Normand Lloyd
Vestuario:
Charles Weidman

DANZAS MEXICANAS
(Solo para varón)
Estreno:
Agosto de 1939, Bennington-Mills, Oakland, California
Música:
Danzas mexicanas de Lionel Nowak

THE DEMON (EL DEMONIO)
(Obra de conjunto para 7)
Estreno:
13 de marzo de 1963 en el Juilliard Concert Hall, Ciudad de Nueva York
Música:
Paul Hindemith
Escenografía y vestuario:
Malcolm McCormick

Iluminación:
Thomas de Gaetani

DIALOGUES (DIÁLOGOS)
(Dúo para varones)
Estreno:
Marzo de 1951, en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México
Música:
Diálogos de Norman Lloyd
Vestuario:
Julio Prieto

DON JUAN FANTASÍA
(Quinteto)
Estreno:
22 de agosto de 1953, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London
Música:
Don Juan Fantasia de Franz Liszt
Vestuario:
Pauline Lawrence
Iluminación:
Thomas Skelton

EDEN TREE (EL ÁRBOL DEL EDÉN)
(Trío)
Estreno: 19 de mayo de 1945, en el estudio Humphrey-Weidman, Ciudad de Nueva York
Música:
Tríptico de Carl Engel
Vestuario:
Pauline Lawrence

EL GRITO
(Obra de conjunto para 21) Anteriormente *Redes*
Estreno:
Primera presentación en Estados Unidos: 5 de diciembre de 1952, en la Escuela de Música de Juilliard, Ciudad de Nueva York
Música:
Redes, de una composición para cine de Silvestre Revueltas
Vestuario:
Consuelo Gana
Texto:
José Revueltas

THE EMPEROR JONES (EL EMPERADOR JONES)

(Obra de conjunto para 8 varones)

Estreno:

12 de julio de 1956, en el Empire State Music Festival, Ellenville, Nueva York

Música:

El emperador Jones de Heitor Villa-Lobos

Vestuario:

Pauline Lawrence

Escenografía:

Kim Edgar Swados

ETUDE IN D FLAT MAJOR (ESTUDIO EN RE BEMOL MAYOR)

(Dúo)

Estreno:

Diciembre de 1930, en el estudio Humphrey-Weidman, Ciudad de Nueva York

Música:

Estudio en re bemol mayor de Alexander Scriabin

THE EXILES (LOS EXILIADOS)

(Dúo)

Estreno: 11 de agosto de 1950, en el American Dance Festival de Connecticut College de New London

Música:

Sinfonía de cámara No. 2, Op. 38 de Arnold Schoenberg

Vestuario:

Pauline Lawrence

Decoración:

Anita Weschler

HYMN (HIMNO)

(Solo para varón)

Estreno: 15 de marzo de 1936 en el Teatro Majestic, Ciudad de Nueva York

Música:

Percusión tocada por Katherine Manning

Vestuario:

José Limón

I, ODYSSEUS (YO, ODISEO)

(Trabajo de conjunto para 16)

Estreno:

18 de agosto de 1962, en el American Dance Festival de Connecticut College de New London

Música:

Hugh Aitkens

Vestuario:

Nellie Hatfield y Elizabeth Parsons

Utilería:

Thomas Watson y William McIver

Iluminación:

Thomas Skelton

KING'S HEART (CORAZÓN DE REY)

(Obra de conjunto para 9)

Estreno:

27 de abril de 1956, en la Escuela de Música de Juilliard, Ciudad de Nueva York

Música:

Corazón de rey de Stanley Wolfe

Vestuario:

Pauline Lawrence

Escenografía:

Durevol Quitzow

LA MALINCHE

(Trío)

Estreno:

Mayo de 1947, en la Sala Jordan, Boston, Massachusetts

Música:

La Malinche de Norman Lloyd

Vestuario:

Pauline Lawrence

LEGEND (LEYENDA)

(Trío para varones)

Estreno: 17 de agosto de 1968, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:

Collage de diálogos y música; arreglos de Simón Sadoff

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Michael Rabbitt

LOS CUATRO SOLES (THE FOUR SUNS)

(Trabajo de conjunto para 30)

Estreno: Marzo de 1951, en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México

Música:

Los cuatro soles de Carlos Chávez

Escenografía y vestuario:

Miguel Covarrubias

Libreto:
Carlos Chávez y Miguel Covarrubias

MAC ABER'S DANCE (LA DANZA DE MAC ABER)
(Trabajo de conjunto para 25)

Estreno:
20 de abril de 1967, en la Sala de Conciertos Juilliard,
Ciudad de Nueva York

Música:
Anímus I, para trombón y cinta eléctrica de Jacob Druckman
Iluminación:
Sidney Bennett

MASQUERADE (MASCARADA)

(Solo para varón)
Estreno:
Presentación única: 1946, en St. Louis Missouri
Música:
Sonata No. 5 en do mayor, Op. 38 de Sergei Prokófiev

MISSA BREVIS

(Trabajo de conjunto para 22)
Estreno:
11 de abril de 1958, en la Escuela de Música Juilliard,
Ciudad de Nueva York

Música:
Missa brevis in Tempore Belli de Zoltan Kodaly
Proyección y vestuario:
Ming Cho Li

Iluminación:
Thomas de Gaetani

THE MOIRAI (LAS MOIRAS; Las parcas)

(The fates / Las fatalidades)
(Cuarteto)
Estreno:
18 de agosto de 1961, en el American Dance Festival del
Connecticut College de New London

Música:
Hugh Aitken
Vestuario:
Pauline Lawrence
Iluminación:
Thomas Skelton

THE MOOR'S PAVANE (LA PAVANA DEL MORO)
(Cuarteto)

Estreno:
17 de agosto de 1949, en el American Dance Festival del
Connecticut College de New London
Música:
de Henry Purcell
Vestuario:
Pauline Lawrence

MY SON, MY ENEMY (MI HIJO, MI ENEMIGO)

(Trabajo de conjunto para 20)
Estreno: 14 de agosto de 1965, en el American Dance
Festival del Connecticut College de New London
Música:
Vivian Fine
Vestuario:
Pauline Lawrence y Charles D. Tomlinson
Iluminación:
Thomas Skelton

NOSTALGIC FRAGMENTS

(FRAGMENTOS NOSTÁLGICOS)
(Dúo)
Estreno:
22 de diciembre de 1935, en el Teatro Adelphi, Ciudad de
Nueva York
Música:
Suite para pequeña orquesta No. 2 de Igor Stravinski
Vestuario:
Charles Weidman

ODE TO THE DANCE (ODA A LA DANZA)

(Sexteto)
Estreno:
29 de enero de 1954, en la Escuela de Música de Juilliard,
Ciudad de Nueva York
Música:
Concierto de Capricornio, Op. 21 de Samuel Barber
Escenografía: Paul Trautvetter
Vestuario:
Pauline Lawrence

ORFEO

(Quinteto)
Estreno:
2 de octubre de 1972, en el City Center American Dance
Marathon, en el Teatro ANTA, Ciudad de Nueva York

Música:

Cuarteto para cuerdas No. 11, Op. 59 de Ludwig van

Beethoven

Vestuario:

Charles D. Tomlinson

Iluminación:

Chenault Spence

PERFORMANCE (PRESENTACIÓN)

(Trabajo de conjunto para 36)

Estreno:

14 de abril de 1961, en la Sala de Conciertos de Juilliard,
Ciudad de Nueva York

Música:

Variaciones sobre un tema de William Schuman de Hugh
Aitken, William Bergsma, Jacob Druckman, Vittorio
Giannini, Norman Lloyd, Vincent Persichetti, Robert
Starer y Hugo Weisgall

Iluminación:

Thomas de Gaetani

PETITE SUITE (PEQUEÑA SUITE)

(Trío)

Estreno:

Primavera de 1931, en el Estudio Humphrey-Weidman,
Ciudad de Nueva York

Música:

Cortège, de *Petite suite* de Claude Debussy

PIECES FROIDES (PIEZAS FRÍAS)

(Solo para varón)

Estreno:

30 de abril de 1933, en el Estudio 61, Carnegie Hall, Ciudad
de Nueva York

Música:

Pièces froides de Erik Satie

LA PIÑATA

(Trabajo de conjunto para 31)

Estreno:

20 de marzo de 1969, en la Sala de Conciertos Juilliard,
Ciudad de Nueva York

Música:

La piñata de Burrill Phillips

Vestuario:

Pauline Lawrence y Betty Williams

Iluminación:

Sidney Bennet

PRELUDE (PRELUDIO)

(Dúo)

Estreno:

22 de diciembre de 1935, en el Teatro Adelphi, Ciudad de
Nueva York

Música:

Music from Aubade, de François Poulenc

Vestuario:

Charles Weidman

PSALM (SALMO)

(Trabajo de conjunto para 16)

Estreno:

19 de agosto de 1967, en el American Dance Festival del
Connecticut College de New London

Música:

Salmo de Eugene Lester

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Thomas Skelton

THE QUEEN'S EPICIDIUM

(EL EPICENTRO DE LA REINA)

(Trío para mujeres)

Estreno:

18 de agosto de 1951, en el American Dance Festival del
Connecticut College de New London

Música:

Elegía sobre la muerte de la reina María de Henry Purcell

Vestuario:

Pauline Lawrence

REDES

(Obra de conjunto para 26)

Estreno:

Noviembre de 1951, en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad
de México

Música:

Redes, de una partitura cinematográfica de Silvestre
Revueltas

Vestuario:

Departamento de Producción Teatral

Texto:

José Revueltas

REVEL (REGOCIJO)

(Obra de conjunto para 12)

Estreno:

5 de mayo de 1971, en el Teatro Juilliard de Nueva York

Música:

Woodwind Quartet de Elizabeth Sayer

Vestuario:

Charles D. Tomlinson

Iluminación:

William H. Tachelder

SATIRIC LAMENT (LAMENTO SATÍRICO)

(Dúo)

Estreno:

26 de febrero de 1936, en la Nueva Escuela de Investigación Social, Ciudad de Nueva York

Música:

Music from Aubade de François Poulenc

SCHERZO

(Trabajo de conjunto para 9 varones)

Estreno:

11 de mayo de 1955, en la Escuela de Música Juilliard, Ciudad de Nueva York

Música:

Improvisación de percusiones de John Barracuda, Standard Lincoln y Lucy Venable

SCHERZO

(Cuarteto)

Estreno:

19 de agosto de 1955, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:

Scherzo (partitura de percusiones) de Hazel Johnson

SERENATA

(Cuarteto)

Estreno:

14 de agosto de 1958, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:

Paul Bowles

Escenografía:

Thomas Watson

Iluminación:

Thomas Skelton

SONATA FOR TWO CELLOS

(SONATA PARA DOS CELLOS)

(Solo)

Estreno:

19 de agosto de 1961, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:

Meyer Kupferman

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Thomas Skelton

THE SONG OF SONGS (CANCIÓN DE CANCIONES)

(Dúo con la compañía)

Estreno:

Agosto de 1947, en el Hatch Memorial Shell, Charles River Explanade, Boston, Massachusetts

Música:

The song of songs de Lucas Foss

Vestuario:

Pauline Lawrence

SYMPHONY FOR STRINGS

(SINFONÍA PARA CUERDAS)

(Sexteto)

Estreno:

19 de agosto de 1955, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:

Sinfonía para cuerdas de William Schuman

Vestuario:

Pauline Lawrence

TANGO

(Dúo)

Estreno:

Primavera de 1931, en el Estudio Humphrey-Weidman, Ciudad de Nueva York

Música:

Partitura para percusiones de José Limón

Vestuario:

Charles Weidman

TENEBRAE 1914 (TINIEBLAS 1914)

(Sexteto)

Estreno:
13 de agosto de 1959, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London
Música:
Tenebrae de John Wilson
Vestuario:
Pauline Lawrence
Escenografía:
Ming Cho Li
Iluminación:
Thomas Skelton

THERE IS A TIME (HAY UN TIEMPO)
(Trabajo de conjunto para 11)
(Variations on a theme / Variaciones sobre un tema)
Estreno:
20 de abril de 1956, en la Escuela de Música Juilliard, Ciudad de Nueva York
Música:
Meditación sobre el Eclesiastés de Norman Dello Joio
Vestuario:
Pauline Lawrence
Iluminación:
Tharon Musser

THIS STORY IS LEGEND (ESTA HISTORIA ES LEYENDA)
(Dúo)
Estreno:
Marzo de 1941, en Seattle, Washington; coreografiado en colaboración con May O'Donnell
Música:
Solo para piano de Ray Green
En el grano americano
de William Carlos Williams
Decoración y vestuario:
Claire Falkenstein

THREE INVENTORIES ON CASEY JONES (TRES INVENTARIOS SOBRE CASEY JONES)
(Dúo)
Estreno:
Marzo de 1941, en Seattle, Washington; coreografiada en colaboración con May O'Donnell
Música:
Tres inventarios sobre Casey Jones de Ray Green
Vestuario:
Claire Falkenstein

THREE STUDIES (TRES ESTUDIOS)
(Solo para varón)
(Estos estudios luego se utilizaron en *Danzas mexicanas*)
Estreno:
12 de octubre de 1935, en el Washington Irving High School, Ciudad de Nueva York
Música:
Carl Engel

THREE WOMEN (TRES MUJERES)
(Dúo)
(Anteriormente *War lyrics / Letra de guerra*)
Estreno:
Marzo de 1941, en Seattle, Washington; coreografiada en colaboración con May O'Donnell
Música:
Tres mujeres de Ray Green
Vestuario:
Claire Falkenstein

TONANTZINTLA
(Quinteto)
Estreno:
Marzo de 1951, en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México
Música:
Cuatro sonatas de fray Antonio Soler
Escenografía y vestuario:
Miguel Covarrubias

THE TRAITOR (EL TRAIADOR)
(Trabajo de conjunto para 8 varones)
Estreno:
19 de agosto de 1954, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London
Música:
Sinfonía para cobres y percusión de Gunther Schuller
Escenografía:
Paul Trautvetter
Vestuario:
Pauline Lawrence

TWO ESSAYS FOR LARGE ENSEMBLE
(DOS ENSAYOS PARA GRUPO NUMEROSO)
(Conjunto de 29)
(Ahora estas dos piezas son parte de *Ofrenda coreográfica*)
Estreno:
17 de abril de 1964, en la Sala de Conciertos Juilliard,

Ciudad de Nueva York

Música:

Cannon a 4 y Allegro del Trío sonata

Ofrenda musical de Johann Sebastian Bach

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Sidney Bennet

TWO PRELUDES (DOS PRELUDIOS)

(Solo para varón)

Estreno:

Primavera de 1931, en el Estudio Humphrey-Weidman,

Ciudad de Nueva York

Música:

Reginald de Koven

THE UNSUNG (LOS OLVIDADOS)

(Obra de conjunto para 8 varones)

Este es un himno a los heroicos defensores del patrimonio estadounidense

Estreno:

26 de mayo de 1970, en el Teatro Juilliard, como **obra en proceso**

5 de noviembre de 1971, en el Teatro de Alnut Street de Philadelphia

Vestuario:

Charles D. Tomlinson

VARIATIONS ON A THEME OF PAGANINI

(VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE PAGANINI)

(Obra de conjunto para 10)

Estreno:

12 de febrero de 1965, en la Sala de Conciertos Juilliard, Ciudad de Nueva York

Música:

Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35 de Johannes Brahms

Vestuario:

Charles D. Tomlinson

Iluminación:

Sidney Bennet

THE VISITATION

(LA VISITACIÓN)

(Trío)

Estreno:

23 de agosto de 1952, en el American Dance Festival del

Connecticut College de New London

Música:

Piezas para piano, Op. 11, Op. 19, No. 6 de Arnold Schoenberg

Vestuario:

Pauline Lawrence

WAR LYRICS

(LETRA DE GUERRA)

(Dúo)

Estreno:

Agosto de 1940, en el Cills College de Oakland, California; coreografiada en colaboración con May O'Donnell

Música:

Partitura para piano y trompeta de Esther Williamson

Letra:

William Archibald

Vestuario:

José Limón

WESTERN FOLK SUITE

(SUITE DE LOS PUEBLOS DEL OESTE)

(Dúo)

Estreno:

11 de marzo de 1943, en el Estudio Humphrey-Weidman, Ciudad de Nueva York

Música:

Reel de Norman Cazden

Balada para Charlie Rutlage de Charles Ives y

Pop goes the weasel; arreglo de Esther Williamson

Vestuario:

Pauline Lawrence

THE WINGED

(LOS ALADOS)

(Obra de conjunto para 17)

Estreno:

20 de agosto de 1966, en el American Dance Festival del Connecticut College de New London

Música:

Estas danzas se compusieron sin música y se diseñaron para ser presentarlas en silencio, con algunas excepciones.

Música incidental de Hank Johnson

Vestuario:

Pauline Lawrence

Iluminación:

Thomas Skelton

OTRAS OBRAS

1935

Danza-drama producida en Perry-Mansfield Camp, Steamboat Springs, Colorado, en el verano de 1935

YERMA

De Federico García Lorca
Música de Heitor Villa-Lobos,
con la Compañía de Opera de Santa Fe

LAMP UNTO MY FEET

(LAMPARA SOBRE MIS PIES)

Serie de televisión de la CBS

Y lloró David, 11 de abril de 1971

Lutero, junio de 1972 (no presentado)

THE WALDSTEIN SONATA

(LA SONATA DE WALDSTEIN)

Obra inconclusa con música de *La sonata Waldstein* de Beethoven; José la comenzó justo antes de su muerte y Daniel Lewis la concluyó en 1975

Revistas para soldados, presentadas durante su servicio militar en EUA, 1942-1945:

SONG OF THE MEDICS

(CANTO DE LA MIELGA)

Fort Dix, Nueva Jersey

DELIVER THE GOODS

(ENTREGA LOS BIENES)

Camp Lee, Virginia

We speak for ourselves

in FUN FOR THE BIRDS

(*Hablamos por nosotros mismos*)

en DIVERSIÓN PARA LAS AVES)

Camp Lee, Virginia

CHRISTMAS PAGEANT

(ESPECTÁCULO NAVIDEÑO)

Camp Lee, Virginia

LISTA CRONOLÓGICA POR FECHA DE ESTRENO

1930

BACCHANALE

ETUDE IN D FLAT MAJOR

(ESTUDIO EN RE BEMOL MAYOR)

1931

PETITE SUITE

(PEQUEÑA SUITE)

TANGO

TWO PRELUDES

(DOS PRELUDIOS)

1932

BACH SUITE

(SUITE DE BACH)

1933

CANCIÓN Y DANZA

DANZA (Prokofiev)

PIECES FROJDES

(PIEZAS FRIAS)

1935

THREE STUDIES

(TRES ESTUDIOS)

NOSTALGIC FRAGMENTS

(FRAGMENTOS NOSTALGICOS)

PRELUDE

(PRELUDIO)

1936

SATIRIC LAMENT

(LAMENTO SATÍRICO)

HYMN

(HIMNO)

1937

DANZA DE LA MUERTE

1939

DANZAS MEXICANAS

1940

WAR LYRICS
(LETRA DE GUERRA)

1941

CURTAIN RAISER
(PRELUDIO)
THIS STORY IS LEGEND
(ESTA HISTORIA ES LEYENDA)
THREE INVENTORIES ON CASEY JONES
(TRES INVENTARIOS SOBRE CASEY JONES)
THREE WOMEN
(Anteriormente WAR LYRICS, LETRA DE GUERRA)

1942

CHACONNE
(CHACONA)

1943

WESTERN FOLK SUITE
(SUITE DE LOS PUEBLOS DEL OESTE)

1945

CONCERTO GROSSO
EDEN TREE
(EL ÁRBOL DEL ÉDEN)
DANZA
(Arcadio)

1946

MASQUERADE
(MASCARADA)

1947

LA MALINCHE
THE SONG OF SONGS
(CANCION DE CANCIONES)

1949

THE MOOR'S PAVANE
(LA PAVANA DEL MORO)

1950

THE EXILES
(LOS EXILIADOS)
CONCERT
(CONCIERTO)

1951

LOS CUATRO SOLES
DIALOGUES
(DIALOGOS)
ANTIGONA
TONANTZINTLA
THE QUEEN'S EPICEDIUM
(EL EPICENTRO DE LA REINA)
REDES

1952

THE VISITATION
(LA VISITACION)
EL GRITO
(Anteriormente REDES)

1953

DON JUAN FANTASIA

1954

ODE TO THE DANCE
(ODA A LA DANZA)
THE TRAITOR
(EL TRAIADOR)

1955

SCHERZO
(Barracuda, Lincoln, Venable)
SCHERZO
(Johnson)
SYMPHONY FOR STRINGS
(SINFONÍA PARA CUERDAS)

1956

THERE IS A TIME
(Variations on a theme)
(HAY UN TIEMPO /Variaciones sobre un tema)
KING'S HEART
(CORAZÓN DE REY)
THE EMPEROR JONES
(EL EMPERADOR JONES)

1957

BLUE ROSES
(ROSAS AZULES)

1958

MISSA BREVIS
SERENATA
DANCES
(DANZAS)

1959

TENEBRAE 1914
(TINIEBLAS 1914)
THE APOSTATE
(EL APÓSTATA)

1960

BARREN SCEPTRE
(CETRO ESTÉRIL)

1961

PERFORMANCE
(PRESENTACION)
THE MOIRAI
(LAS MOIRAS / Las parcas)
SONATA FOR TWO CELLOS
(SONATA PARA DOS CELLOS)

1962

I, ODYSSEUS
(YO, ODISEO)

1963

THE DEMON
(EL DEMONIO)

1964

TWO ESSAYS FOR LARGE ENSEMBLE
(DOS ENSAYOS PARA GRUPO NUMEROSO)
A CHOREOGRAPHIC OFFERING
(OFRENDA COREOGRÁFICA)

1965

VARIATIONS ON A THEME OF PAGANINI
(VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE PAGANINI)
MY SON, MY ENEMY
(MI HIJO, MI ENEMIGO)

1966

THE WINGED
(LOS ALADOS)

1967

MAC ABER'S DANCE
(LA DANZA DE MAC ABER)
PSALM (SALMO)

1968

COMEDY
(COMEDIA)
LEGEND
(LEYENDA)

1969

LA PIÑATA

1970

THE UNSUNG
(LOS OLVIDADOS; como obra en proceso)

1971

REVEL
(REGOCIJO)
THE UNSUNG
(LOS OLVIDADOS)
DANCES FOR ISADORA
(DANZAS PARA ISADORA)

1972

ORFEO
CARLOTA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar

Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada

Director general

Ignacio Toscano

Subdirector general de Bellas Artes

Martín Díaz y Díaz

Subdirector general de Educación Artística

Mónica Navarro

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Lin Durán

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

Antología. José Limón

Cuaderno de danza 28, Cenidi-Danza José Limón,
se terminó de imprimir en octubre de 1994 en
Litográfica Eros, S.A. de C.V.
El tiro consta de 1 000 ejemplares

