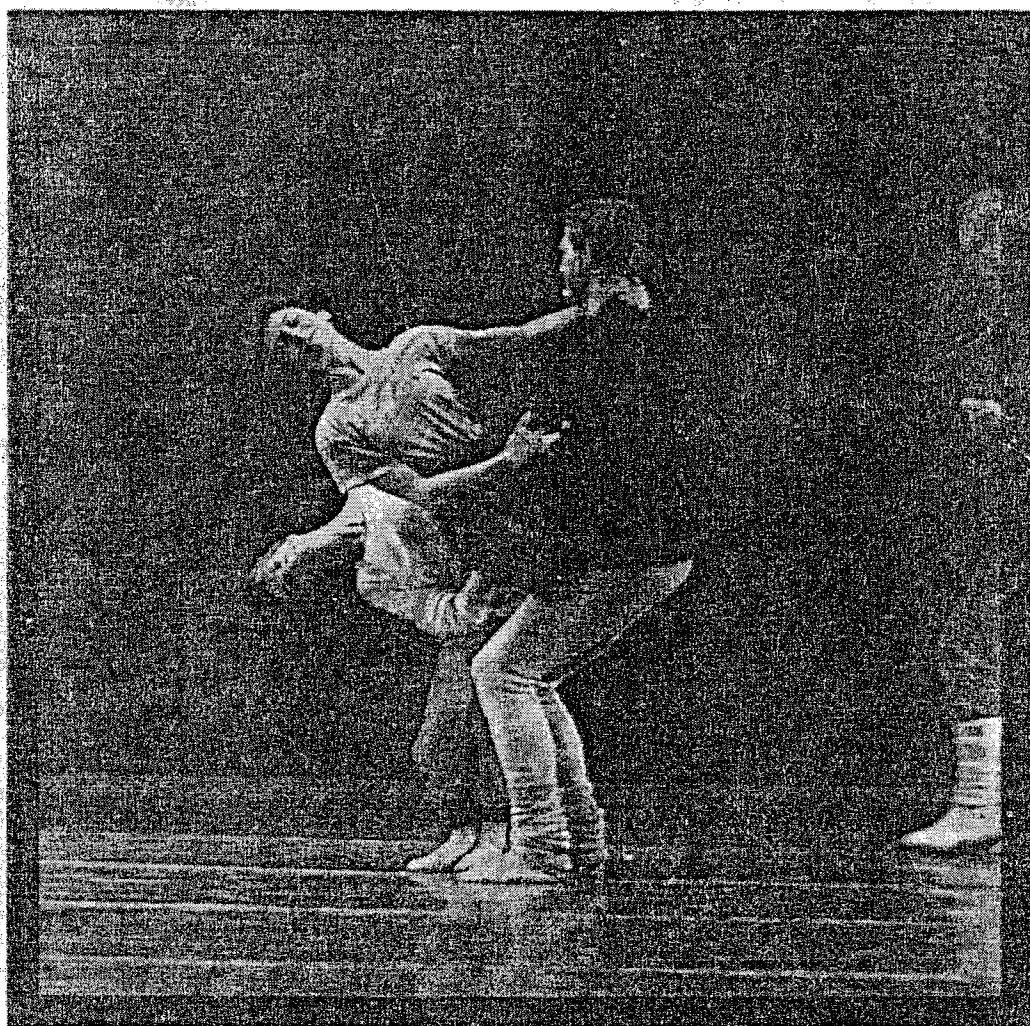


LEONETTA BENTIVOGLIO

**LA DANZA
CONTEMPORANEA**

DANZA LIBERA, MODERN DANCE, POST-MODERN DANCE
TEATRO-DANZA, BUTO, TANZTHEATER, NUOVA DANZA:
LA STORIA, I CREATORI, GLI SPETTACOLI



I MANUALI LONGANESI & C

mucho de los desarrollos...

Maud Allan, la *botticelliana*

En el clima duncaniano de inicios del 900, después del helenismo redescubierto y las utopías al ritmo de la danza, se inserta otra gran bailarina, extravagante, solitaria, musicalmente culta y refinada y narcisistamente seducida por la sugestiva inspiración sentimental, traducida en un esteticismo lánguido, femenino y deliberadamente antiacadémico. Se trata de Maud Allan (Toronto 1883-Los Ángeles 1956), nacida en Canadá y educada en California, actriz, pianista, pintora, además de bailarina.

Inició en San Francisco sus estudios de piano, llegó a Europa en 1900, estudió música en Berlín y, en el mismo año, en Florencia, descubrió y fue seducida por las grandes obras pictóricas del Renacimiento italiano. Decidió dedicarse al estudio del movimiento y de la expresión corporal, en sintonía con la concepción botticelliana de la forma, de la línea y del volumen. Estudió con detenimiento la *Primavera* de Botticelli, su cuadro predilecto.

En 1901, en Berlín, conoció a Marcel Remy, un apasionado helenista, que la incitó a estudiar la estética de la antigüedad clásica. Maud Allan se dedicó a la reconstrucción de las danzas de la antigua Grecia y debutó en Viena en 1903. Sobre la estela de Isadora, adoptó la túnica como vestuario, bailó con los pies descalzos, buscó inspiración emotiva en imponentes partituras musicales, proponiendo un movimiento mórbido y natural de una calidad plástica estetizante, fluida, circular y, categóricamente, antiacadémica.

Con su espectáculo viajó por todo el mundo; se presentó en Rusia (1909), en Nueva York (1910), efectuó giras en India, China, Sudáfrica, Sudamérica y Egipto. Su repertorio abarcó danzas con música de la *Marcha Fúnebre* de Chopin, la *Melodía en F* y *Vals Caprice* de Anton Rubinstein, sobre *El Danubio azul* de Johann Strauss y sobre la suite de *Peer Gynt* de Edvard Grieg. Marcel Remy compuso para ella *La visión de Salomé* (1907) y, en 1911, Maud Allan le encargó a Debussy la "leyenda danzada", *Khamma*.

Hacia fines de 1920, Maud Allan decidió dejar de bailar radicándose en Londres, donde se consagró a la enseñanza y a la escritura. Fue autora de varios artículos y ensayos, y hasta de un libro autobiográfico, *My Life and Dancing (Mi vida y mi danza)*, publicado en 1908. Murió cuando tenía más de setenta años, en California, la tierra de su infancia y de su adolescencia.

Maud Allan, nacida en los inicios de 1900, se inscribe en la historia del arte de este siglo como uno de los personajes más fascinantes de la *danza libre*. Su belleza, su decantada gracia ondulante, su precisa y refinada musicalidad, su pasión libertaria, su real aislamiento (Maud Allan no tuvo discípulas) la hacen un personaje significativo dentro de su singularidad, típico de una atmósfera estética concentrada sobre el individualismo expresivo, sobre la seducción de una femeneidad rara, sobre una exasperada búsqueda clasicista helenizante.

Ruth St. Denis, la "first lady" de la danza americana

En la turbulencia innovadora de la *danza libre*, se destacó la figura de Ruth Saint Denis (Newark, New Jersey, 1877-Hollywood 1968), bailarina que marcó con su inspirada personalidad, el mundo del espectáculo occidental en los inicios del siglo. Llamada "la primera dama de la danza americana", St. Denis, tuvo una influencia considerable sobre la corriente de la *modern dance* que recién aparecía en los Estados Unidos (alrededor de la década de 1920).

Isadora, en su revolucionaria concepción de la danza, había sabido explotar una exigencia de búsqueda hacia formas nuevas pero había rechazado el ordenar su grandiosa intuición en un esquema lógico apto para construir una técnica original de enseñanza. Su experiencia artística fue increíblemente significativa en cuanto sirvió de estímulo y procuró ideas de importancia

¹⁵ Fuller escribe:

El cuerpo del bailarín no es un instrumento, a través del cual él se proyecta en el espacio de la vibración (...) que le permite explorar todas las emociones humanas (op. Cit. pg.38).

fundamental que tendrían desarrollo futuro. Pero su obstinada tentativa de formación de una escuela tuvo vida breve por ser ella su única posible inspiradora.

Ruth St. Denis, la "primera dama", fue exitosa allí donde Isadora había fallado. La primera verdadera escuela de danza americana no clásica fue la Denishawn, institución pionera que preparó, según un método de enseñanza con un valor formativo valioso, a los grandes creadores de la *modern dance*: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman. La Denishawn, fundada por Ruth St. Denis y por su *partenaire* Ted Shawn (1891-1972), fue la afortunada combinación de dos personalidades diferentes y complementarias que en esta única institución invirtieron sus respectivas energías creativas dando origen con su unión a una estructura autónoma. El encuentro entre los dos bailarines data de 1914, cuando ya tenían acumulado algunos años de experiencia artística original. En aquel tiempo, la St. Denis era una bailarina que había logrado cierto renombre.

La primera representación de *Rhoda*, la danza que Ruth St. Denis consideraba su obra maestra, sucedió, en 1906, en Nueva York. En *Rhoda*, Ruth se presentaba con los pies descalzos, ornamentada con alhajas de cobre, envuelta en el humo del incienso, seria y espléndida como la estatua de bronce de una divinidad hindú; enfrentándose a ella los fieles se postraban en un ritual de adoración. La diosa parecía cobrar vida poco a poco y, como animada por la fuerza de su propia fe, comenzaba a moverse con un movimiento de ojos, luego un soplo de vida hacía que liberara su torso, lentamente mostraba cómo la vida se difundía a través de todo su cuerpo, desde el torso hasta las extremidades, entonces la divinidad comenzaba a bailar intensamente, como si un motor interior se extendiera a lo largo de toda la superficie muscular.

El público americano quedaba desconcertado, la prensa comentó con títulos sensacionales el espectáculo de esta "hindú de Nueva Jersey", subrayando la sensualidad irresistible de aquella joven que venía definida directamente como la creadora de un nuevo culto. El estupor no fue menor a aquél que, años antes, había suscitado la túnica de gasa usada por Isadora.

Por otra parte, St. Denis, debía mucho a la inspiración y a aquellos estímulos iniciales propuestos por Isadora. Cuando vio bailar por primera vez a la Duncan, en Londres en 1900, Ruth St. Denis, sintió un fuerte impacto. En ese mismo año se instaló en París, donde también vio bailar a Loie Fuller, dentro de una turbulencia de luces y velos. St. Denis, que hasta ese momento había trabajado como actriz (se encontraba en Europa como integrante de la compañía teatral Velasco, donde su nombre, Dennis, fue cambiado por St. Denis), comenzó a sentirse irresistiblemente atraída hacia las nuevas formas de danza aunque ya antes, en los años de la adolescencia y de comienzos de su juventud, Ruth había comenzado a desarrollar su interés hacia dimensiones innovadoras de la expresión corporal. Gracias a las enseñanzas de su madre, estudiosa de los principios Delsartianos (había estudiado con Madame Poté, una anciana discípula del actor Steele-MackKaye, el cual, a su vez, había trabajado directamente con Delsarte en París), St. Denis había podido explotar una primera aproximación estimulante al "delsartismo".

En 1900, cuando St. Denis, actriz joven y bellísima, se encuentra con Isadora, otras dimensiones le son reveladas. Gracias a la Duncan, por primera vez siente la exigencia de dar nueva vida a la danza, animándola de significados más profundos respecto al vacío de los temas del ballet tradicional. La necesidad expresiva es la misma que aquella de Isadora, pero el método de aproximación al mismo problema y el resultado final termina por ser diferente; ambas inundadas de misticismo y de un importante romanticismo dieron a su "creencia" expresiva un significado diferente. Isadora, bailarina dionisiaca, encontraba en la grandeza heroica del mundo griego su inspiración principal; y a través de la tragedia griega y de un mundo de pasiones humanas, encontraba el camino nuevo de una danza en la que sabía filtrar, ennobleciéndola, dimensiones fundamentalmente emocionales. Ruth St. Denis, demandaba a la divinidad oriental aquello que Isadora había preguntado a la cultura griega. Su romanticismo no se configura por eso como raptó extático que sabía hacer revivir en la danza las grandes pasiones humanas, sino que muy por el contrario, quiere ser búsqueda de un espiritualismo purificado de las pasiones, liberado de la debilidad terrenal.

La St. Denis buscaba en la danza la expresión de un significado esencialmente religioso; pero el cristianismo de la cultura occidental no satisfacía sus exigencias expresivas al no poder representar, por su radical dualismo (la separación entre cuerpo y alma), el objetivo final de su búsqueda volcada a la identificación de un hombre "total". Ruth escribió:

En los tiempos modernos habíamos usado casi exclusivamente la palabra para expresar todos los estadios de nuestra conciencia, y haciéndolo habíamos inhibido y reducido al mínimo término la belleza física y emotiva del Yo, mientras la conciencia espiritual ha buscado medios absolutamente diferentes para expresarse, sin saber que la danza, en su uso más noble, es el verdadero templo y la palabra del espíritu viviente. Es justamente a partir de este error que se ha desarrollado el sentido de separación entre el cuerpo y el espíritu. En realidad, cada yo individual crea y gobierna el propio órgano de expresión y a través de este órgano su comunicación con el mundo.¹⁶

Por todos estos motivos, Ruth St. Denis volvió la mirada hacia el Oriente, hacia aquel espiritualismo hindú que, en su perspectiva, encarnaba la más alta expresión del ser entero e indivisible, auténtica fusión entre cuerpo y espíritu, compenetración absoluta de arte y religión. Esto, en su visión, debía proponerse como el sentido mismo del arte de la danza.

Su primera inspiración hacia modelos de movimiento originales se basó en la cultura extraeuropea cuando un día en que fue sorprendida por la imagen de la diosa Isis representada por el aviso publicitario de unos cigarrillos afirmó:

La imagen de mi danza estaba apareciendo clara y bien definida. Deseaba manifestarse en la figura seductora que simbolizaba la entera nación del Egipto. Quería narrar sobre la ascensión y la caída de su destino en el transcurrir de un día y de una noche. El día debe haberla visto surgir de lo desconocido, alcanzar su zenith al mediodía cuando el rey, el sacerdote y los artistas llevaron la nación a su máximo esplendor, y después la declinación por la guerra y las invasiones hasta llegar a la muerte. La noche le ha develado la esencia de la inmortalidad, indicándole el camino para alcanzarla. No tengo ninguna intención de aparecer más misteriosa ni de ocultar más de lo necesario, pero tengo una extraña e intuitiva capacidad de comprender, más allá de cualquier consabida competencia, que el gran poder de Egipto se ejerció fuera de nuestra época y nuestra cultura. Habida cuenta en la historia, en la religión, en el arte de Egipto el símbolo de la eterna búsqueda del hombre de la belleza y la grandeza de la vida. El lado sugestivo latente de mi naturaleza había comenzado a funcionar. Visiones, proyectos e ideas que nunca antes había experimentado se hacían presentes en mi mente. El mundo de la antigüedad y del Oriente con toda la riqueza y la poesía del alma humana se abrió de par en par y me poseyó.

Desde aquí, inició su búsqueda obstinada de nuevos modelos coreográficos. Estudió con pasión la técnica yoga, tomó clases con un maestro japonés sobre la danza del sable de los samurai, se interesó por la dramaturgia oriental en particular por el Noh japonés. Analizó y reflejó en su danza los modelos coreográficos de la civilización oriental, aplicándolos de manera ecléctica a las técnicas más variadas, desde la danza del vientre hasta los gestos de los encantadores de serpientes. Especialmente las refinadas y milenarias técnicas de danza hindú son las que estimulan su interés; estudió los mudras, el lenguaje danzado de las manos; la complicada técnica del giro (*mukhaja*) y las leyes orientales de movimientos del cuello y de la cabeza basadas en la conexión continua con toda la columna vertebral y en el control rígido de esta última.

El protagonismo corporal en la danza hindú lo tiene la parte superior del cuerpo, es decir, los brazos, manos, tórax y cabeza, que constituyen los elementos siempre activos, mientras que las articulaciones inferiores cumplen una función marginal de soporte que se realiza por medio de actitudes que van desde la más completa inmovilidad hasta el impulso y el salto sorpresivo; concepción claramente antitética a aquella de la danza clásica occidental, en la que piernas y pies cumplen un papel de absoluto predominio mientras los brazos tienen sólo un carácter ornamental y en la que el rostro está fundamentalmente privado de movimiento, fijo en una sonrisa.

En este período de constante búsqueda, la St. Denis crea sus primeras danzas: en 1908 se presentan por primera vez *Cobra*, *Incense* y *Radha*, todas de 1906; *Nautch* (*Danza del vientre*) y *El Yogi*; *Egypta*, es creada dos años después; *O-Mika* (1913), estaba inspirada en el Noh. En este primer período oriental, es habitual que la St. Denis se presente como el símbolo de una divinidad, o sea, como la encarnación de una tendencia espiritualista, caracterizándose por su sentido explícito de la teatralidad. St. Denis había iniciado su carrera como actriz; y la influencia del teatro resultará evidente en todas sus interpretaciones de danza que se configuran siempre como fascinantes caracterizaciones de categorías espirituales. Por esta razón John Martin define a Ruth

¹⁶ Aparecido en Denishawn Magazine, cit. en *The Vision of Modern Dance*, atención de J. Morrison Brown, Dance Books Ltd. Londres, 1980, p.23.

St. Denis como una bailarina de carácter (*a character dancer.*)

Desde una perspectiva histórica, su aporte al nacimiento y al desarrollo de la *modern dance* consiste esencialmente en haber abierto para la danza occidental las puertas del Oriente, poniendo en práctica técnicas corporales que ofrecían un mundo de nuevas posibilidades orientadas hacia la búsqueda y elaboración de modelos coreográficos originales. Los aportes de la danza oriental fueron una de las más importantes componentes para la *modern dance* en cuanto posibilitaron la adquisición de modalidades expresivas lejanas a la cultura de la *danse d'école* que, en toda su tensión hacia el logro de la inmaterialidad del cuerpo, representaba un sistema técnico perfectamente coherente con la enseñanza expresiva obediente a una concepción cristiano-dualista. Pero, mientras Ruth St. Denis se limita a *imitar* servilmente los modelos coreográficos orientales, intentando ya sea respetar completamente las formas (la técnica) o buscando una inspiración teatral (el desarrollo de temas religiosos), los creadores de la *modern dance* llegaron a una auténtica elaboración de modelos originales occidentales siguiendo un camino no imitativo de la milenaria forma de teatro-danza oriental inmersos y, en una dirección radicalmente innovadora, asimilaron del Oriente solamente los rasgos posibles de *filtrar* en un nuevo lenguaje. Desde esta perspectiva, la aparición de Ruth St. Denis y la influencia de su seductor orientalismo a ultranza sobre la escena de la danza americana representan, más que ningún otro, un presupuesto operativo para el nacimiento de la *modern dance* (nacimiento que se afianza con las sucesivas apariciones de Martha Graham y Doris Humphrey).

El encuentro entre Ruth St. Denis y Ted Shawn tuvo lugar en 1914. Los dos bailarines decidieron casarse pocos meses después de haberse conocido. De esta unión artística nació la Denishawn School, que constituyó la primera y verdadera estructura didáctica autónoma de danza no clásica en América, y la *Denishawn Dancers Company*, creada alrededor de 1931, en el mismo año en que sobreviene la separación artística de los dos fundadores. La *Denishawn Dancers Company* fue una compañía que fue conocida en todo el mundo. La primer escuela Denishawn se abrió en 1915, en Los Ángeles y allí estudiaron, entre otros, Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman quienes casi inmediatamente comenzaron a formar parte de la compañía.

En el transcurso de sus actividades en la Denishawn, Ruth St. Denis experimentó un sistema compositivo basado en aquel que definió como *music-visualizations* (visualizaciones musicales): una forma de trabajo, dirigida por un coreógrafo, que consiste en que cada bailarín siga fielmente la música de un determinado instrumento de la orquesta, nota por nota. A partir de 1922, el programa de la Denishawn incluyó generalmente una serie de danzas introductorias, presentadas como *music-visualizations* y firmadas por Ruth St. Denis y Ted Shawn conjuntamente.

Ted Shawn, compañero de Ruth Saint Denis llegó a la danza después de haber abandonado sus estudios de teología; había estudiado algunos años para ser predicador evangelista, cuando se dio cuenta, como describe en su autobiografía (*One Thousand and One Night Stands*), que su único y verdadero púlpito podía ser el teatro. Estaba convencido de que la danza podía ser uno de los instrumentos más eficaces para reflejar los grandes valores del hombre y el tema esencial de la búsqueda humana de lo divino. Aspiraba a una danza "total" que fuese expresión contemporánea de una tensión intelectual, de los impulsos emocionales y de comunicación con el prójimo a través del movimiento.

Convencido que, por su lenguaje limitado y espiritual, la técnica clásica del ballet occidental no alcanzaba más por sí sola para expresar esta aspiración a la totalidad expresiva, Ted Shawn, se dedicó con entusiasmo al estudio de las danzas étnicas las que, en un futuro, serían parte del repertorio de la compañía Denishawn. Creía firmemente que la tarea del bailarín consistía en la evolución de sus propias categorías motoras personales, afirmando que el punto de partida para lograr esa evolución individual era el uso de las más variadas formas y técnicas de danza aptas para ofrecer una gama vastísima de posibilidades de desarrollo. En esta perspectiva estudió la danza primitiva, oriental y española. Su contribución al sistema didáctico de la Denishawn fue fundamental. Gracias a él la gama de movimientos fue enriquecida con el aporte de modelos de danzas folklóricas (especialmente españolas) Incluyó, como parte del programa de su escuela una versión propia libremente adaptada de la técnica del ballet el que, en su opinión, usado como técnica de preparación física (más allá de cualquier manierismo), podía contribuir a un rendimiento más fuerte y elástico del cuerpo.

También, el objetivo fundamental de su búsqueda fue el desarrollo de la danza masculina. Ante la exigencia de devolver a la danza aquella fuerza viril que había descubierto como componente

esencial de las danzas populares y primitivas (una componente que, en la etapa de decadencia del ballet, estaba totalmente sofocada por ceder el puesto al rebuscado protagonismo femenino de la bailarina romántica), Ted Shawn, se dedicó al estudio y al análisis de las diferencias entre los movimientos femeninos y masculinos, elaborando una concepción sobre las características particulares de ambos tipos de movimientos. Sobre la base de tal concepción, restituyó al bailarín su función expresiva autónoma, sin limitar su capacidad técnico-expresiva a aquella impuesta por el rol tradicional de "porteur" de la bailarina. Trabajó en la elaboración de un código de gestualidad apropiado al espíritu del hombre americano constituyendo sistemáticamente una teoría de movimiento según los usos de los atletas.

En 1933 fundó el Jacob's Pillow Dance Festival, realizó coreografías de ballet exclusivamente para hombres tales como *Kinetic Molpai* y *Dance of the Ages (Danza de las edades)*, en las que había dejado su huella el exotismo místico a la *Ruth St. Denis*. Fue también activo como ensayista, crítico, estudioso y a él se debe el mérito del reordenamiento de la teoría sobre la mímica de François Delsarte en un texto que se constituyó en punto de referencia fundamental para los máximos creadores de la *modern dance*: el célebre *Every Little Movement (Cada Pequeño Movimiento)*