

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 3, 1997

Agradecemos la gentileza de MERCE CUNNINGHAM al haber cedido generosamente algunos de sus esquemas coreográficos como fondo de portada para esta revista.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1996

ÍNDICE

José Méndez, un coreógrafo y profesor español en Moscú	7
ELIZABETH SOURITZ	
Historiado de Danza	
Moscú - Rusia	
Traducción y notas de María Baliñas	
La música para danza de Carlos Suriñach	21
VICTORIA CAVIA NAYA	
Musicóloga	
Departamento de Historia y Ciencias de la Música (Valladolid)	
Óscar Schlemmer en la danza	39
DELFIN COLOMÉ	
Crítico y compositor	
Manila - Filipinas	
Análisis de feedbacks pedagógicos en clases de danza	51
M.ª JESÚS CUÉLLAR MORENO	
Pedagoga	
Facultad de Ciencias de la Educación.	
Sevilla - España	
Alterity and identity	
Pale white, strange black, violent purple:	
dancing with Salome and Elektra	59
PAULA GOMES RIBEIRO	
Musicóloga	
París - Francia	

Images of aztlán and tenochtitlán in 20th Century danza azteca	73
NANCY LEE RUYTER	
Dance Historian	
University of California	
Irvine - USA	
Actividad académica relacionada con la danza en la Universidad de Oviedo	
Docencia e investigación	83
BEATRÍZ MARTÍNEZ DEL FRESNO	
Musicóloga	
Universidad de Oviedo	
España	
Computer aided choreographic design	85
CARBAJO, M., MEZIAT, D., LÓPEZ, J., RODRÍGUEZ, I., CASILLAS, A.,	
BOSQUE, J. L., CASERO, E.	
University of Alcalá	
España	
Reseñas	93
NURIA BALBANEDA	
Historiadora de Danza	
Madrid - España	

JOSÉ MÉNDEZ, UN COREÓGRAFO Y PROFESOR ESPAÑOL EN MOSCÚ (1889-1898)

ELIZABETH SOURITZ

Historiadora de Danza

Moscú - Rusia

Traducción y notas¹: MARÍA BALIÑAS

Musicóloga

Las décadas de 1880-1890 dentro de la historia del ballet del teatro Bolshoi de Moscú son seguramente las más difíciles de toda su existencia. En la capital, San Petersburgo, trabajaba en este momento Marius Petipa, quien justamente en la década de 1890 montó sus mejores espectáculos: en 1890 «La Bella Durmiente» de Piotr Chaicovski, en 1895 –junto con Lev Ivanov– «El lago de los cisnes», en 1898 «Raimonda» de Alexander Glazunov². La situación era distinta en Moscú. En general el ballet moscovita era considerado provinciano, de segunda categoría. Al Bolshoi se le concedía la mitad de presupuesto y desde 1883³ su compañía se vio reducida exactamente a la mitad (tenían 230 artistas y quedaron 115), a los coreógrafos extranjeros trataron de pagarles lo mínimo y respecto a los rusos enviaron a Moscú a aquellos que en San Petersburgo no se adaptaban.

Hubo además otra circunstancia: esas cualidades que siempre desde el siglo XVIII habían constituido la singularidad del ballet moscovita –en comparación con el de San Petersburgo– como el particular interés en las danzas de carácter, en lo etnográfico, la atención a la actuación teatral y la pantomima en el ballet, no coincidían con la tendencia general desarrollada en el ballet en Occidente y en Rusia. Es en este momento cuando Petipa crea sus coreografías más clásicas, cuando se desarrolla la técnica de la danza clásica y además en Occidente es la época de amplia extensión de los ballets fantásticos.

¹ N. de T.: Durante la realización de la traducción pensé que sería interesante identificar los nombres de personas y los ballets citados por la doctora Souritz, habida cuenta de la escasez de obras de referencia en castellano. La bibliografía que he utilizado ha sido: H. Koegler, *The concise Oxford dictionary of Ballet* (Londres, 1977); Basso; y el diccionario *New Grove's*, que se citan como Basso, Koegler y *Grove's*.

² N de T.: Ballet en 3 actos y 4 escenas. Libreto: Lidia Pashkova y M. Petipa, Música: Glazunov. Estreno: 19-I-1898 en el teatro Mariinski de San Petersburgo. Bibl.: Koegler.

³ N de T.: La famosa reforma de Vsevlovski –ver nota 20– primaba a San Petersburgo (más artistas extranjeros, sobre todo bailarinas italianas, salarios más altos, renovación del repertorio, etc.); frente a Moscú. Bibl.: Basso.

El maestro de ballet José Méndez, que trabajó en el teatro Bolshoi de 1889 a 1898⁴ fue uno de los que dio a conocer en Moscú estas nuevas tendencias. Y si con el final de la década de 1890 el ballet moscovita empezó a mostrar indicios de renovación esto se debe en parte a sus méritos. Verdaderamente, no todas las innovaciones estaban de acuerdo con el espíritu de Moscú. Algunas, provenientes de Europa, se contradecían con las costumbres habituales y con sus tendencias. Justamente por esto la crítica moscovita de vez en cuando se manifestaba acerca de los espectáculos de Méndez injustamente y con dureza.

Según se deduce de un documento que se encuentra en el Archivo de las Oficinas Moscovitas de los Teatro Imperiales, Méndez había nacido en Madrid, según parece en 1843 (en el documento de 1896 se dice que tiene 53 años). Acerca de su carrera anterior a su llegada a Moscú, se sabe poco. Que estuvo al frente de una compañía de ballet en El Cairo y justamente allí obtuvo del Gran Príncipe Alexei Alexandrovich⁵ la invitación para venir a Rusia (Méndez escribe sobre esto en 1898, dando fe de que este acontecimiento ocurrió 23 años antes, es decir, según parece en 1875⁶). Que trabajó en Varsovia, porque en algunas reseñas publicadas con motivo de su primera aparición en Moscú es llamado «maestro de ballet de Varsovia». Existen también noticias de que trabajó en Berlín con Paolo Taglioni⁷; en todo caso conocía bien los montajes de este maestro de ballet y algunos de ellos los repuso en el teatro Bolshoi.

Méndez vino a Moscú por primera vez en 1888, al principio empezó en el escenario del teatro privado de Mijail Lentovski, después con la compañía de Virginia Zucchi⁸,

⁴ N. de T.: Español (¿Madrid 1843?-Niza 1905). No se sabe dónde estudió, aunque probablemente lo hizo en La Scala de Milán en la línea de Blasis y Lepri. En todo caso en la década de 1860 era primer bailarín en La Scala de Milán protagonizando diversos estrenos sobre todo de Monplaisir y de Paolo Taglioni. A partir de 1870 comienza su carrera de coreógrafo basándose sobre todo en montajes de los autores antes citados. Fue uno de los coreógrafos más importantes de Italia por número de producciones en la década de los 70. José Méndez trabajó luego en el teatro Wielki de Varsovia entre 1879 y 1889, y entre otras obras aquí, estrenó la primera producción polaca de «Coppelia» en 1882. También trabajó en Turín, en el teatro Regio, donde estrenó entre otras obras «Coppelia» (1885). Entre 1889 y 1898 trabaja en Moscú al lado de su mujer María Giuri y de su cuñada Adelina Giuri. Ya al final de su carrera es llamado a dirigir la escuela de baile de La Scala de Milán, 1900-1905, debido a su experiencia de «danseur noble» y de coreógrafo. Muere en Niza en 1905. Bibl.: Kogler y Basso.

⁵ N. de T.: El futuro zar Alejandro III.

⁶ N. de T.: En 1869 se había inaugurado el Canal de Suez y en 1871 se estrenó «Aída» en El Cairo.

⁷ N. de T.: No consta que trabajara en Berlín con Taglioni, sí lo hizo en Milán.

⁸ N. de T.: Virginia Zucchi (1847 o 1849-1930). Estudió con Blasis y Lepri en La Scala en la década de 1860 y bailó con Méndez en varias ocasiones. En los años siguientes trabajó en las principales capitales europeas (París, 1883 y 1895). Entre 1885 y 1892 bailó en el Bolshoi y luego, cuando se reabrió en 1886, en el Mariinski de San Petersburgo al tiempo que daba clases en la escuela del teatro. En 1888 se le despidió del Mariinski debido a sus desavenencias con Petipa y para intentar cortar sus relaciones con el príncipe Vasiliskov y durante unos años actuó en teatros privados y en provincias con gran éxito, incluso en lo económico, lo que le permitió contratar a Méndez. En Rusia fue una de las musas inspiradoras de Alexander Benois y Konstantin Stanislavski, lo que la vincula incluso con los «Ballets Rusos». A partir de 1896 se retiró aunque siguió actuando esporádicamente, pero sobre todo se dedicó a coreógrafa y a profesora tanto en Europa como en Sudamérica (Teatro Colón de Buenos Aires). En sus últimos años abrió una escuela en Montecarlo donde enseñó hasta su muerte. Bibl.: Kogler y Basso.

que actuaba en uno de los teatros privados. Aquí pusieron en escena los ballets «Brahma», «Catalina, la hija del bandido», «Esmeralda» y «*La Fille mal gardée* o La inútil precaución» que aparecieron en los mejores periódicos y revistas. Según el periódico «La hoja de Moscú» del 17 de noviembre en «Catalina»⁹: Méndez, *todos los bailarines y los grupos del cuerpo de baile actuaron admirablemente*. En el periódico «Teatro y vida» del 18 de noviembre se escribió que *los bailarines dirigidos por Méndez, asombran por su gusto y su belleza, cada grupo es un cuadro perfecto, elevado por la mano de un admirable coreógrafo y artista*. El crítico consideró incluso conveniente poner a Méndez como ejemplo para Alexei Bogdanov¹⁰ que en ese momento dirigía la compañía del teatro Bolshoi: *He aquí alguien que podría dar una lección a nuestro maestro, el Sr. Bogdanov de como convendría poner en escena las danzas*. En relación con la puesta en escena del ballet «Brahma»¹¹ en el mismo periódico del 30 de noviembre se le llama a Méndez *extraordinario maestro de ballet*.

Un año más tarde –en noviembre de 1889– la dirección firmó un contrato con Méndez. En él se le imponía la obligación de poner en escena los ballets y las danzas de las peras del teatro Bolshoi, y además enseñar en la escuela del teatro.

No obstante, el primer montaje de Méndez en el escenario del teatro Bolshoi no le permitió demostrar totalmente la confianza en él puesta. El ballet, cuya música pertenecía a Constantin Dall'Argine y a Venanzi, se llamaba «India»¹² y fue estrenado el 9 de febrero de 1890. En la base del argumento sin pretensiones estaban situadas las convenciones de los ballets «hindúes» con el tema del amor del príncipe con la sacerdotisa del templo. Pero los personajes y el desarrollo de la acción le interesaban poco al maestro de ballet, lo que ocurría era tan solo un pretexto para unos espectáculos bailados con diferentes números, donde predominaban las danzas de masas. *El autor del ballet dirigió su atención principal al cuerpo de ballet y en el ballet hubo mucho muy bonito (sobre todo al final de los actos 1.º y 3.º) y una compañía bien ensayada* escribía «El boletín ruso» el 13 de febrero de 1890. En el primer acto se mencionaba una «grande marche dansante»: *Allí se manifestaba junto todo el oficio del maestro de ballet en la composición de los «dibujos» de las danzas y en las escenas de masas* [«Teatro y vida» 11 de febrero de 1890]. Agradaron las evoluciones de las amazonas, *preciosos los conjuntos de Méndez*

⁹ N.de T.: *Catarina ou La Fille du bandit*. Ballet en 3 actos y 5 escenas. Libreto: Perrot. Música: Pugní. Estreno: 3-III-1846 en Londres. Bibl.: Koegler.

¹⁰ N.de T.: Alexei Bogdanov (San Petersburgo 1830-1907) dirigió la compañía de ballet del Teatro Bolshoi de Moscú entre 1883 y 1889 en que le sustituyó Méndez. Bibl.: Basso.

¹¹ N.de T.: *Brahma*. Libreto y coreografía: Hippolyte-George Sornet, conocido como Hippolite Monplaisir. Música: Constantino Dall'Argine. Estreno in La Scala de Milán en 1868 o 1869. Bibl.: Koegler y Basso.

¹² N.de T.: Podría tratarse de una renovación del ballet *La Devádácy* (Monplaisir-Dall'Argine).

[«Teatro y vida», 3 de enero de 1891], *las danzas, provenientes de las tierras hindúes las cuales, como precisaba el crítico, entraban en la categoría de clásicos* [«Artista», 1890, vol. 6, pág. 116]. En esta ocasión se evidenciaron simultáneamente los aciertos y las debilidades del trabajo de Méndez. «India» se destinaba a Lidia Gueitén, que estaba celebrando sus veinte años de dedicación a la escena. No obstante —todos los críticos insistieron en ello— Méndez proporcionaba un material muy limitado para el lucimiento de su talento dramático. El ballet era escaso en danzas a solo y las escenas mímicas no siempre estaban bien logradas.

«India» se mantuvo en cartel durante dos temporadas. Después de este ballet a Méndez se le encargaron algunas reposiciones («Coppelia», «Esmeralda») pero al final de la temporada, para el beneficio de Gueitén, Méndez montó un ballet de efectos¹³ grandioso «Las aventuras de Flik y Flok»¹⁴ (estrenado el 24 de febrero de 1891).

Este ballet, compuesto por Paolo Taglioni en 1858, se había representado con éxito en muchos teatros de Europa. En Berlín particularmente, donde fue su estreno, la obra se representó más de 400 veces y se mantuvo en cartel hasta 1885. Méndez se basó en la obra de Taglioni con quien había trabajado mucho. La bailarina Adelina Giuri recordaba que Taglioni *le había confiado a Méndez un estudio detallado de la puesta en escena de los ballets y dirigió los primeros montajes del propio Méndez*.¹⁵ Pero para montar el ballet fantástico «Las aventuras de Flik y Flok» en 1891, Méndez adaptó el ballet al gusto del público, ampliando los episodios bailados a cuenta de las escenas donde se presentan las aventuras de los héroes, para introducir efectos espectaculares, cuyo éxito estaba garantizado por Karl Waltz.

Los aplausos del público fueron provocados por las cuevas del reino de los minerales que había hecho Waltz y que brillaban. En el cuadro del país submarino *toda la escena estaba cubierta por una muselina que representaba los reflejos de las olas. En este fondo nadaban pulpos y otros reptiles marinos inmensos*.¹⁶ Méndez demostró una gran inventiva. El crítico de «La hoja de Moscú» del 26 de febrero de 1891 escribió que el divertimento tenía *toda clase de conchas marinas, de tritones, de corales, y peces dorados; remos de plata para los «neptunos» y una vela plateada,...* que entraban a formar parte del propio conjunto. Con un entusiasmo general salió el barco «animado», *todos los mástiles y velas fueron*

¹³ N.de.T.: En el original «feérico», adjetivando el nombre de «feries» que recibían estos ballets fantásticos, llenos de aventuras y efectos pero al mismo tiempo pseudo-científicos, donde se intentaba reflejar la idea de modernidad y progreso. Las dos «feries» más famosas fueron los ballets *Excelsior* y *Flik y Flok*.

¹⁴ N.de.T.: *Flick und Flocks Abenteuer*. Ballet en 3 actos y 6 escenas. Libreto y coreografía: P. Taglioni. Música: Peter Ludwig Hertel. Bibl.: Koegler y Basso.

¹⁵ A. Giuri «Memorias», pag. 22. Manuscrito depositado en la Biblioteca Científica de la Unión de Hombres/Figuras del Teatro.

¹⁶ Tomado de recortes y anotaciones conservados en el archivo de Dimitri Mujin del Museo Estatal Central del Teatro (Moscú).

cubiertas por hermosas bailarinas que se iban moviendo desde el fondo hasta casi el proscenio. [La gaceta rusa», 27 de febrero de 1891]. Las danzas de las plantas marinas, que ocupaban una escena especial, también se concibieron para obtener un efecto lumínico especial. El mérito de Méndez, como hacía notar con toda justicia el crítico de «La hoja de Moscú», fue el saber *disciplinar el cuerpo de ballet, haciéndolo bailar armoniosamente y con una conjunción perfecta –como una sola persona– en cualquier movimiento, y además de eso manteniendo continuamente una línea rígida.* La coreografía se desarrollaba como si fuera parte de un método de puesta en escena, donde hasta parecía que el papel más importante lo jugaran las máquinas, la iluminación, las combinaciones y contrastes del vestuario y de la decoración. *En cuanto a las danzas parecía una gimnasia de brazos: las manos arriba, las manos abajo, las manos a la derecha y las manos a la izquierda.* Incluso los conjuntos, por los cuales Méndez siempre fue elogiado, en opinión de otro crítico distinto se veían uniformes, monótonos: *El grupo entero hacía un semicírculo en el que se colocaban en dos radios las bailarinas arrodilladas.*

En resumen, el ballet «Las aventuras de Flik y Flok» fue puesto en escena a la manera de los ballets fantásticos según la moda europea, las escenas de masas que se adelantaban a los conjuntos de danzas de music-hall del siglo XX con sus características «girls».

El baile en este ballet era primitivo y sólo una bailarina se lucía con su técnica virtuosística. Pero Gueiten, una talentosa actriz del mundo teatral coreográfico, para cuyo beneficio se hacía el ballet, no poseía esos rasgos que eran apreciados por Méndez en las bailarinas. Por lo visto a ella tampoco le satisfizo la composición del coreógrafo porque en el tercer acto introdujo el baile de Sibila de su anterior ballet «Stella».¹⁷

El ballet, según la opinión del crítico de «Novedades rusas» *sorprendía al espectador por su brillantez y su lujo.* Pero, como es evidente, también provocó cierta prevención. Se representó 22 veces manteniéndose en cartel dos años y medio. Si comparamos las cifras del montaje de «Las aventuras de Flik y Flok» en el extranjero con las cifras arriba indicadas, se puede decir que la famosa corriente «feérica» no gustó en Rusia. Lo mismo pasó con el aun más famoso ballet mágico de Manzotti, «Excelsior»,¹⁸ que fue representado en San Petersburgo en un escenario privado. El éxito de taquilla de los ballets mágicos en Rusia por lo general solía ser de corto plazo: el espectador, al satisfacer su curiosidad, dejaba de asistir a los

¹⁷ N.de.T.: Entre 1850 y 1870 se estrenan en Rusia varios ballets con este nombre: Stella, (A. Saint-Leon), *La estrella di Granata* (Petipa-Pugni), y *Le stelle* (Taglioni-Hertel). Podría referirse a cualquiera de ellos o a la versión de *Stella* de Julius Gerber que se cita más abajo. Bibl.: Basso.

¹⁸ N.de.T.: Ballet en 6 partes y 12 escenas. Libreto y coreografía: Luigi Manzotti. Música: Romualdo Marenco. Estreno: 11-1-1881 en La Scala de Milán. Fue uno de los ballets más representados en los últimos años del XIX. Bibl.: Koegler y Basso.

ballets fantásticos que estaban privados de los valores balletísticos que eran habituales, que no daban a los artistas ningunas posibilidades interesantes de interpretación y además solían ser muy débiles en lo musical.

«Las aventuras de Flik y Flok» en este sentido no eran una excepción. Méndez dejó muy poco de la partitura original de Peter Lüdwig Hertel. En el ballet fueron interpretadas composiciones de ocho compositores más, incluyendo también música de Adolphe Adam, y del autor de «Excelsior» Romualdo Marengo, fragmentos de «La tempestad» de Ambroise Thomas, de «Los hechizos del haschisch» de Nikolai Klenovski¹⁹, de «Estela» de Julius Gerber²⁰, y números especialmente escritos por V. N. Mamontov y P. P. Zoloratenko. *Aparecen y desaparecen danzas de todos los ballets, motivos de compositores posibles e imposibles* escribía el crítico de «La hoja de Moscú» el 18 de septiembre de 1892.

«Las aventuras de Flik y Flok» no cumplieron las esperanzas de recaudación de la dirección del teatro, como ocurrió también con los ballets que le siguieron: el divertimento «Después de la boda» (1891), la reposición del ballet «Robert y Bertrand»²¹ (1893), las danzas del ballet fantástico de Víctor Krilov «La rueda del amor»/«El anillo del amor» (1892). Cambió también el tono de la prensa que inicialmente era favorable a Méndez.

Por lo visto en este momento la oficina de Moscú empezó a plantearse si ya era el momento de sustituir a Méndez. Se conserva la carta de Méndez al director de los Teatros Imperiales, Ivan Vsevoloschki²² de abril de 1894, en la cual el maestro de ballet, inquieto tras haber recibido notificación de su despido, se queja de que la escasez de dinero no le permitía montar un gran ballet, y alude al éxito de «Giselle» que había renovado él²³. Por lo visto Méndez encontró el apoyo de Vsevoloschki porque Méndez dirigió el ballet de Moscú durante cuatro años más.

¹⁹ N.de.T.: Klenovski, Nikolai Semionovich (Odessa, 1857-Petrogrado, 6-VII-1915). Director y compositor ruso. Estudió violín y composición en el Conservatorio de Moscú con Hrimaly y Chaikovski. Dirigió la orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú entre 1883 y 1893 y compuso música incidental para las orquestas del Teatro Maly y del Bolshoi. Posteriormente, 1902-1906, fue director de la capilla imperial en San Petersburgo. Compuso tres ballets, de gran éxito, con Vsevolovski: *Los placeres del huchis* (Moscú 1885), *Svetlana* (1886) y *Salanga* (1900). Bibl.: *Groveó*.

²⁰ N.de.T.: No hay ningún dato de este compositor, ni de que hiciera ningún ballet llamado *Stella*. Sólo se sabe que colaboró con Petipa en un ballet fantástico llamado *Trilby*, estrenado en el Bolshoi de Moscú en 1870. Bibl.: Basso.

²¹ N.de.T.: *Robert e Bertrand*. Libreto y coreografía: Françoise Hogue. Música: Hermann Schmidt. Estreno: Berlín, 1841. Taglioni hizo una nueva versión en Viena en 1854, que es seguramente la que empleó Méndez. Bibl.: Basso.

²² N.de.T.: Ivan Vsevolovski. (1835-1909). Diplomático, director teatral y diseñador. Director de los Teatros Imperiales entre 1881 y 1899. La mayor parte de los grandes ballets de Petipa y Chaikovski se hicieron durante su etapa de director. Además fue libretista entre otras obras de *La bella durmiente* de Chaikovski y diseñó decorados y trajes para más de 25 ballets. Bibl.: Koegler y Basso.

²³ Museo Central Estatal del Teatro. Archivo de P. M. Pchelnikov n.º 85658. Texto en francés.

El siguiente montaje de Méndez fue el ballet «Daita». El espectáculo se preparó con motivo de la coronación de Nicolás II, que tuvo lugar en la primavera de 1896. Para ella no se escatimaron ni tiempo ni dinero. El libreto de Karl F. Waltz basado en una leyenda japonesa fue entregado al compositor Georg Konius.²⁴ Simultáneamente a partir de 1895 empezó la correspondencia con empresas parisinas una de las cuales, Richard Gautier, proporcionó decoraciones de todas clases: mascarar, armas (lanzas, sables, carcajes), corazas, capotes, estandartes, etc., y otra empresa, Landolf, mandó algunos ejemplares de trajes japoneses y numerosos bocetos. Fueron compradas también telas japonesas y se encargaron nuevos aparatos de iluminación.

La leyenda japonesa hablaba sobre la princesa Daita, hija del poderoso señor de la isla. La princesa es hechizada por los sonidos del caramillo que toca Nao-Shiko, un joven pobre. La interpretación de Nao-Shiko transforma favorablemente todo a su alrededor: vuelan las mariposas en su dirección, los árboles inclinan sus ramas hacia él, las flores se abren, las luciérnagas empiezan a iluminarse y, al final, el templo de la diosa Kuanon que estaba en ruinas se levanta con su antiguo lujo y se llena de ídolos bailando. Cuando la princesa y Nao-Shiko vuelven a la realidad cae sobre ellos la cólera del padre de Daita que manda ejecutar al joven atrevido. Daita se echa al lago. Gracias a la intervención de la diosa Kuanon los enamorados vuelven a la tierra y se encuentran otra vez. El argumento poético recuerda un poco la trama del guión de la ópera del mismo Waltz «Batanabe», de la cual como es sabido habló favorablemente el propio Chaikovski.

En este momento, a principios de la década de 1890, se presta más atención a los problemas de la música de ballet. El mundo del teatro coreográfico provocaba un serio interés por parte de los músicos y de la crítica musical. En las críticas sobre el ballet «Daita» se repetía este tema que la crítica balletística y musical de Moscú tocó más de una vez en la década de 1880 sobre la interpretación de la música en el ballet. En estas críticas se hablaba de la importancia infinitamente superior de la música en comparación con la puesta en escena y también se hablaba de que los maestros de ballet y los artistas no entendían la música. Waltz y Méndez se prepararon para desarrollar un ballet fantástico. De otra forma, por lo visto, concibió el espectáculo el compositor.

Konius se vio atraído por el tema de la fuerza mágica de la música. El crítico musical Ivan Kashkin²⁵, al analizar la partitura apreció debidamente tanto sus méri-

²⁴ N. de T.: Konius, Georgius Eduardovich (Moscú 1862-Moscú 1933). Musicólogo, compositor y pianista. Profesor de análisis y composición en el conservatorio de Moscú. Profesor de Scriabin, Katchaturian, Medtner y Kavalevski, entre otros. Bibl.: *Grove*.

²⁵ N.de.T.: Seguramente se refiere a Nikolai Dimitrievich Kashkin (1839-1920) crítico musical de las revistas «Novedades de Moscú» y «Novedades Rusas», además de autor de varios libros sobre la vida musical rusa de finales del siglo XIX.

tos musicales (la instrumentación, etc.) y su calidad; como las características del desarrollo formal y la expresividad dramática. Kashkin escribió acerca de Konius considerándolo un seguidor digno de Chaikovski, y predecía que las innovaciones impuestas por los compositores jóvenes que todavía no eran aceptadas por los balletómanos, en un futuro próximo serían la norma en la composición de ballets. El mismo crítico escribió que en los grandes espectáculos el carácter de la música y sobre todo su instrumentación *se queda en la zona de los sueños* [«El panorama ruso» Mayo de 1896]. Por lo visto la música de Konius iba muy a contracorriente con los cuadros escénicos, donde prevalecía lo feérico, lo que era recargado, pesado, amontonado.

Kashkin, al conocer la partitura pianística, constató también que muchas de las intenciones del compositor se quedaron sin realizar en la escena. Esto es lo que pasó con el colorido nacionalista de la música. Konius se orientó hacia los temas musicales populares recogidos en Japón y armonizados por P. A. Majrovski, músico mayor de la escuadra 14 de la flota. Además Konius trató de acercarse a la música típica de Japón con ayuda de la armonización, y empleando, por ejemplo en las danzas de la diosa Kuanon, *la escala china sin cuarta y séptima en forma de ostinato de dos compases*.

Méndez y Waltz, que se ocupaba de la decoración del ballet en calidad de pintor, se vieron incapaces, según la definición de Kashkin, *de renunciar a las tradiciones del ballet*.

Méndez montó las escenas románticas sin interés: el episodio en la orilla del lago, la danza amorosa de Daita [«Novedades de Moscú», 30 de abril de 1896]. Todos los esfuerzos de Méndez y Waltz se vieron dirigidos hacia la escena en el templo. Se presentaba con muchos efectos la resurrección del templo. *Cuatro esculturas de dragones monstruosos situadas al lado de la entrada se deslizan de su pedestal al suelo, bostezan y golpean el gong. Todas las estatuas empiezan a moverse, bajan de los pedestales, descienden de las columnas, de las galerías, y por los pasillos del templo aparecen pequeñas figuritas de porcelana y cascabeles. En esta escena el cuerpo de ballet fue aumentado... hasta incluir a casi todos los alumnos y alumnas de la escuela del teatro.* [«Novedades de Moscú», 30 de abril de 1896]

Se le prestó mucha atención a los trajes. Nos podemos hacer una idea por los bocetos que se conservan en el museo del Teatro Bolshoi y por las fotos. Los bocetos forman dos grupos: diseños enviados desde París, por lo visto, para servir como modelos para Waltz; y sus propios dibujos. En el primer caso tenemos ante nosotros más bien unos dibujitos que unos bocetos de trajes para teatro o aun menos para ballet. Estos dibujos son una representación bastante precisa de los trajes japoneses tanto masculinos como femeninos, de la vestimenta de guerra, de trajes ceremonia-

les, de accesorios. Da la impresión de que Waltz o bien en los primeros pasos menospreció este material o bien hizo sus bocetos antes de recibirlo. Sus bocetos están totalmente privados del color japonés. Son recargados, fantásticos y recuerdan el estilo de los trajes «orientales» que figuraban constantemente en los bellets. Los complicados ropajes de muselina de Kuanon se apoyan en unas cadenitas con chapas metálicas que se enrollan alrededor del cuello, la cintura y los brazos. El calzado también «oriental» con las puntas curvadas hacia arriba. Muchas falditas anchas y cortas, los hombros escotados. Alfileres y flores clavados en los peinados al estilo europeo del momento. Por todas partes dorados, decoraciones brillantes y colores toscos. En conjunto los bocetos dejan la impresión de riqueza y de mal gusto. Los trajes hechos, según fotografías publicadas en el Anuario de los Teatros Imperiales (temporada 1895-1896) se parecen un poco más a los japoneses.

Esto no se refiere al vestuario de la heroína. Daita –Adelina Giuri²⁶– se presenta a veces envuelta en un ropaje largo sujeto en un hombro, otras veces con una falda corta de bailarina y sobre las puntas de los dedos. Pero los personajes secundarios y sobre todo los actores (rey, Aleksei Ermolaev²⁷, la vieja nodriza, Vasili Geltzer²⁸), los participantes en los bailes de conjunto –pas japonais, pas des mousmées– llevan kimono, ceñido con cinturones anchos y con lazos detrás, sus peinados recuerdan los japoneses, las mujeres tienen en sus manos grandes abanicos. Por cierto, Méndez manifestó un conocimiento de la vida japonesa mayor que el de Waltz, cuando usaba ampliamente los abanicos en las danzas, revelando en esto, por lo visto, una cierta maestría. En cualquier caso Yekaterina Geltzer²⁹ muchos años después –en los años 30– en una charla de la que se conservan unas notas taquigráficas, contaba que la danza «Micagouva», que interpretaba ella en «Daita» le ayudó a aprender a manejar el abanico, lo que le sirvió cuando preparaba uno de sus más famosos papeles, el de china en «La amapola roja» (1927).

Todos los críticos denominaron el montaje escénico ante todo como «lujoso». Al mismo tiempo se apreciaba el poder de inventiva de Waltz, que creó una serie de trucos escénicos novedosos para aquel entonces. Entre ellos por ejemplo, el efecto

²⁶ N.de.T.: Adelina Giuri (1872-1963). Hermana de María Giuri y cuñada de José Méndez. Estudió en la escuela del Teatro Bolshoi de Moscú donde se diplomó en 1891. Luego se perfeccionó en Milán. Casi toda su carrera se desarrolló en Rusia. Bibl.: Basso.

²⁷ N.de.T.: No confundir con su hijo, del mismo nombre (1910-1975), uno de los principales bailarines soviéticos.

²⁸ N.de.T.: Vasili Geltzer (1840-1908). Bailarín y actor del Teatro Bolshoi. Libretista de El lago de los cisnes. Padre de la aun más famosa Yekaterina Geltzer. Bibl.: Basso.

²⁹ N.de.T.: Moscú 1876-1962. Estudió en la escuela del Bolshoi de Moscú, diplomándose en 1894. Luego se trasladó a San Petersburgo donde fue una de las bailarinas favoritas de Gorski y con él volvió a Moscú en 1900. El resto de su carrera ya se desarrolló en el Bolshoi, excepto durante los años que acompañó como «prima ballerina» a los «Ballets Russes» por Europa y América. Considerada la principal bailarina del nuevo estado soviético, se retiró en 1930. Bibl.: Koegler y Basso.

gracias al cual *la escena se representa al espectador como a través de una musulina extremadamente ligera y fina* [«Novedades de Moscú», 30 de abril de 1896].

Calificando el espectáculo en general, el crítico del «Novedades de Moscú» escribía: *La elaboración de los detalles y la puesta en escena son tales que dejan un espacio mucho mayor para los efectos decorativos, los cuadros vivos, la organización de los conjuntos de masas y del cuerpo de ballet, que muchas veces bailan relativamente poco, que para el arte coreográfico.* La misma opinión tenía también el crítico de «Las novedades de la temporada» que escribía el 20 de septiembre de 1896 *En «Daita» en primer lugar está la música, en el segundo la escenografía de Waltz y sólo en tercer lugar las danzas.*

«Daita» fue representada por primera vez el día de la coronación solemne, el 28 de Abril de 1896. Desde el comienzo de la siguiente temporada el ballet se representó con mucha frecuencia y, aunque la prensa hablaba fríamente del ballet, «Daita» tenía éxito gracias a Adelina Giuri y a Liubov Roslavleva, y también probaron su capacidad algunos artistas jóvenes, por ejemplo Elisabeta Charpentier. El ballet se presentaba en una sesión, unas veces con «Coppelia» y otras con «La fille mal garcé».

Después del estreno de «Daita» la dirección decidió prolongar en lo posible el contrato de Méndez y además de una sola vez dos años más (hasta el 10 de mayo de 1898)

A finales de 1896 Méndez montó un ballet de carácter en un solo acto, «La gitana»³⁰, que no tuvo éxito, y en su siguiente beneficio (9 de febrero de 1897) hizo el ballet «Brahma», que en la temporada anterior se había presentado parcialmente. Por otra parte el público moscovita ya estaba previamente familiarizado con este espectáculo y no sólo en fragmentos: lo había bailado Virginia Zucchi en la época de su gira en 1888. La reposición no le trajo el éxito ni a Méndez ni a la intérprete que hacía el papel de Padmani, Giuri, para la cual no fue beneficiosa la comparación con Zucchi. «Brahma» fue interpretado completo dos veces: además del beneficio de Méndez otra vez en el beneficio de Giuri, el 20 de febrero de 1897, en esta ocasión junto con un nuevo ballet, «La muñeca hada».³¹

Méndez quería desde hacía tiempo trasladar a la escena moscovita este ballet popular en Europa, puesto en escena por primera vez en Viena por Joseph Hassreiter en 1888. Ya en 1894 en un memorandum a Vsevolojski, Méndez había propuesto este ballet como una novedad de gran éxito. Méndez llevó a la práctica su propósito

³⁰ N.de.T.: *La Gitana* o *La zingara spagnola*, Ballet en 3 actos y 5 escenas con un prólogo. Libreto y coreografía: Filippo Taglioni. Música: Daniel François Esprit Auber con préstamos de Rossini. Estreno: 5-XII-1838 en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo. Bibl.: Koegler y Basso.

³¹ N.de.T.: *Die Puppenfee*. Divertimento-pantomima en un acto. Libreto: Joseph Hassreiter y Franz Gaul. Música: Josef Bayer. Coreografía: Hassreiter. Estreno: 4-X-1888 en la Opera de Viena. Bibl.: Koegler y Basso.

sólo tres años más tarde, pero con todo antes que en San Petersburgo, donde «La muñeca hada» sólo fue puesta en escena en 1903.

Este breve y delicado ballet tuvo éxito. «La gaceta de Moscú» publicó el 22 de febrero de 1897 una opinión aprobatoria: *Después de «Brahma» con una instrumentación musical inexpresiva, se presenta por primera vez en la escena estatal un ballet cómico en un acto «La muñeca hada» de Hassreiter y Gaul y música de Joseph Bayer, con una instrumentación efectista y extraordinariamente adecuada al argumento del ballet. Los bailes tienen un montaje interesante del maestro de ballet Sr. Méndez...* Esa atención que en la reseña se le presta otra vez a la música, es sintomática. El teatro balletístico de la década de la década de 1890 tiene cada vez más al teatro musical.

«La muñeca hada» es el único ballet puesto en escena por Méndez en el teatro Bolshoi que se mantuvo mucho tiempo en el repertorio. Después de dos años y medio Ivan Clustine lo renovó introduciendo unas pocas modificaciones.³²

El ballet se repuso en 1908 y se mantuvo varias temporadas seguidas. Después en la década de 1920 se montaba en las escuelas de danza como prueba de capacidad.

Después de la puesta en escena de «La muñeca hada» Méndez se mantuvo al frente de la compañía del teatro Bolshoi durante año y medio más. Pero ya raras veces se le encargaban montajes de ballets. De entre sus bailarines empezó a destacar en calidad de escenógrafo Ivan Clustine, cuyo ballet «Las estrellas», dado a conocer a comienzos de 1898 arrinconó definitivamente este ballet de Méndez. Los dos siguientes trabajos fueron un fracaso del maestro de la compañía: los ballets «Las travesuras de un grillo» [con música de A. Simon³³] y «Fantasía» [con música de Seinman], representados en febrero de 1898.

Sobre estos montajes no se conservan críticas serias. El autor del artículo de «La gaceta de Moscú» del 15 de febrero de 1898, por ejemplo, se las arregló bromeando a cuenta de Méndez.

Sólo Giuri, invariablemente fiel con su maestro Méndez, señaló posteriormente como un éxito de Méndez la danza de masas de «Fantasía».³⁴

³² N.de.T.: En 1914 Clustine hizo otra nueva versión para la compañía de Paulova.

³³ N.de.T.: Simon, Anton Julievich (París 1850-San Petersburgo 1-II-1916). Compositor francés que trabajó en Rusia. Estudió en el Conservatorio de París. En 1871 se trasladó a Moscú como director del Teatro Bufo y posteriormente profesor en la Sociedad Filarmónica de Moscú. Desde 1897 superintendente de la orquesta del Teatro Imperial de Moscú. Escribió ópera, ballet, música de cámara, canciones, etc. Colaborador de Gorski. Hizo la música para la nueva versión de *Esmeralda* que estrenó Gorski en 1902 con el título de *La hija de Guduli*, y los ballets *Las estrellas* (Moscú 1898) y *Las flores vivientes*, op. 58 (1900-1910). Bibl.: Basso y Groveó.

³⁴ A. Giuri. «Memorias, pag. 22.

«Las travesuras de un grillo» y «Fantasía» se interpretaron el 13 de febrero de 1898 en el beneficio de Giuri y dos días más tarde en el beneficio de Méndez, que fue anunciado como una despedida. El maestro de ballet se dirigió a la dirección con la petición de prolongar el contrato un año más. Su deseo de quedarse en Rusia un año más lo justificaba por una lado con la vieja invitación que le había hecho en El Cairo hacía veinte años el gran príncipe Alexei Alexandrovich, y por otro el deseo en resumidas cuentas de trabajar hasta recibir la pensión. En respuesta recibió la explicación de que a los súbditos extranjeros no se les asigna pensión³⁵ según la ley, y la orden de *retirarse totalmente del puesto de director entre el 10 y el 22 de mayo de ese mismo año*.³⁶

A juzgar por una carta de la hija de José Méndez, Julieta, que se encuentra en el archivo, Méndez murió en 1905 en Niza.

José Méndez estuvo trabajando en el Bolshoi y en teatros de la escuela moscovita durante ocho años y medio. En este tiempo montó nueve ballets nuevos (de ellos tres en un acto), repuso, considerablemente renovados, siete ballets, anteriormente representados en el teatro Bolshoi, entre ellos algunos como «Coppelia», «Giselle», «La hija mal guardada», «Esmeralda». Además montó danzas para once óperas, por ejemplo, por citar aquellas donde había actos más bailados: «Fausto», «Roberto el Diablo», «Ruslan y Ludmilla», «Tanhäuser».

Entre los nuevos ballets puestos en escena por Méndez no faltaban aquellos que se mantuvieron bien y por mucho tiempo en el repertorio, para pasar después a las «reservas de oro» del ballet moscovita. El mismo destino alcanzó por otra parte los espectáculos de todos los maestros de ballet que trabajaron en el teatro Bolshoi en la segunda mitad del siglo XIX: los extranjeros Carlo Blasis, Wenzel Reisinger, Joseph Hansen, y de entre los rusos Sergei Sokolov y Alexei Bogdanov. En efecto incluso «El lago de los cisnes», por ejemplo, aunque se montó dos veces en Moscú –Reisinger en 1877 y Hansen en 1880– consiguió su fama sólo después de la puesta en escena absolutamente nueva de Marius Petipa y Leon Ivanov en San Petersburgo en 1895. Quizá la única excepción pueda considerarse el ballet «Don Quijote», que se montó en Moscú en 1866 siendo enviado aquí, desde San Petesburgo por Petipa. Aunque Don Quijote se sometió más tarde a una renovación y desde el primer momento y hasta ahora mantiene los añadidos de Petipa. Así que el éxito incompleto de Méndez era de esperar. De hecho el ballet moscovita empezó a restablecerse solamente a principios del siglo XX con la llegada de Alexander Gorski.

Y sin embargo la estancia de Méndez en Moscú tuvo un resultado positivo. Ante

³⁵ Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, fondo 659 (Oficina moscovita de los teatros imperiales), carpeta 3, documento 2364. hojas 82 y 82 vuelta.

³⁶ Idem Mismo archivo, R.G.A.L.I., pag. 93.

todo en lo que concierne a su actividad pedagógica en la escuela moscovita. Hasta llegar a Moscú, según informa la investigadora de la escuela de Moscú, Irina Galantseva, Méndez enseñó en Trieste, en la escuela de «La Scala» de Milán y en Varsovia. En su trabajo manuscrito, dedicado a la escuela, Galantseva sostiene que Méndez *asimiló los principios pedagógicos de Carlo Blasis, pero los desarrolló de acuerdo con las exigencias de finales del siglo XIX, y que él equipó a los jóvenes bailarines con una técnica de manos firme, creó la cantilena en adagio, la limpieza de la forma del salto*. Adelina Giuri, educada en la escuela moscovita, escribía en sus «Memorias» que cuando ella ingresó allí *los alumnos en clase mantenían las manos como candelabros, estiraban poco al levantar las rodillas, trabajaban con flojedad, hacían poco adagio y ejecutaban todo sin colorido. Según sus palabras para Méndez las lecciones clásicas eran lo más sagrado*. Méndez prestaba mucha atención a la escuela. Entre los más dotados de sus alumnos estaba la italiana Adelina Giuri, y también estudiaban y trabajaban con Méndez sus hijas Angélica y Julieta Méndez, que habían sido aceptadas en el teatro Bolshoi en 1896. Angélica no bailó mucho tiempo, se casó en 1900 y dejó el teatro. Pero Julieta trabajó muchos años, cumpliendo lo suficiente las responsabilidades de las partes a solo: ella se naturalizó rusa y no se retiró hasta 1918.

Sin embargo lo más importante de todo es el hecho de que muchas de sus alumnas rusas aprendieron la técnica virtuosística italiana sin la cual ya no era posible interpretar los nuevos ballets. Como Libov Roslavleva, una destacada bailarina rusa (desgraciadamente fallecida tempranamente) del tránsito de los siglos XIX al XX, quien supo aplicar la técnica recibida a sus propias metas artísticas y enriquecerla con sus aportaciones. Había estudiado con Méndez y Ekaterina Geltzer, que fue prima ballerina de Moscú a lo largo de treinta años: desde principios de siglo hasta finales de los años veinte.

De esta manera, el ballet moscovita debe en sumo grado a José Méndez la aparición en el conjunto del teatro Bolshoi a finales de la década de 1890 de una generación entera de jóvenes bailarinas con talento. Precisamente esto abría nuevas posibilidades a los maestros de ballet que vinieron después de él y gracias a los cuales en el siglo XX el ballet moscovita se renovó y consiguió la soltura artística.

Abstract

This article deals with the works and creations of José Méndez in his Russian stage. José Méndez was one of the first dance directors who brought to Russia the new techniques and tendencies prevailing in Europe. During his stay in Moscow, Méndez experienced the most difficult story of the Bolshoi ballet.

LA MUSICA PARA DANZA DE CARLOS SURIÑACH

VICTORIA CAVIA NAYA

Musicóloga

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

Universidad de Valladolid - España

Es sabido que la revitalización del ballet como un género central dentro del panorama musical del siglo XX fue conducida en sus inicios bajo el liderazgo del empresario ruso Diaghilev. Entre otros méritos hay que atribuirle la anticipada intuición de un rasgo que hoy, con un significado más amplio, forma ya parte de la habitual discusión intelectual¹: su particular interés por la dimensión musical del ballet. Diaghilev expresó esta actitud en la insistencia por incluir partituras de alta calidad, ya fueran orquestaciones de obras anteriores o nuevos encargos². Es en este contexto donde se sitúa *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla (1917), uno de los ballets más exportables dentro del panorama español³.

Los músicos de la Generación del 27, y los que sin pertenecer a ella alimentaron la música de la península en la primera mitad del siglo XX, realizaron incursiones puntuales para la escena⁴. En algunos casos las partituras fueron escritas específicamente para ballets, pero otras obras se acoplaron desde un origen diferente con la finalidad de ampliar la escasa realidad coreográfica de dimensiones principalmente localistas.

El claro contraste con este marco lo representa la figura de un compositor español que ha destacado por sus logros en la creación de obras para la danza. Se trata de Carlos Suriñach, músico nacido en Barcelona en 1915. A sus estudios de composición en el conservatorio de su ciudad natal le siguió una formación más intensa en el Conservatorio de Düsseldorf, en la Hochschule de Colonia y en la Academia

¹ Knosp, Suzanne/ Follet, Karen. «International Guild of Musicians in Dance: Fifth Annual Conference». *Dance Research Journal*, 27/2, Fall 1995.

² Diaghilev fue el primero en llamar la atención de la audiencia europea sobre Stravinsky a quien debe los logros más importantes. Pero además encargó nuevas partituras de ballet a destacados compositores del momento tales como Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Poulenc, Strauss o Falla.

³ A pesar del encargo de Diaghilev las dificultades de la guerra obligan a que se presente en un principio como una pantomima bajo el título de *El corregidor y la molinera*, con guión de Gregorio Martínez Sierra. Diaghilev aprovecha esta ocasión para indicar los cambios que ve necesarios y que lo convertirán en el ballet en dos cuadros que hoy conocemos. El estreno de *El sombrero de tres picos* tuvo lugar en Londres en 1919.

⁴ Fernández Cid, Antonio. *Cien años de Teatro Musical en España*. Real Musical, Madrid, 1975.

Prusiana de Berlín, momento que compatibiliza con la asistencia a los seminarios de composición de Richard Strauss. A su regreso a España (1942), además del estreno de algunas de sus primeras obras, desempeña una amplia labor como director de orquesta en la Filarmónica de Barcelona y en la orquesta del Teatro Liceo. Pero pronto se traslada a Francia (1947) donde se proyecta hacia otros puntos de Europa, sobre todo como director de orquesta. En 1951 establece su residencia en Estados Unidos y una vez que su carrera como compositor se perfila ya claramente, obtiene la nacionalidad norteamericana (1959)⁵. En los últimos años residió en su casa de New Haven y es allí mismo donde le sorprendió la muerte el pasado 12 de noviembre⁶.

Dentro de su amplio catálogo compositivo encontramos más de veinte ocasiones en las que alguna obra suya ha subido por primera vez a un escenario. La causas de este interés de Suriñach por el mundo de la danza pueden nacer de planos estrictamente musicales o bien estar enriquecidas por el contexto que encuadra los momentos más creativos del compositor. Pero es un hecho que este interés aparece ya en los inicios de su producción puesto que una de sus primeras obras es un ballet representado en tres ocasiones en el Liceo de Barcelona, *Montecarlo* (1945)⁷.

El dato anterior y una aproximación concreta al resto de su música sugieren que el estilo personal del autor contiene unos elementos que le hacen muy idóneo para la producción en el campo de la danza. Suriñach a lo largo de su trayectoria ha mantenido una sensibilidad profundamente española, algo que se percibe en su tratamiento del ritmo y color enraizados en lo popular, pero que de cualquier forma sabe trascender con un lenguaje de elaborada factura formal. El mismo justifica este aspecto de su estilo y su afinidad por la danza derivándolo de su identidad nacional, y así recogiendo una cita de Cervantes, que hace propia, señala que «*si uno es italiano tiene que cantar y si es alemán tocará un instrumento. Pero si uno es español lo primero que hace nada más nacer es ponerse a bailar*»⁸. Esta tendencia se nutrió en sus años franceses de un gusto musical que se reflejó en su escritura directa, abierta y colorista. A su vez la admiración por Stravinsky reforzó en el compositor la maestría para trabajar el parámetro rítmico.

En los Estados Unidos las partituras de Suriñach fueron rápidamente asumidas por los coreógrafos y compañías de danza más importantes, incluyendo la de Martha Graham, el Joffrey Ballet, la compañía de John Butler, la de Paul Taylor o la de Pearl Lang entre otras. Pero quizá el mérito de descubrir las posibilidades concretas que la música del compositor aportaba a la escena se deban sobre todo a la compañía de José Limón al inicio de los años cincuenta.

⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, 1980.

⁶ La triste noticia del fallecimiento de Carlos Subiñach nos sorprendió cuanto este artículo se encontraba ya en imprenta, permitiéndonos hacer, únicamente, una breve referencia al desafortunado suceso. El propio compositor había recibido una copia del artículo unas semanas antes de su muerte, hecho que se incluía en el mazo de una correspondencia que venía siendo habitual entre quien redacta estas páginas y Carlos Surinach. Sirvan por ello estas líneas como el primer y pequeño homenaje de la autora hacia el compositor.

⁷ Alier, Roger. *Gran Teatro del Liceo*. Daimon, México, 1986.

⁸ Associated Music Publishers, Inc. New York, 1979.

La ocasión se presentó cuando Bethsabée Rotchild encargó al compositor español una obra para conjunto de cámara dentro de un concierto de música de percusión, un encargo muy en consonancia con el espíritu novedoso del lugar donde se iba a estrenar la obra, el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El prestigio como director de música de vanguardia⁹ precedía al propio encargo y además provocó el hecho de que fuera el mismo Suriñach el que dirigiera su obra, *Ritmo Jondo*. En el estreno se encontraban personalidades del mundo financiero y cultural neoyorquino. Dentro del ambiente musical y artístico cabría destacar en esa noche de primeros de mayo de 1952, la presencia de los compositores Aaron Copland y Samuel Barber, al igual que la de coreógrafos de la talla de José Limón y Doris Humphrey. Esta última será la que llevada por el positivo impacto del estreno de *Ritmo Jondo*, y con la ayuda de la Fundación Rotchild, ideará la coreografía del ballet *Deep Rhythm*. Es probable que las palabras del crítico Walter Terry en aquel momento expresen lo que de alguna forma captó y cautivó la atención de la bailarina Doris Humphrey:

«The score for Deep Rhythm is by Carlos Surinach and is based upon the songs and dances of Spanish gypsies. It is an enormously exciting composition, for it not only offers listening pleasure, but it also provides the dance with a musical base, guide and impetus which could be no more perfect»¹⁰.

Lo que parece cierto es que este tipo de música logró despertar el interés del público neoyorkino tanto por la originalidad del formato como por la calidad de la música presentada. A través de la cita folklórica Suriñach recrea un mundo flamenco imaginario pero no lo impone, simplemente lo sugiere, ya que ni narra historias ni explicita los paralelismos poéticos que la música provoca. *Ritmo Jondo* ha ocupado siempre un papel importante dentro de la coreografía de la José Limón Company como lo demuestran la transcripción que se hizo de la coreografía de Humphrey al sistema de notación Laban¹¹ y el que en 1997 se haya vuelto a reponer el ballet con un espíritu claro de recuperación histórica. La reposición incluyó los elementos originales más destacados como son un zapateado muy espectacular y el vistoso vestuario de época del estreno¹².

Se puede pensar que la propuesta estética que aportaba Suriñach fue muy bien acogida por un público acostumbrado al mundo del flamenco dentro de circuitos de danza comerciales. Pero el salto hacia un concepto más abstracto y claramente encajado dentro del panorama artístico contemporáneo creemos que se produjo desde el

⁹ Un dato que ilustra esta faceta puede ser la dirección que Suriñach hizo de la primera grabación de la obra más destacada y controvertida de George Antheil, *Ballet Méchanique*. La grabación fue supervisada por el propio Antheil. Columbia records, 1950.

¹⁰ Broadcast Music, Inc. [BMI]. New York, 1974

¹¹ Muriel Topaz realizó la transcripción de la coreografía de *Ritmo Jondo*, hecha por Doris Humphrey y con arreglos de José Limón, al sistema de notación Laban [New York, Dance Notation Bureau, NYPL (1966)].

¹² La Fundación Limón participó en el proyecto. Limón Dance Institute, New York.

primer momento gracias a dos elementos. El primero hace referencia al propio estilo compositivo de Suriñach, que no cayó nunca en un lenguaje acomodaticio, aún cuando se trate de una música accesible gracias a la claridad de su textura y forma. El segundo, a la colaboración mantenida con la coreógrafa que revolucionó el mundo de la danza en el siglo XX, Martha Graham. La confianza depositada por Graham en el músico español, contribuyó a la integración de una tradición cultural musical minoritaria en una cultura mayoritaria –de aspiración universal–, sin que por ello tuviera que abandonar su particularidad.

La colaboración directa de Suriñach con Martha Graham se extenderá desde 1958 hasta 1991. Pero dada la fuerte repercusión que tuvo Martha como gran figura en el desarrollo de la danza moderna, además de tratar de los resultados concretos de la colaboración entre Suriñach y Graham se podría rastrear también una relación secundaria entre ambos tomando como puntos referenciales a los alumnos de la bailarina, implicados de alguna manera en obras de Suriñach¹³.

En este sentido, Paul Taylor puede ser un buen ejemplo. Desde la mitad de los 50 hasta principio de los años 60 Taylor bailó en la compañía de Martha Graham¹⁴. En 1961 formó su propia compañía donde, entre otras obras, montó *Agathe's Tale* encargando la música a Carlos Suriñach. El estreno tuvo lugar en el marco de la vigésima edición del «American Dance Festival» que acogió también *Psalm* de José Limón, *Rough-in* de Hoving, *Brood* de Kuch, *Scrumble* de Cunningham, y *Fantasies and Facades* de Currier. La crítica destacó en *Agathe's Tale* su valor como ballet narrativo¹⁵.

Otro de los muchos bailarines que han llamado la atención sobre lo que supuso la compleja experiencia de estudiar, trabajar o actuar con Martha, ha sido Pearl Lang. La compañía de este coreógrafo llevó también a cabo un ballet con música de Suriñach, *Apasionada*.

John Butler fue otro destacado coreógrafo que colaboró en algunas obras de Martha. Una de ellas está relacionada con nuestro compositor. En concreto se trata de la adaptación que hizo para la televisión de *Acrobats of God*. Pero además, por su parte, Butler presentó en Italia el ballet *La Sibila* para el cual utilizó música de Suriñach. La partitura para *La Sibila* presenta una original paleta orquestal que ya había sido estrenada dos años antes como *Concertino for piano, strings and cymbals*. El propio Suriñach dirigió el estreno del *Concertino* a la *M-G-M String Orchestra*, con William Masselos al piano, en el «Grace Rainey Rogers Auditorium» del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York.

La música del *Concertino* de Suriñach llamó de nuevo la atención de la danza en

¹³ Tracy, Robert. *Martha Graham's Dancers Remember*. Limelight Ed., 1997.

¹⁴ Paul Taylor bailó además en las compañías de Pearl Lang y Merce Cunningham (1953). Destacó por sus papeles como solista, por su excelente físico e interesante trabajo como coreógrafo. Su ballet *Epic* (1957) muestra su talante vanguardista.

¹⁵ Don McDonagh. «Agathe's Tale». *New York Times*, 14-VIII-1967.

1963. El buen ajuste de esta partitura a las posibilidades escénicas lo refleja el uso que se volvió hacer de ella en otra coreografía. *Celebrants* fue el título con que se presentó un ballet que aporta un nuevo dato a la influencia del mundo ideado por el binomio Graham-Suriñach. La compañía encargada del estreno de *Celebrants* –la Batsheva Dance Company de Israel– había sido creada como satélite de la Martha Graham Dance Company, revelándose la hebrea como la vanguardia de la danza moderna por esas latitudes.

El primer resultado concreto entre Graham y Suriñach fue el ballet *Embattled Garden* (1958) una obra que vino a formar parte del cartel tradicional de la compañía tanto en Estados Unidos como en sus giras europeas. Curiosamente una de las últimas veces que *Embattled Garden* apareció en programa lo hizo junto con el estreno de *The eyes of the Goddess*, una obra para nosotros con doble interés. Aprovechando la celebración del *Quinto Centenario* (1494-1992), la «Fundación España 92» encargó *The eyes of the Goddess*, hecho que subrayará de alguna forma la relación, larga ya en el tiempo, del músico y la bailarina. Pero sobre todo esta obra, adquirió significación añadida al presentarse como el ballet inacabado de una Martha Graham recientemente fallecida¹⁶.

Dentro del mundo compositivo de Suriñach, los años centrales para la música de danza se sitúan al final de los años 50 y la década de los 60, momento a su vez importante para la escena balletística americana. Tres obras para la danza se constituyen en puntos de inflexión centrales para la carrera del compositor: *Embattled Garden*, *Acrobats of God* y *Feast of Ashes*. Los dos primeros coinciden con la etapa de carácter abstracto y simbólico de las coreografías de Graham. El tercero se constituyó con pleno derecho en uno de los ballets más logrados de Alvine Ailey¹⁷. Con respecto a estas tres obras, el año 1963 puede ser tomado como fecha clave del alcance internacional de Suriñach en el campo de la danza. En 1963 el Joffrey Ballet representó *Feast of Ashes* en dieciocho ocasiones durante la gira que hizo por Rusia, gira patrocinada por el Departamento de Estado Norteamericano y la Fundación

¹⁶ Graham, Martha. *Blood Memory*. Doubleday/Martha Graham Center. New York, 1991.

En esta autobiografía se relata que la coreógrafa murió el 1 de abril de 1991 cuando «estaba trabajando para un nuevo ballet llamado *The Eyes of the Goddess* con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona». Un error que no tiene interés en el contexto que ahora nos ocupa, pero que puede ser oportuno retener y sumar a otros datos de carácter sociológico. El dato es ilustrativo de la superficial recepción que la mentalidad anglosajona hizo de la celebración del «Quinto Centenario del Descubrimiento de América», y en cambio de la fuerte concienciación que allí se tuvo del año 92 referido a una Barcelona donde tendría lugar el evento mundial del deporte.

¹⁷ Esta coreografía formó parte del repertorio del Harkness Ballet, el cual hizo su presentación europea en Cannes el 19 de febrero de 1965. La «Fundación Rebekah Harkness» también hizo posible la presentación de otras tres coreografías en aquel momento: *Time out of mind* (Brian Macdonald), *Daphnis und Chloe* (George Skibine) y *Abyss* (Stuart Hodes).

Además de las grabaciones filmadas y de la gira europea, que testimonian la amplia difusión del ballet, hay otros datos que argumentan el interés general que suscitó *Feast of Ashes*. En este sentido están documentadas las presentaciones que se hicieron en el City Center Joffrey Ballet, (Nueva York, 6-X/4-XI-1971) -en las que se compartió cartel con otra coreografía de Ailey (*Mingus dances*) y una de Kettentanz (Arpino)-, y otra del City Center Dance Theater (Nueva York City Center, 3-22 XII-1975) que se representó junto con la coreografía de John Butler, *Portrait of Billie*.

Rebekah Harkness. En ese mismo año la compañía de Martha Graham presentó *Acrobats of God* y *Embattled Garden* en el festival de Edimburgo.

Embattled Garden es una comedia satírica situada en el Jardín del Edén que retrata la complicada relación de unos personajes recreados o inventados desde el Génesis: Adán, Eva, el Extranjero —que no es otro que la serpiente— y, además, incluye a Lilith en el papel de una imaginaria primera esposa de Adán. Isamu Noguchi¹⁸ pensó en el jardín de Martha situándolo en la época de la pubertad y desde allí desarrolló los símbolos del jardín; el árbol del conocimiento y la manzana tentadora. La danza, dentro del decorado abstracto de Noguchi, estaba cargada de una simbología para algunos simplemente ingeniosa o satírica, pero para otros llena de una seductora significación que profundizaba en la dolorosa relación amorosa entre hombre y mujer. La angulosidad y sobriedad de los elementos escenográficos se correspondía muy bien con una música de implacable pulso rítmico, atractiva y sugerente. En la partitura se apreciaban alusiones a imágenes del flamenco pero vacías de sus contenidos poéticos, lo que contribuía a la destemporalización de la representación escénica.

Acrobats of God, en cuanto a resultado coreográfico, dependió más de la madurez y profesionalidad de los bailarines de la compañía de Graham que de la propia Martha, debido a la premura de tiempo y a razones de concentración creativa¹⁹; de hecho incluso los compases finales de la partitura no fueron coreografiados hasta la mañana misma del estreno. Graham había tomado el título para el ballet del latín «*atheletea dei*», personajes que llevaban una vida análoga a la del bailarín, sujetos a la disciplina de la danza y a las presiones de las peticiones creativas de la figura del coreógrafo²⁰. En las notas al programa del día del estreno se recoge:

*«This is Martha Graham's fanfarre to dance as an art... celebration in honor of the trials and tribulations, the disciplines, denials, stringencies, glories and delights of a dancer's world... and of the world of the artist».*²¹

La negligencia de Martha en el control total de la obra no le permitió examinar las implicaciones emocionales que se suscitaron el día del estreno. La respuesta humorística del público ante la primera elevación de cortina sorprendió a los bailarines en escena que ni en esos momentos ni posteriormente pudieron deshacer conjeturas sobre si la reacción se debía a sus propios movimientos, a la decoración de Noguchi o a la partitura de Surinach, pues cada uno de esos elementos contenían, como había

¹⁸ Isamu Noguchi fue un destacado artista de la vanguardia norteamericana. Además de su faceta como escultor trabajó en el diseño escenográfico. La relación artística que mantuvo con Graham se concretó en veintidós ballets. Utilizaba un simbolismo expresado a través de la creación abstracta como medio de comunicar, rasgo que compartía también con la bailarina. El resultado de su creación, en la mitad del siglo veinte, sentó todo un precedente en la integración de la danza americana y el diseño para la escena.

¹⁹ Dos días más tarde la compañía estrenaba otro ballet, *Alcestis* con música de Vivian Fine. El lirismo de esta obra exige del coreógrafo toda su capacidad creativa, de hecho parece que hipotecó las fuerzas de Graham.

²⁰ Stodelle, Ernestine. *Deep Song: The Dance Story of Martha Graham*, Schirmer Books. New York, 1984.

²¹ Adelphi Theater. New York, 27-IV-1960.

quedado demostrado, altos riesgos. De cualquier forma la personal actuación de Graham, que se concretaba en meros gestos de elegancia improvisada en algunos de los momentos dramáticos, borró con creces cualquier sombra y Noguchi señaló más tarde que fue ella la clave del sonoro éxito, aún cuando su participación se limitara a estar casi todo el tiempo sentada²². La música requería tres mandolinistas en escena que, junto con el resto de los elementos orquestales, sugerían melodías de color español salpicadas con choques de tonalidades sin relación y envuelto todo ello por un ritmo imparable y vivificador. El resultado presentaba un carácter alegre, de aire desenfadado al parodiar valeses, minuetos y otros tipos de danza.

La coreografía de *Feast of Ashes* de Alvin Ailey tuvo como destinatario el Jofrey Ballet. Alvin Ailey fue alumno de Lester Horton y pudo recibir también de forma indirecta la influencia de Graham al estudiar con Anna Sokolow, una de las más destacadas alumnas de Martha. El tema del ballet se prestaba bien a la sensibilidad musical de Suriñach. Se trataba de poner en escena «La casa de Bernarda Alba» de Federico García Lorca. No era la primera vez que Suriñach tomaba como fuente de inspiración textos del poeta granadino puesto que ya a los veinticuatro años había escrito tres canciones basadas en textos de Federico García Lorca y Antonio Machado. Algo que, por otra parte, respondía perfectamente al mundo que vivió la música española del momento y específicamente la Generación del 27. Suriñach muestra además en la concepción del ballet otros rasgos que le acercan estilísticamente a la Generación de la República.

El material musical utilizado había sido compuesto y publicado unos años antes. En concreto se sirvió de una sección de la partitura de *Ritmo Jondo* que Doris Humphrey no había usado en su coreografía, y de otra obra de cámara titulada *Doppio concertino*²³. Al igual que el *Concierto para clavecín* de Manuel de Falla, la obra se sitúa estilísticamente dentro del neoclasicismo. *Doppio concertino* destaca por su frescura, texturas desnudas y un característico uso de las figuras en ostinato, tanto rítmica como melódicamente. El registro agudo del violín en el primer movimiento y su vacío textural centran la atención alternativamente. El segundo movimiento se inicia con una llamada persistente de instrumentos de viento individualizados que se van sucediendo e intercalando con el resto de la orquesta. La arriesgada duración de una nota sostenida por el violín crea un efecto especialmente obsesivo al final del segundo movimiento, aspecto muy sugestivo para el clima temático del ballet. El *Concertino* termina con un tercer movimiento en el que junto con la incidencia real de la percusión se sugiere el carácter percutivo del piano. Aquí toda la orquestación está penetrada de un clima exuberante y festivo que conduce todos los elementos hacia un final brillante y pleno. Los rasgos internos que la obra contiene

²² Bliss, Paula M. *Mutually influential: the collaboration of Modern dance choreographer Martha Graham and sculptor Isamu Noguchi*. Th.M.A. in Dance. Woman's University. Denton, Texas 1988. Allí se dice que Martha Graham ya no se movía muy bien por entonces, por ello quería permanecer sentada en escena el mayor tiempo posible, utilizando todos los recursos del diseño escenográfico que indicó elaboraran para ello.

²³ Esta obra había sido utilizada con anterioridad en el ballet *Hazaña* [1959].

fueron resaltados por la percepción coreográfica de Ailey; un pulso rítmico fuerte y una continuidad melódica quebradiza, sin que se le escape al bailarín la atmósfera dramática implícita.

En España la difusión de la música de danza de Suriñach ha sido mucho más limitada y se concentra prácticamente en dos nombres, José de Udaeta y Antonio. El primero coreografió Suite Española con el Harkness Ballet. El bailarín Antonio coreografió el arreglo orquestal que Carlos Suriñach hizo de la Iberia de Albéniz. Sobre la transcripción de Iberia, cuya música fue la base del ballet titulado Córdoba, la crítica había señalado:

«I found these completely fascinating in their frank, lusty vulgarity and the magnificent imaginativeness of their orchestral dress...the pieces provides and orchestral magic show of a very complex but extremely entertaining kind»²⁴.

El reconocimiento internacional de Suriñach como destacado compositor en el mundo de la danza ha tenido un crecimiento progresivo y paralelo a su proyección en la música de concierto. A pesar de ello es constatable la menor relevancia de Suriñach dentro de la escena española. De cualquier forma el hecho constatable es que su música ha sido interpretada en los principales teatros del mundo como el Covent Garden, la Opera Comique o el Teatro Kirov y que sus obras se encuentran en el repertorio de destacadas compañías de danza americanas.

Catálogo de las obras para danza

La relación de ballets que a continuación se expone trata de recoger toda la música para la danza que ha compuesto Suriñach aunque el contenido de los apartados de algunas de las fichas técnicas que lo conforman esté abierto a una investigación más exhaustiva. En algunas ocasiones hemos rastreado la pista de un título y hemos podido ir completando el perfil. En otras nos ha sido prácticamente imposible avanzar más allá de una fecha y un título, (únicamente nos ha ocurrido en el caso del ballet *Quimera*).

En el apartado 'música' al indicar la instrumentación se siguen las abreviaturas inglesas y el mismo modelo que utilizan las editoriales americanas que han editado las obras del compositor²⁵. La documentación que ha permitido la elaboración del catálogo se ha recogido de muy diversas fuentes: enciclopedias, archivos, programas de mano, artículos de revistas, material grabado y conversaciones con el propio compositor²⁶.

²⁴ Alfred Fankenstein. *San Francisco Chronicle*. BMI, Inc. 1964.

²⁵ La descripción de la paleta orquestal responde a la subdivisión en tres bloques: viento madera, viento metal y percusión junto con la indicación específica del resto de los instrumentos que intervienen (piano, arpa, cuerda...).

²⁶ TheDance Encyclopedia. A. Chujoy y P. W. Simon and Schuster. New York, 1967. Manchester / G.Schirmer/AMP. New York; BMI, Inc. New York/The New York Public Library. Lincoln Center. New York/The Ohio University Library. Ohio/The Library of Congress. Washington/New World Records. New York/Dance Magazine. New York/Dance News. New York/New York Herald Tribune. New York.

LA MÚSICA PARA DANZA DE CARLOS SURIÑACH

Nº1

Título	<i>Montecarlo</i>	
Coreografía:	Paul Goube	
Estreno:	lugar : fecha;	Gran Teatro del Liceo, Barcelona 1945
Partitura	autor: título:	Carlos Suriñach <i>Montecarlo</i>

Nº2

Título:	<i>Deep Rhythm/Ritmo Jondo</i>	
Coreografía:	Doris Humphrey	
Compañía:	José Limón and Company	
Estreno:	lugar: fecha;	Alvin Theatre, Nueva York Abril 15, 1953
Diseño escénico:	Jean Rosenthal (1965)	
Vestuario:	Pauline Lawrence (1965)	
Iluminación:	Sidney Bennett (1965)	
Partitura	autor: título: instrumentos: editorial;	Carlos Suriñach <i>Ritmo Jondo</i> 1(picc)-(E. hn)-1-1; 1-1-1-0; timp, 2 perc, pno, str Associated Music Publishers, New York [1952]

Observaciones:

Deep Rhythm/Ritmo Jondo [película]:

Fragmentos filmados en la Juilliard School por Dwight Godwin junto con la supervisión de Martha Hill durante un ensayo de miembros de la Juilliard Dance Ensemble bajo la dirección de José Limón y Betty Jones, febrero de 1965.

Intervienen los bailarines Martha Clarke, Ze'eva Cohen, Tamara Woshakiwsky, Clifford Allen, Edward Effron, Dennis Nahat, Ramon Rivera, and David Taylor.

Nº 3

Título:	<i>Embattled Garden</i>	
Coreografía:	Martha Graham	
Compañía:	Martha Graham Dance Company	
Estreno:	lugar: fecha;	Adelphi Theater, Nueva York Abril 3, 1958
Diseño escénico:	Isamu Noguchi	
Vestuario:	Martha Graham	

Iluminación:		Jean Rosenthal
Música:	autor;	Carlos Suriñach
	título;	<i>Embattled Garden</i>
	instrumentos;	1(picc)-1(E. hn)-1-1; 1-1-1-0; timp, 2 perc, hp, str
	editorial;	Associated Music Publishers, New York [1958]

Observaciones:*Embattled Garden* [película]:

Se conservan algunos fragmentos que se emitieron dentro del programa *Impact of Martha Graham*. En concreto se trata del duo entre Yuriko haciendo el papel de Eva y Bertram Ross como Adán. Channel 13/WNDT-TV, Newark, N.J. Edición; 10 de noviembre de 1965.

————— [grabación en video]:

Versión completa del ballet. En este caso grabado en el Krannert Center de la Universidad de Illinois (Urbana-Champaign) por J. Shanley en noviembre de 1979. Actúa la compañía de Martha Graham.

Nº 4

Título:		<i>Hazaña</i>
Coreografía:		Norman Morrice
Compañía:		Ballet Rambert
Estreno:	lugar;	Sadler's Wells Theatre, Londres
	fecha;	Mayo 25, 1959
Decorado:		Ralph Koltai
Música:	autor;	Carlos Suriñach
	título;	<i>Tientos</i> [1953]/ <i>Doppio concertino</i> [1954]
	instrumentos;	piano(arpa/clave), como inglés y timbal
	editorial;	Associated Music Publishers, New York [1953]

Observaciones:*Hazaña* [película]:

Versión completa filmada por Edmée Wood en 1959. Interviene el Ballet Rambert.

Nº 5

Título:		<i>La Sibila</i>
Coreografía:		John Butler
Compañía:		John Butler Ballet Company (?)
Estreno:	lugar;	Festival dei Due Mondi, Spoleto
	fecha;	Julio 3, 1959
Vestuario:		Eugene Berner (?)
Música:	autor;	Carlos Suriñach
	título;	<i>Concertino for piano, string and cymbals</i>
	instrumentos;	perc, pno, str
	editorial;	Associated Music Publishers, New York [1956]

LA MÚSICA PARA DANZA DE CARLOS SURIÑACH

Nº 6

Título:		<i>Acrobats of God</i>
Coreografía:		Martha Graham
Compañía:		Martha Graham Dance Company
Estreno:	lugar; fecha:	54th Street Theater, Nueva York Abril 27, 1960
Diseño escénico:		Isamu Noguchi
Vestuario:		Martha Graham
Iluminación:		Jean Rosenthal
Música:	autor; título; instrumentos; editorial:	Carlos Suriñach <i>Acrobats of God</i> 1(picc)-1(E. hn)-1-1; 1-1-1-1; timp, 2 perc, hp, 3 mand, str Associated Music Publishers, New York [1972]

Observaciones

Acrobats of God [grabación en video]:

Producido por el Martha Graham Center of Contemporary Dance ; productor ejecutivo, John Houseman; productor, H.R. Poindexter ; director, Dave Wilson; coreografía de Martha Graham, adaptación para televisión de John Butler ; música de Carlos Suriñach.
 Edita: Santa Monica, CA : Pyramid Film and Video, 1970.
 Consultores artísticos, Jean Rosenthal ; decorados Isamu Noguchi.
 Interpretado por miembros de la Compañía de Danza de Martha Graham: Martha Graham, Robert Powell, Mary Hinkson, Helen McGehee, Takako Asakawa, Phyllis Gutelius, Noemi Lapzeson, Bertram Ross, Robert Cohan, Clive Thompson, William Louthier, and Robert Dodson.
 Dirige: Eugene Lester

Nº 7

Título:		<i>Córdoba</i>
Coreografía:		Antonio
Compañía:		Los Ballets de Madrid
Estreno:	lugar; fecha:	Gran Teatro del Liceo, Barcelona Mayo 1, 1960
Música :	autor; título; instrumentos; editorial:	Albéniz /arr. Carlos Suriñach <i>Suite Iberia</i> 2-2-2-2; 4-2-3-1; timp, 2 perc, hp, str Associated Music Publishers, New York [1955]

Nº 8

Título:		<i>David and Bathsheba</i>
Coreografía:		John Butler
Compañía:		John Butler Ballet Company

Estreno:	lugar; fecha;	Retransmisión Televisada por la CBS-TV 15 Mayo 15, 1960
Diseño escénico:		Jac Venza
Narrador:		Lee Cass
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>David and Bathsheba</i> 2-2-0-0; 2-2-0-0; timp, 2 perc, hp, pno, cb/ 1-1-1-1; 1-1-0-0; timp, 2per, pno, str Associated Music Publishers, New York [1960]

Observaciones:

David and Bathsheba [grabación en video]:

Versión completa. Emisión dentro del programa *Lamp unto my feet*, WCBS-TV, New York, 15 de mayo de 1960.

Director: Karl Genus.

Intérpretes: Carmen Lavallade (Bathsheba), Scott Douglas (Nathan), Carol Payne, Jim Gardner y Powell.

Nº 9

Título:		<i>Feast of Ashes</i>
Coreografía:		Alvin Ailey
Compañía:		Robert Joffrey Ballet
Estreno:	lugar; fecha;	Teatro San Carlos, Lisboa Noviembre 30, 1962
Diseño escénico:		Karina Rieger (versión de 1976)
Libreto:		«La casa de Bernarda Alba» de Federico García Lorca
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Doppio concertino</i> [1954]/ <i>Ritmo jondo</i> [1953] 1(picc)-1(E.hn)1-1; 1-1-1-0; timp, 2 perc, palmas(en escena), solo pno, solo vln, str Associated Music Publishers, New York [1962]

Observaciones:

Feast of Ashes [grabación en video]:

Versión completa. Fue filmada por Maurice Seymour en 1964 durante un ensayo del Harkness Ballet. Intervienen los bailarines Brunilda Ruiz, Suzanne Hammons, Zane Wilson, Nicholas Polajenko, Felix Smith, Vicente Nebraska, y otros miembros de la compañía.

—————[película]:

Fragmentos procedentes de una gala especial que tuvo lugar en Barcelona en 1966: «*Gala performance in Barcelona*, Rebekah Harkness Foundation». En este caso la interpretación corrió de nuevo a cargo del Harkness Ballet. En concreto actuaron los siguientes bailarines: Suzanne Hammons, June Wilson, Ali Pourfarokh, Vicente Nebraska, Dale Muchmore.

En realidad en la gala se trataba de volver a presentar el repertorio que el Harkness Ballet había presentado en Cannes pero con alguna ampliación. En esta ocasión además se incluyeron *Koshare* (Donald

LA MÚSICA PARA DANZA DE CARLOS SURIÑACH

Saddler), Youth (Richard Wagner), Saint Saëns concerto (Robert Seevers), Venta quemada (George Skibine), Sarabande (George Skibine), Macumba (Alvin Ailey), After Eden (John Butler), Hearts, meadows and flags (Richard Wagner) y Pas d'action (George Skibine/Maurice Petipa).

—————[grabación en video]:

Grabación del Harkness Ballet en el Broadway Theater de Nueva York, 1967

—————[grabación en video]:

Video de 30 minutos grabado en 1976 durante un ensayo del Maryland Ballet y con vestuario de trabajo. Intervienen los siguientes bailarines: Maria Youskevitch (Bernarda Alba, la madre); Leslie Perrell (Adela, la hija más joven); Norma Pera (Angustias, la hija mayor); Priscilla Crommelin, Melissa Savage, Debra Van Cure (otras hijas); Florin Scarlat (Pepe, joven); Yuri Catal (Señor Muerte, tío); David Keener (monge); otros.

Nº 10

Título:		<i>Celebrants</i>
Compañía:		Bathsheva Dance Company
Estreno:	lugar; fecha:	Tel Aviv (Israel) Noviembre 25, 1963
Música:	autor; título; instrumentos; editorial:	Carlos Suriñach <i>Concertino for piano, string and cymbals</i> perc, pno, str Associated Music Publishers, New York [1956]

Nº 11

Título:		<i>A place in the Desert</i>
Coreografía:		Norman Morrice
Compañía:		Ballet Rambert
Estreno:	lugar; fecha:	Sadler's Well Theater, Londres Julio 25, 1961
Música:	autor; título; instrumentos; editorial:	Carlos Suriñach <i>David and Bathsheba</i> 2-2-0-0; 2-2-0-0; timp, 2 perc, hp, pno, cb Associated Music Publishers, New York [1960]

Observaciones:

Se estrenó dentro del «London Festival Ballet» junto con *Night shadow* de Balanchine y *Snow maiden* de Burmeister

En la temporada de 1963 el Ballet Rambert vuelve a incluir *A place in the Desert* y otro ballet de Morrice, *Conflicts*

Nº 12

Título:		<i>Apasionada</i>
Coreografía:		Pearl Lang
Compañía:		Pearl Lang Ballet Company

Estreno:	lugar; fecha;	Hunter College Playhouse, Nueva York Enero 5, 1962
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Apasionada</i> 0-1-1-1; 1-1-0-0; 2 perc, pno, cb Associated Music Publishers, New York [1961]

Observaciones:

Esta documentada otra representación en el Hunter College Playhouse, el 9 y 10 de abril de 1965. En esa ocasión la compañía también representó las siguientes coreografías de Pearl Lang *Shore bourne* y *Dismembered fable*.

Nº 13

Título:		<i>Songs of the soul</i>
Coreografía:		Francisco Moncion
Intervienen:		Francisco Moncion/Naomi Senitzky/John Benoit/Rudy Menchaca.
Estreno:	lugar; fecha;	Televisión WCBS, Nueva York Noviembre 15, 1964
Decorado:		Tom John
Texto:		Poemas de San Juan de la Cruz
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Songs of the soul</i> Coro a cappella, (SATB) Associated Music Publishers, New York [1964]

Observaciones:

Songs of the soul [película]:

Versión completa de la emisión que se hizo por televisión dentro del programa *Lamp unto my feet*. La producción corrió a cargo de Pamela Ilott y el director fue Marvin Silbersher [WCBS-TV, Nueva York, 1964].

La partitura fue interpretada por la coral *Amor Artis* de Nueva York bajo la dirección de Johannes Somary.

Nº 14

Título:		<i>Los Renegados</i>
Coreografía:		J. Anduze
Compañía:		Los Ballets de San Juan
Estreno:	lugar fecha	Teatro Tapia, San Juan, Puerto Rico Mayo 27, 1965
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Los Renegados</i> 1(picc)-1(E.hn)-1-1; 1-1-1-1; timp, 2 perc, pno, str Associated Music Publishers, New York [1965]

LA MÚSICA PARA DANZA DE CARLOS SURIÑACH

Nº 15

Título:		<i>Venta Quemada</i>
Coreografía:		George Skibine
Compañía:		Harkness Ballet
Estreno:	lugar; fecha;	Festival de la Danza, Cannes Marzo 12, 1966
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Venta Quemada</i> 1(picc)-1(E. hn)-1-1; 1-1(add tpt opt)-1-1; timp, 2 perc, hp, str Associated Music Publishers, New York [1966]

Nº 16

Título:		<i>Agathe's Tale</i>
Coreografía:		Paul Taylor
Compañía:		Paul Taylor Dance Company
Estreno:	lugar; fecha;	Frank Loomis Auditorium, New London (CT) 12 Agosto, 1967
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Agathe's Tale</i> 1(picc)-1(E. hn)-1-0; 0-1-0-0; perc, str Associated Music Publishers, New York [1967]

Observaciones:

El estreno tuvo lugar en el marco de la vigésima edición del «American Dance Festival» en el *Connecticut College*.

Su éxito le llevó a formar parte del repertorio habitual de la compañía de Paul Taylor. Algunas de las representaciones más destacadas tuvieron lugar alrededor de los años del estreno como por ejemplo la del *Billy Rose Theatre*, N.Y., 21-30 diciembre, 1967; *ANTA Theater* NYC, 8-20 febrero, 1971 y la del *Harper Theater*, Chicago.

Nº 17

Título:		<i>Suite Española</i>
Coreografía:		José de Udaeta
Compañía:		Harkness Ballet
Estreno:	lugar; fecha;	Gran Teatro del Liceo, Barcelona Octubre 6, 1970
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Suite Española</i> 2(picc)-1-1-1; 2-1-1-1; timp, 2 perc, pno, str Associated Music Publishers, New York [1970]

Nº 18

Título:		<i>Chronique</i>
Coreografía:		Martha Graham
Compañía:		Martha Graham Dance Company
Estreno:	lugar; fecha:	Mark Hellinger Theater, Nueva York Abril 19, 1974
Diseño escénico:		Dani Karavan
Vestuario:		Martha Graham
Iluminación:		William H. Batchelder
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>Chronique</i> guitarra y timbal Associated Music Publishers, New York [1974]

Observaciones:

En la temporada de primavera de 1974 Martha Graham presentó dos nuevas coreografías. La primera de ellas *Chronique*, con música de Suriñach. Para la segunda obra *Holy Jungle*, Graham utilizó música de Robert Starer

Nº 19

Título:		<i>The Owl and the Pussycat</i>
Coreografía:		Martha Graham
Compañía:		Martha Graham Dance Company
Estreno:	lugar; fecha:	Metropolitan Opera House, Nueva York Junio 26, 1978
Diseño escénico:		Ming Cho Lee
Vestuario:		Halston
Iluminación:		Gilbert V. Hemsley
Libreto:		Poema de Edward Lear
Narrador:		Liza Minelli
Música:	autor; título; instrumentos; editorial;	Carlos Suriñach <i>The Owl and the Pussycat</i> 2(picc)-1(E. hn)-2-1; 2-2-2-0; timp, 2 perc, Hohner clavinet, hp, str, narrador Associated Music Publishers, New York [1978]

Observaciones:

The Owl and the Pussycat [grabación en video]

LA MÚSICA PARA DANZA DE CARLOS SURIÑACH

Versión completa grabada en el Krannert Center, Universidad de Illinois, 1979. Interviene la *Martha Graham Dance Company*.

En esta misma ocasión aparte de la música Suriñach encontramos aquí obras de otros compositores cuya música es utilizada por Graham, por ejemplo Samuel Barber, Gian-Carlo Menotti, Edgard Varèse, Norman Dello Joio, Norman y William Schuman.

—————[grabación en video]

Versión completa de la actuación llevada a cabo en el New York State Theater de Nueva York en abril de 1985. Esta grabación fue patrocinada por el *National Endowment for the Arts*.

Intervienen los siguientes bailarines de la compañía: Yuriko Kimura (gatito), George White, Jr. (búho), Jean Louis Morin (cerdo), y otros. En este caso la narradora fue Janet Eilber.

Nº 20

Título:		<i>Blood Wedding</i>
Coreografía:		Miguel Terekhov
Estreno:	lugar; fecha;	Universidad de Oklahoma, Oklahoma 1979
Música:	autor;	Carlos Suriñach

Nº 21

Título:		<i>Quimera</i>
Estreno:	lugar ; fecha;	Ginebra 1989
Música	autor; título;	Carlos Suriñach <i>Quimera</i>

Nº 22

Título:		<i>The Eyes of the Goddess</i>
Coreografía:		Martha Graham
Compañía:		Martha Graham Dance Company
Estreno:	lugar; fecha;	City Center Theater, Nueva York Octubre 8, 1991
Escenografía:		Marisol
Vestuario:		Martha Graham
Director artístico:		Linda Hodes/Ron Protas
Director artístico asociado:		Yuriko Kikuchi
Música:	autor; título;	Carlos Suriñach <i>The Eyes of the Goddess</i>

Observaciones:

Se trata del último trabajo coreográfico de Martha Graham que de hecho dejó sin terminar a causa de su muerte en 1991.

El origen de esta obra fue el encargo hecho por la comisión «España 92» con motivo de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. En el programa se incluyeron otras coreografías del repertorio habitual de la compañía como *Maple leaf rag*, *Appalachian spring*, *El Penitente*, *Embattled garden*, *Cave of the heart*, *Seraphic dialogue* y *Rite of spring*.

Abstract: La música para danza de Carlos Suriñach

In addition to his fame as a composer of symphonic works, Suriñach (1915-1997) has won remarkable international distinction in the field of dance. Suriñach's extensive cultural background is reflected in several ways. His Spanish nature is demonstrated in the Flamenco tone of his art. His German training reveals itself in a structural integrity along with a very expressive way to convey. His French experience shows in the clarity of his musical thought. His American attributes are his energy, vitality and sweetness of sentiment.

Suriñach's musical scores has been featured in the repertoires of Martha Graham, Jose Limon, Pearl Lang, the Ballet Rambert of England and Antonio and his Ballets de Madrid. *The Eyes of the Goddess* (1991), choreographed by Martha Graham, was also the latest ballet by Suriñach, whose American career began in 1952 with the performance of a piece at an all-percussion concert at The Museum of Modern Art. Since then, commission has followed commission almost without interruption. His music has been played in the major theaters of the world and his works are in the repertoires of most American dance companies. This paper is followed by a list which contents Suriñach's ballet works.

OSCAR SCHLEMMER EN LA DANZA

DELFIN COLOMÉ

Crítico y Compositor

Manila - Filipinas

Conferencia de la Exposición Oskar Schlemmer

Museo Nacional Reina Sofía

La danza ha sufrido a lo largo de este nuestro siglo próximo a terminar, una de las transformaciones más espectaculares que se hayan dado en el mundo de las artes. Y ello se ha debido a una singular floración de figuras, entre las que –dicho sea de paso– aparecen muchísimas mujeres, a diferencia de lo que sucede en otros campos artísticos.

Oskar Schlemmer es, sin duda, una de esas figuras singulares, desde su faceta tan peculiar –sorprendente, incluso, para muchos– de bailarín y coreógrafo.

La actividad coreográfica de Schlemmer se desarrolla básicamente entre los años 1912 y 1940.

Una primera observación que quisiera formular es que Schlemmer es un pintor-coreógrafo, y no un coreógrafo-pintor. Si se quiere un símil para la clarificación de ese binomio, mencionaría que mientras, por ejemplo, Albéniz fue un pianista-compositor, Manuel de Falla fue un compositor-pianista.

En 1931, Schlemmer escribió en su Diario una declaración concluyente:

«Gustosamente reconozco que llegué al baile desde la pintura y la escultura, pero precisamente por eso tenía que valorar más su aspecto básico, el movimiento, dado que aquellos ámbitos expresivos son por naturaleza estáticos, rígidos y representan el movimiento congelado en un instante. El hecho de que se aplace sin más una asimilación del mundo formal y de la percepción del artista plástico a los del bailarín, y de que casi siempre el paso de un ámbito especializado a otro se revele fructífero, no precisa justificación alguna. Sin embargo es preciso resaltar que el mundo sensitivo del pintor abarca un sentimiento del cuerpo que sólo necesita una llamada para [demostrar] vitalidad, y estilo, como ya es sabido, significa la forma última, la mayor posible. El camino pasa por desprenderse de lo accesorio y banal hasta alcanzar

una precisión de la idea cada vez mayor. Las vías que conducen a esta meta son diferentes, dependiendo del punto de partida. Si parto del cuerpo para crear poco a poco la danza formal, el camino es diferente que si parto de la forma, de una idea creativa y la intento ejecutar mediante el cuerpo».

Este párrafo, escrito ya mucho después del inicio e incluso del apogeo de sus experiencias coreográficas, incluye el término clave que explica la inclinación de Schlemmer por la danza: el estudio y el dominio del movimiento. Un concepto clave también, según hemos señalado para sus precursores de la escuela germánica.

A ello hay que sumar la seducción que el movimiento coreográfico moderno ejerció sobre un buen número de artistas e intelectuales, a raíz de los profundos cambios que se iban introduciendo por los pioneros de la Danza Moderna. A título indicativo, es impresionante la nómina de personalidades que se interesan, por ejemplo, por la danza de Isadora Duncan: pintores y escultores como Carriere, Rodin –con quien mantiene un flirt muy peculiar– Josep Clará, Dunoyer de Segonzac, Walkowitz; o poetas y escritores como Henri Bataille, Gordon Craig, Serge Essenine o el propio Stanislavski.

Schlemmer no se marginó de ese interés generalizado, muy al contrario. Y, además, estoy convencido de que su acceso al mundo coreográfico le vino porque, lisa y llanamente, le gustaba bailar. Algo tan simple como esto. Y Schlemmer fue un dotado bailarín, con una espectacular intuición, no sólo para la coreografía, sino para la interpretación.

En 1905, con sólo diecisiete años, Schlemmer descubre que quiere ser pintor. Que la pintura es la vocación de su vida. Le escribe a su amigo Otto Hoffmann: «De algo estoy absolutamente seguro: he encontrado mi profesión». Y en la misma carta incluye un párrafo que resulta revelador: «El sábado tenemos clase de copia, en la que los profesores discuten las composiciones. La composición es mi campo principal y mi faceta buena. En este ámbito espero también llegar lejos».

A mi modo de ver, ese afán compositivo rima muy bien con su inquietud coreográfica. Y si conocen su obra, habrán observado que la composición es elemento fundamental de muchas de sus pinturas. Y que esa composición adquiere un carácter particularmente coreográfico en la buena cantidad de cuadros sobre grupos. Recuerden, por ejemplo, obras como «Grupo concéntrico», «Casa con siete figuras», «Grupo de cuatro escalonado con brazo en ángulo recto», o «Grupo de figuras de espaldas», cuya composición está preñada de un profundo sentido coreológico. U otras obras en las que, a ese sentido, se añade una poderosa versatilidad cinética, de movimiento, como sucede en «Dos hombres balanceándose», «Grupo con persona flotando» o «Grupo con personaje subiendo la escalera».

Otro hecho puede haber influido notablemente en la afición coreográfica de Schlemmer. Es sencillamente que, nuestro pintor vive en Stuttgart de 1906 a 1909, y

Stuttgart es una ciudad con una profundísima tradición coreográfica; mayor incluso, en algunos aspectos, que la de la propia ciudad de Berlín.

Recordemos que su Corte tuvo ya una compañía estable 1609; que Noverre, contratado por el Duque Carlos Eugenio de Wurtemberg ejerció allí su maestrazgo desde 1759; que por sus teatros –repletos siempre de aficionados– pasaron figuras míticas como Vestris, Gardel y Dauberval; que la Escuela Ducal de Danza se inauguró en 1771; y que en el siglo XIX acogió a los Taglioni (Filipo y Maria) en una época de notable esplendor.

Esta sólida tradición con la que Schlemmer se encontró a principios de siglo, ha perdurado durante toda la centuria: En Stuttgart han trabajado personajes tan importantes para la danza contemporánea como Glen Tetley o John Cranko –padre artístico de dos grandes genios de actualidad: John Neumeier y Jiri Kylián que, a su vez, han sido mentores por ejemplo de Nacho Duato.

Todo ello ayudó, pues, a la emergencia de la creatividad coreográfica de Schlemmer.

Después de una estancia en Berlín, Schlemmer vuelve a Stuttgart en 1912. Es entonces cuando inicia sus primeros experimentos coreográficos. Es necesario que nos asomemos de nuevo a un revelador texto de su Diario, que escribe en Diciembre de dicho año y en el que tras el encabezamiento de «Evolución de la antigua a la nueva danza», diseña un peculiar argumento coreográfico, lleno de ingenio e intencionalidad, que supone todo un planteamiento doctrinal de la que será su acción posterior. Pero no quiero seguir adelante sin subrayar que, en el propio encabezamiento que les citaba, se plantea ya la disyuntiva de una danza nueva frente a una danza antigua, es decir, el decidido sentido innovador del que Schlemmer empapará todas sus coreografías.

Dice el texto:

«El gris: ¡decoración convencional, por ejemplo con la luna como ambientación nocturna! En danza y música: perfección, debido a la convención como apoyo ágil y fácilmente aceptable. La clase del ballet ruso, motivo de su éxito. Los bailarines exhiben el arte que les permite alcanzar el éxito y granjearse el favor del público. Un demonio (encarnación de lo dionisiaco) se desliza veloz por el escenario, color provocador, amarillo anaranjado, máscara, y se sitúa ante el telón con gesto de súplica: los bailarines (interrumpidos en su danza) retroceden desconcertados. El telón se divide, o cae de arriba un tejado marrón oscuro parecido a un velo, que envuelve a los bailarines y poco a poco se vuelve más claro y rojizo. El demonio ha desaparecido de nuevo. El ambiente tiene algo turbio, de búsqueda naciente; la música suena confusa y sorda retomando y abandonando melodías y ritmos, igual que los bailarines. Los acordes más bajos de la música casi suenan marrón. El demonio vuelve a aparecer, y con él se alzan los velos marrones. La ambientación pasa a continuación

del rojo al naranja intenso. Música y danza apasionadamente excitadas -vértigo erótico. El demonio se une a la danza, triunfante (...) La ambientación cambia progresivamente hasta el amarillo limón como símbolo de lo enfermizo y sobreexcitado, de lo extático, del movimiento de los bailarines, la música asimismo [resuena con] tonos estridentes, agudos. Después: por así decirlo, caída en la profunda noche - fondo negro, los bailarines envueltos en gris. Música profunda, en modo menor. Tristeza. Al fondo, en el centro, aparece un punto violeta que se convierte en círculo, y éste a su vez en cuadrado azul. La música se torna más clara -hasta el azul, puro y profundo azul- lo domina todo. La música: mayestática, festiva, la danza medida, noble. Aparece el querubín (un ángel plateado, muy vaporoso, nebuloso, delicado, con perfiles imprecisos); la ambientación pasa del azul oscuro al azul claro, cada vez más claro, hasta alcanzar un blanco puro (o plata). Los bailarines unidos, guiados por el querubín. Al fondo aparece una estrella blanca. La música se va apagando suavemente. El demonio ha muerto».

El texto no tiene desperdicio. El sentido irónico de la narración de Schlemmer es más que notable.

Es importante que parte de unos parámetros estereotipadamente clásicos que van desde la decoración convencional de la luna en el cielo (la luna, polarizadora de brujos, sílfides y willis) a los bailarines practicando escuela rusa de ballet, es decir, el no va más del clasicismo (la escuela Cechetti, Vaganova, etc.), en todo caso -como dice Schlemmer- practicando «el arte que les permite alcanzar el éxito y granjearse el favor del público».

Aparece entonces el diablo -dice Schlemmer- «encarnación de lo dionisiaco»: lo que le faltaba, precisamente, a la danza de los «legisladores» (como se ha llamado a Emile Jacques-Dalcroze y a Rudolf von Laban), aquel Dyonisos germánico que obsesionaba a Mary Wigman, dispuesta a librar la danza a los impulsos más profundos, a -como dice Paul Bourcier- la ubris dionisíaca.

A través de los constantes cambios de color -del gris al amarillo, al marrón oscuro, al rojo naranja, etc.- a través del juego cromático, se van introduciendo los distintos sentimientos.

El diablo hace que un velo marrón caiga sobre los desconcertados bailarines y que les envuelva, para llevarles -dice el pintor- a «un ambiente de búsqueda naciente», de la búsqueda, claro está, de la nueva danza.

Música y danza suenan, entonces, apasionadamente excitadas, de su propia novedad, con «vértigo erótico», dice el texto, y el demonio se une a la danza triunfante. Ahí está el demonio y al éxtasis, título que la investigadora americana Susan A. Manning ha dado a un excelente y polémico libro sobre Mary Wigman.

Después se instaura la serenidad, con la nueva danza ya consolidada. Les reitero la expresión de Schlemmer: «La música: mayestática, festiva, la danza medida, noble».

Vuelve la noche; pero una noche distinta, sin luna, sino con «un punto violeta que se convierte en círculo, y éste a su vez en un cuadrado azul». Y ahí, precisamente, aparece un guiño humorístico de Schlemmer, hombre de gran sentido del humor, de finísima ironía. Surge un querubín –como en las mágicas apariciones del ballet romántico– que guía a los bailarines hacia la nueva danza. En todo caso, el demonio, el revulsivo, después de prestar un gran servicio al arte –sector en el que el Maligno suele ser frecuentemente útil– fenece gloriosamente.

La Guerra Europea interrumpe sólo relativamente su actividad creativa porque, incluso en 1915, existen pruebas documentales de que Schlemmer está obsesionado por las representaciones del cuerpo humano. Tanto en su vertiente plástica, como coreográfica. Aquel famoso enunciado que formula –«el cuadrado de la caja torácica / el círculo de la tripa / el cilindro del cuello / etc.»– sin duda alguna, tiene un profundo sentido coreográfico, huele profundamente a material de danza presentado con aquella intuición –a la que antes me referí– que Schlemmer exhibe tan a menudo.

En 1916 presenta unos primeros esbozos del Ballet Triádico. Pero no será hasta que, una vez acabado el conflicto, en 1919, Schlemmer –sin que nunca deje de pintar– se concentre a fondo en sus proyectos de danza.

Es en esta época, cuando es contratado como –atención al título– maestro de la forma, de la Bauhaus en Weimar, si bien Schlemmer consigue que le concedan un permiso especial –según refiere literalmente en su Diario– «para terminar lo de la danza en Stuttgart».

Lo de la danza es, evidentemente, el Ballet Triádico que se estrena el 30 de septiembre de 1922, en el Landestheater de Stuttgart, con tres bailarines en escena: Elza Hotsel y Albert Burger –del cuerpo de ballet del propio teatro– y un bailarín desconocido, de nombre Walter Schoppe... que no es otro que el propio Schlemmer; quien, aparte de coreógrafo, consta también en el programa como escenógrafo y figurinista.

Pero del Ballet Triádico y de las Danzas de la Bauhaus hablaré más tarde, con más detenimiento, una vez haya concluido el recorrido bio-coreográfico de Oskar Schlemmer.

El éxito del Triádico es apabullante. Sus representaciones se irán sucediendo, bajo la sólida protección de la Bauhaus, que lo presenta en el marco de la Semana artística que la institución celebra en Weimar, en 1923. Le escribe, entonces Schlemmer a Otto Meyer-Amden: «El ballet se bailó en Weimar y tuvo un enorme éxito –al día siguiente se vieron muchas caras alegres en Weimar–».

En 1924 se baila en el Volksbühne (Teatro Nacional) de Berlín y de nuevo en Weimar, en el Nationaltheater. En 1926, se representa en el legendario Festival de Donaueschingen. Ahí está Hindemith, el compositor, que –hechizado por la coreografía– acepta componer una partitura para órgano mecánico. Además, los figurines del Ballet Triádico participan también en la «Grosse Bruckenrevue» –la Gran Revista del Puente– en Frankfurt y en el Metropoltheater de Berlín.

Precisamente a raíz de la representación en Donaueschingen, Schlemmer escribe en su Diario una interesantísima reflexión, altamente ilustrativa de su pensamiento coreográfico:

«¿Por qué ballet, si éste, según dicen, está muerto o agonizando? Porque aunque el apogeo del arte del ballet hace tiempo que pasó, aunque el antiguo ballet cortesano está muerto, las condiciones completamente transformadas, propias de nuestra época pueden muy bien inducirnos a creer en una renovación de esta especial manifestación artística que es el ballet: porque en la época actual, la época de la gimnasia rítmica, de la belleza del movimiento derivada de ella y de los muy trillados caminos hacia la fuerza y la belleza, creo que es lícito recordar la otra parte, el polo contrario: la mascarada colorista tan popular en otro tiempo, el baile de disfraces teatral y, por consiguiente, un ballet que hay que despertar a la vida con un nuevo sentido (...). Porque el mudo ballet, esa musa libre de compromisos que nada dice y lo significa todo, alberga posibilidades creativas y expresivas de una pureza que sólo igualan la ópera y el teatro, y debido a su ausencia de ataduras está predestinado a convertirse una y otra vez en germen y punto de partida de una vuelta generalizada al teatro».

¡Cuántos ecos en estas palabras de las históricas figuras de la Danza Moderna! Ecos de Isadora Duncan, de Martha Graham, de Jacques-Dalcroze, de von Laban, de Mary Wigman —e incluso resonancias de Roger Garaudy y del propio Maurice Béjart—.

Pero la renovación coreográfica tiene en Schlemmer un acento más escenográfico que metafísico. Porque Schlemmer es —y lo digo en el sentido clásico— un practicion, un pintor, que se enfrenta día a día con los problemas de la forma, del color y de la composición ante la tela. Y a quien la danza le permite la atractiva experiencia —el salto cualitativo, en definitiva— de llevarlos a un espacio tridimensional como es el escenario.

La segunda gran producción de Oskar Schlemmer, las denominadas «Danzas de la Bauhaus» se irán gestando y representándose en espectáculos que, a menudo, desconciertan a los críticos. Oskar Bie, un relevante catedrático especialista en danza, se pregunta:

«¿Por qué está tan entusiasmado el público? ¿Por primitivismo, por oposición, porque siente la cultura moderna?» Y otro crítico de gran audiencia, Artur Michel se interroga también: «¿Pero esto qué es? ¿Cabaret mecánico, excentricidad metafísica, equilibrismo intelectual, teatro de variedades irónico?» Y se da él mismo una respuesta nada desencaminada: «¿Es quizá todo eso al mismo tiempo, unas veces más de esto, otras más de aquello?».

En todo caso, el desafío coreográfico de Schlemmer estaba lanzado, con tanta valentía como efectividad ya que, encima, cosechaba buenos éxitos de público.

En 1932, Schlemmer acude al famoso Congreso internacional de Danza de París,

a propuesta de Fernand Léger. Por una serie de desgracias organizativas (se extraían las partituras, la luminotecnia funciona deficientemente, el suelo del escenario – recién pintado de negro– plantea problemas de deslizamiento a los bailarines) no obtiene el premio que hubiera merecido. El galardonado es otro alemán, Kurt Jooss, con una de las coreografías más relevantes de este siglo «La mesa verde». Pero si hay que destacar que, de alguna manera, Jooss tiene en su coreografía un buen número de elementos schlemmerianos, que el propio pintor subraya en una carta –otra más, de enorme valor documental– a su amigo Meyer-Amden:

«Yo mismo voy convenciéndome poco a poco de que aquellas «Mesas verdes» – se refiere a la coreografía premiada– están muy cercanas a nuestro «danza de gestos» y la presencia elemental de los bailarines (guerreros) podría identificarse con nuestra «danza del espacio» (...) Pero lo que en nosotros se celebró entonces en abstracto, se revistió en ellos de actualidad».

Como se ve, las realizaciones de Schlemmer empezaban a dejar sentir sus influencias.

En 1933, Schlemmer dirige su famosa carta a Goebbels, cuyas ideas sobre la danza distan mucho de ser innovadoras: «He prohibido las danzas filosóficas de Wigman, Palucca y los otros (...) [entre los que sin duda figuraba Schlemmer]. La danza debe ser vistosa y mostrar los cuerpos de mujeres hermosas. Eso no tiene nada que ver con la filosofía». Las consecuencias de ese acto lleno de coraje son de todos conocidas. Schlemmer es condenado por el régimen a las tinieblas exteriores, con todas las consecuencias que ello acarrea para sus actividades coreográficas.

No obstante, en el exilio sigue dibujando bocetos para una nueva versión del «Ballet Triádico». En 1939, la revista estadounidense «Time» publica los figurines del ballet, que son admiradísimos por el público americano.

Y aquí se va agotando la actividad coreográfica del pintor.

En el terreno familiar, en diciembre de 1941 experimenta la alegría, coreográfica también, de que su hija Karin sea promovida al primer grado de prima ballerina en el Ballet de Estrasburgo, lo que le llena de orgullo y satisfacción.

Y desgraciadamente, nuestro hombre muere poco después, en Baden-Baden, el 13 de abril de 1943.

Pero no quisiera cerrar este capítulo sin referirme a otras actividades de Schlemmer en las que la danza, o al menos el movimiento organizado en el tiempo y el espacio, intervenía también. Me refiero a las famosas fiestas que periódicamente organizó: «La fiesta blanca», «La fiesta de la barba, de la nariz y del corazón», «La fiesta metálica», «La fiesta de los temas», etc. Y no hay que olvidar, tampoco que, en el terreno escenográfico, que Schlemmer colaboró con Stravinski, con Arnold Schonberg y con otros grandes creadores de su época.

Efectuado este recorrido por la biografía de Schlemmer, voy a centrarme en

sus dos grandes obras coreográficas: las «Danzas de la Bauhaus» y el «Ballet Triádico».

Las «Danzas de la Bauhaus» son una colección de breves coreografías, de apuntes sueltos, a través de los que Schlemmer va consolidando su ideología escénico-coreográfica. Son experimentos que el pintor realizó en la Bauhaus y que empezó a presentar, a partir de 1925 –en Dessau por primera vez–. Muchas de ellas fueron utilizadas para sus Fiestas, a las que ya me he referido.

Estas danzas, supone estar ante estudios de movimiento realizados por bailarines, siempre embozados en máscaras y en ceñidas mallas de colores; con acompañamientos musicales acusadamente rítmicos.

No obstante, aquí se ve aparecer, en algunos casos, anécdotas incidentales. Su carácter se hace, con ello, menos abstracto y pone de manifiesto un cierto resquicio dubitativo en las formulaciones de Schlemmer; pero que, en todo caso, siguen teniendo un singular valor estético.

Escribe Schlemmer en su Diario, el 7 de septiembre de 1931:

«En el teatro de la Bauhaus denominábamos en su época danza del espacio a un juego de movimientos interpretados por personas en que la geometría del suelo (cuadrado, diagonal, círculo) estaba dibujada sobre la superficie de danza, geometría que seguían después tres bailarines con diferentes tempos y pasos. De ese modo se expresaba el espacio con una sorprendente intensidad, y no sólo por el movimiento atemperado de los bailarines, por la cinética del decurso. Aquí no había 'imágenes fijas', a no ser al final, que resultaba forzosamente de la llegada de los tres al centro. Muchas de las cosas que hicimos entonces nos sorprendieron (a nosotros mismos). Así la fijación del centro del espacio mediante una cuerda estirada y partiendo de ella 'tensiones' que generaban orientaciones espaciales y cinéticas completamente nuevas. Sorprendentes fueron cosas tan simples, cercanas y con todo inéditas, como los palos fijados a las articulaciones del cuerpo, 'alargamientos de los instrumentos del movimiento', pero la mayor sorpresa de todas la constituían los movimientos así generados. Porque aquí nada tenía que ver con la conducta estática, con el 'cuadro viviente'. ¡Quien tenga ojos para ver, que vea!, porque eso tampoco tenía nada que ver con el deseo de comprender con el intelecto».

De estos razonamientos, destacaría sobre todo dos ideas:

Por una parte, el valor de la sorpresa, como elemento básico de la creatividad. Cuando una obra de arte excluye la sorpresa, está condenada al fracaso; que es lo que le pasaba al ballet clásico, en los albores del siglo XX. Y hay que recordar también, casi como una consigna de obligado cumplimiento, la súplica de Diaghilev a Jean Cocteau: «¡Sorpréndeme!».

Por otra, en esa aseveración de «quien tenga ojos para ver, que vea», se encierra un verdadero método para comprender el arte contemporáneo -y el de todos los tiem-

pos. Cuando a Tapies le preguntaban, al principio de su carrera, cómo había que entender su obra, se limitaba a contestar: «No hay secreto. Simplemente, mirad. Mirad a fondo». Eso es lo que busca Schlemmer del público de sus coreografías: que aprendan a mirar a fondo la danza; sintiéndola desde lo más profundo de su esencia. En realidad lo que propone, como lo hará Merce Cunningham años más tarde es cambiar no tan sólo el mensaje que se emite desde el escenario, sino la propia receptividad desde el público.

El «Ballet Triádico» fue estrenado en Stuttgart el 30 de septiembre de 1922.

Se trata de un ballet abstracto que, perfectamente situado en la línea estética de Schlemmer, explora las relaciones entre los bailarines y el espacio en el que se producen, ofreciendo una estructura de escenas muy estilizadas, en las que –junto a un rigor y una seriedad conceptual– no faltan destacados rasgos de humor.

Quisiera puntualizar, que al decir ballet abstracto, me refiero a que en él se reduce la función del bailarín al estatus de un animador de formas geométricas, colores y modelos en un espacio lógicamente estructurado. Pero, y eso sin duda: siempre con la intencionalidad de buscar belleza coreográfica. Si no sería sencillamente, ballet.

En el estreno, Schlemmer utilizó músicas de Bossi, Paradies, Haydn, Debussy, Mozart y Handel. Pero para sus posteriores actuaciones, Hindemith compuso una excelente partitura para órgano mecánico.

La reconstrucción de ese ballet, hecho por Margarete Hasting en 1970, es la versión que actualmente se puede conseguir. La música es de Erich Ferstl. Más recientemente Gerhard Bohner ha reconstruido también el Ballet Triádico.

De esa obra dejó Schlemmer unas notas en su Diario, después de su estreno:

«El Ballet Triádico, baile de la triada, variación del uno, dos y tres, en forma, color y movimiento, tiene que generar también una planimetría de la superficie de la danza y una estereometría de los cuerpos en movimiento, la dimensionalidad del espacio tiene que surgir por fuerza persiguiendo formas básicas elementales, como la recta, la diagonal, el círculo, la elipse y las uniones entre sí. De este modo el baile, que por su origen es dionisiaco y puro sentimiento y de severidad apolínea en su forma última, se convertirá en símbolo del equilibrio de polaridades.

El Ballet Triádico –prosigue– que coquetea con lo alegre sin caer en lo grotesco, que roza lo convencional sin solicitar a sus bajezas, que intenta lograr en última instancia la desmaterialización de los cuerpos sin renovarse subrepticamente, tiene que revelar el punto de partida que permita desarrollar un ballet alemán, que de esa manera quedaría anclado en el estilo y el propio valor para afirmarse frente a analogías quizá dignas de admiración, pero esencialmente ajenas (ballet ruso, sueco)».

Es obvio que Schlemmer se refiere en el anterior párrafo, a los Ballets Rusos de Diaghilev y a los Ballets Suecos de Rolf de Maré.

Años más tarde, concretamente el 5 julio 1926, comentaba:

«¿Por qué Triádico? Porque el tres es un número de importancia capital, predominante, que trasciende el yo monomaniaco y la antinomia dualística y origina lo colectivo. Tras él viene el cinco, a continuación el siete, y así sucesivamente. Derivado de la triada-tritono, al ballet hay que denominarlo danza de la trinidad, de la variación del uno, el dos y el tres. Una bailarina y dos bailarines; doce bailes y dieciocho trajes. Otras trinidades son además: forma, color, espacio; las tres dimensiones del espacio: alto, largo, ancho; las formas originales: esfera, cubo, pirámide; los colores fundamentales: rojo, azul, amarillo. La trinidad de danza, disfraz y música».

Y llegamos así al fin de excursión por la vida y la obra coreográfica de ese humanista que fue Oskar Schlemmer.

De todo lo dicho, convendría destacar cuatro ideas fundamentales:

1) Schlemmer es, por encima de todo, un investigador incansable: del movimiento, de las formas, del espacio; elementos todos ellos que están en la propia raíz de la creación coreográfica.

2) La renovación que Schlemmer impulsa en el arte coreográfico tiene un acusadísimo componente escenográfico. Es una renovación muy pragmática que se centra en la articulación de artificios y soluciones escénicas, de suprema calidad artística.

3) Esa renovación supone –como contraparte– un impulso notable para cambiar, en la mentalidad del público, la propia percepción de la danza.

4) Las influencias de esa renovación llegan a coreógrafos tan importantes y dispares –como hemos ido viendo a lo largo de esta conferencia– como Kurt Joss, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais y Bob Wilson. Pero, más relevante es todavía el espíritu de Schlemmer que se encuentra en medios coreográficos tan modernos como la creación por ordenador, los clips televisivos –incluso los publicitarios– y la videodanza.

Abstract

Dance has suffered throughout this century, one of the most revolutionist transformations ever known in the arts world. This has been possible due to the flourishing of important figures. Oskar Schlemmer is, with no doubt, one of this singular figures.

BIBLIOGRAFÍA

Otto Meyer-Amden. *Aus Leben, Werk und Breden*. Monographie. Zurich, 1934, (24 páginas).
Rückblick auf mein Triadisches Ballett, unveröffentlichtes Manuskript, c. 1935, (3 páginas).

OSCAR SCHLEMMER EN LA DANZA

- Oskar Schlemmer. *Briefe und Tagebücher*. Ed. De Tut Schlemmer. München 1958 (Reeditado en 1977). Edición española: Oskar Schlemmer. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y Diarios*. Paidós Estética, Barcelona, 1987.
- Oskar Schlemmer. *Des Mensch, Unterricht am Bauhaus*. Ed. y comentado por Heimo Kuchling. Mainz-Berlin 1969 (Neue Bauhausbücher). Edición inglesa: *Teaching Notes from the Bauhaus*, traducido por J. Seligman. Londres, 1971.
- Oskar Schlemmer: *Tanz, theater, bühne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Kunsthalle, Viena, 1994-5.

ANÁLISIS DE FEEDBACKS PEDAGÓGICOS EN CLASES DE DANZA

M^a Jesús CUÉLLAR MORENO
Pedagoga
Facultad de Ciencias de la Educación
Sevilla - España

Introducción

Es reconocido por numerosos investigadores y profesionales de la docencia, que el feedback pedagógico es uno de los factores que más repercute en el aprendizaje de las habilidades motoras. Por ello, en la actualidad, figura como uno de los elementos claves de enseñanza (Carreiro da Costa, Quina, Diniz & Piéron 1996).

En el campo específico de la danza, la valoración de las conductas de los estudiantes juega un importante papel, por lo que podemos considerar el feedback como uno de los componentes primarios para la adecuada preparación del profesor de danza (Lord, 1993).

En el presente artículo se pretende adaptar el sistema de observación FEED/ULg a la danza, contemplar los elementos claves de la formación del profesorado de danza y destacar el importante papel que juegan los feedbacks en la enseñanza, así como realizar una descripción y ejemplificación de las categorías establecidas.

Formación del profesorado en danza

Siedentop (1991) destacó tres metas para desarrollar los pilares básicos de la preparación de los profesionales de la actividad física: poseer las técnicas adecuadas de motivación, conocimiento de la materia y feedback. Para Lord (1993) estas metas son aplicables a los educadores de danza. Esta misma autora concreta que los profesores de danza necesitan usar herramientas sistemáticas de observación que faciliten datos seguros sobre la realización general de la enseñanza y aseguren un dominio de las habilidades específicas en la enseñanza de esta actividad.

Para Delgado (1994) la capacidad de reflexión, experimentación y evaluación son una de las mejores garantías para asegurar el funcionamiento adecuado de los pro-

cesos didácticos. Este conocimiento deberá estar estrechamente vinculado con el tema en concreto en que el profesor sea especialista, en este caso con la danza (Fortin, 1993).

Por tanto, la capacidad de observación y análisis de datos se debe asimilar como un componente esencial para la mejora de la práctica de enseñanza. La valoración de las conductas de los estudiantes es un aspecto fundamental en la preparación del profesor. Su efectividad depende de los objetivos, características específicas y aplicación que se hace de ellos.

Piéron (1996) destaca cuatro *aspectos fundamentales que caracterizan la observación sistemática*:

1. Es un proceso eficaz que se basa en medios y estrategias utilizados en la enseñanza-aprendizaje.
2. Es intencional por lo que se estructura en base a unos objetivos y resultados observables.
3. Persigue el mantenimiento y desarrollo de habilidades de enseñanza del profesor.
4. Se ubica en el ámbito específico de las actividades físicas de que se trate, permitiendo al profesorado mejorar en su continuo de desarrollo.

Feedbacks pedagógicos: concepto y utilidades

Los feedbacks son necesarios para que se produzca aprendizaje. Pueden ser definidos como una respuesta usada para conseguir modificación en la próxima respuesta (Siedentop, 1991).

Una definición más completa establece que podemos considerar como feedback toda aquella información dada por el profesor con el objetivo de hacer comparar al alumno su actuación con el modelo propuesto. Su propósito principal busca informar al alumno sobre el grado de adecuación de esta respuesta y dar las precisas indicaciones para mejorar su actuación y eliminar el error (Piéron & Delmelle, 1983).

El feedback supone una relación personalizada entre profesor y alumno que toma como punto de partida el desempeño de las actividades que el alumno realiza. Esto facilita no sólo incrementar la velocidad y nivel de aprendizaje del alumno, sino también la creación de un clima de motivación que favorece el aprendizaje (Piéron, 1996). En la actualidad se propone la impartición sistemática de feedbacks como un camino para mejorar las destrezas docentes. También se aconseja su uso para conseguir metas específicas que clarifiquen el camino a seguir (Siedentop, 1991).

La impartición de feedbacks por el profesor a sus alumnos puede ser considerada como una habilidad profesional indispensable. Para ello, es necesario que los profesionales posean un profundo conocimiento de la materia que enseñan (Piéron & Delmelle, 1983).

Se ha demostrado que los feedbacks específicos ayudan más que los feedbacks generales (Siedentop, 1991). Gray (1983) en un estudio en el que analiza el comportamiento de un profesor de danza demuestra que en su conjunto la palabra hablada ocupó aproximadamente la mitad del tiempo de enseñanza. Aunque es importante destacar que en danza la demostración es un medio importante de comunicación, en cuanto la música condiciona que la mayoría de los comentarios verbales sean escuetos y precisos (Piéron y Georis, 1983).

Carreiro da Costa, Quina, Diniz & Piéron (1996) realizan un estudio sobre análisis de información en el ámbito de la Educación Física. En él obtienen *conclusiones para incrementar la eficacia del feedback* en el aprendizaje de los alumnos. Son las siguientes:

1. Deben ser pertinentes y apropiados, con ello se persigue que ofrezcan un diagnóstico correcto y adaptado a la capacidad del alumno.
2. Deben permitir un claro entendimiento con la idea general que se tiene de la habilidad de que se trate.
3. Deben abarcar un número limitado de ítems.
4. Los ítems más importantes deberían estar situados al principio o final del discurso.
5. No deberán estar acompañados de actividades que distraigan y distorsionen al alumnado el entendimiento de la información.
6. Deberán ser apropiadas a las necesidades y capacidad motriz de los alumnos, así como a las posibilidades que estos posean de asimilar la información.

Análisis detallado de las categorías de feedbacks pedagógicos para la danza

Algunos autores utilizan un planteamiento multidimensional para abordar los distintos componentes del feedback (Piéron & Delmelle, 1981). El número y elección de dimensiones elegidas varían por autor y en función de las características de la actividad analizada.

En el presente estudio se han seleccionado seis dimensiones: objetivo, contenido, valor, forma, dirección y origen. De esta manera una misma intervención es estudiada desde seis puntos de vista diferentes que proporcionan un análisis más completo. Estas dimensiones han sido adaptadas y ejemplificadas con objeto de conseguir una mejor especificación y entendimiento.

El sistema de observación utilizado ha sido adaptado del realizado por Carreiro da Costa (1988) y de un estudio específico hecho para feedbacks en clases de danza moderna por Piéron & Delmelle (1983). Esta última clasificación de los feedbacks también fue utilizada por Colomberotto en un estudio posterior (Colomberotto, 1989).

Las *dimensiones elegidas y subdivisión* de las mismas es la siguiente (Cuadro I):

CUADRO I:

FEED/ULg (Adaptación). Sistema multidimensional de análisis de Feedbacks pedagógicos	
<p>A) DIMENSIÓN OBJETIVO.</p> <p>1) Valoración. * Positiva. * Negativa.</p> <p>2) Descripción. * Simple. * Explicativa.</p> <p>3) Prescripción. * Simple. * Justificada.</p> <p>4) Interrogación.</p> <p>B) DIMENSIÓN CONTENIDO.</p> <p>5) Específico. * Global. * Focalizado.</p> <p>6) No específico.</p> <p>C) DIMENSIÓN VALOR.</p> <p>7) Adecuado. 8) Inadecuado.</p>	<p>D) DIMENSIÓN FORMA.</p> <p>9) Verbal. 10) Icónico. 11) Táctil. 12) Mixto auditivo-visual. 13) Mixto auditivo-kinestésico.</p> <p>E) DIMENSIÓN DIRECCIÓN.</p> <p>14) Individual. 15) Grupo. 16) Clase.</p> <p>F) DIMENSIÓN ORIGEN.</p> <p>17) Esquema corporal. 18) Ritmo. 19) Espacio. 20) Actitud. 21) Expresión. 22) Otros.</p>

A) *DIMENSIÓN OBJETIVO*. Está en relación directa con la intención del profesor.

1. *VALORACIÓN*. El profesor hace un juicio de valor sobre la acción del alumno.
 - 1.1. *Valoración Positiva*. Valoración enfatizando una o más acciones que se han realizado correctamente.
P.E.: "María, ese en dehors está muy bien hecho".
 - 1.2. *Valoración Negativa*. Valoración enfatizando una o más acciones que no se han realizado correctamente.
P.E.: "Juan, estás tocando las palmas fuera de compás".
2. *DESCRIPCIÓN*. El profesor informa a sus alumnos sobre la forma en que han realizado el ejercicio. Podrá incluir las causas y consecuencias de los errores cometidos.
 - 2.1. *Descripción Simple*. El profesor expone únicamente la forma en que el alumno ha realizado el ejercicio.
P.E.: "Rosa, has hecho tres golpes de tacón".

2.2. *Descripción Explicativa*. El profesor relata cómo ha realizado el alumno el ejercicio y enumera los errores cometidos o aspectos de correcta ejecución. Se puede referir tanto a sus causas como a sus consecuencias.

P.E.: "Javier, tienes los brazos mal colocados porque no los pones redondeados".

3. *PRESCRIPCIÓN*. El profesor dice al alumno como debe realizar el ejercicio. Esta exposición puede o no ser justificada.

3.1. *Prescripción Simple*. En ella, el profesor no justifica su exposición.

3.1.1. *Positiva*. Se refiere a los criterios de ejecución sin justificarlos.

P.E.: "Antonio, intenta mantenerte derecho al hacer ese paso".

3.1.2. *Negativa*. Se refiere a los errores de ejecución sin justificarlos.

P.E.: "María, no saques la barriga al hacer ese paso".

3.2. *Prescripción Justificada*. El profesor da explicaciones sobre su comentario.

3.2.1. *Positiva*. El profesor se refiere a los criterios importantes a respetar y a su importancia.

P.E.: "Antonio, mantente derecho al hacer ese paso porque sino te vas a desequilibrar".

3.2.2. *Negativa*. Se refiere a los errores de ejecución que no se deben cometer, justificando su exposición.

P.E.: "María, no saques la barriga al hacer ese paso porque esto ayuda a que tu pelvis no esté bien colocada y afea el movimiento".

4. *INTERROGACIÓN*. El profesor pregunta al alumno sobre el ejercicio realizado.

P.E.: "Manolo, ¿cuántos compases has realizado en este ejercicio de palmas?".

B) *DIMENSIÓN CONTENIDO*. La apreciación del profesor tiene en cuenta la especificidad y la fase de ejercicio que se realiza.

5. *ESPECÍFICO*. Respeto la especificidad y fase de ejecución de la actividad a la que se refiere la exposición del profesor.

5.1. *Global*. En ella no se especifica la fase de ejecución y la apreciación tiene un carácter general.

P.E.: "Muy bien Jorge. Has realizado correctamente el ritmo".

5.2. *Focalizado*. El profesor concretiza la fase o fases que persigue modificar.

P.E.: "Para que el sonido de tus palmas sea correcto deberás fijarte en la posición de tus manos antes y durante la realización del ejercicio".

6. *NO ESPECÍFICO*. Referente a una actividad de enseñanza no relacionada directamente con los objetivos en esa Unidad de Enseñanza.

P.E.: "Llevas mal la respiración."

- C) *DIMENSIÓN VALOR*. Se refiere al grado de veracidad de la información dada por el profesor.
7. *ADECUADO*. La información es correcta desde el punto de vista técnico y se traduce en un diagnóstico real del comportamiento del alumno.
P.E.: "Tienes que hacer más rotación interna de las piernas para que el en dehors esté bien ejecutado."
 8. *INADECUADO*. La información dada no es correcta o no hace, desde el punto de vista técnico, un diagnóstico real del alumno.
P.E.: "Tienes que hacer más rotación externa de las piernas para que el en dehors esté bien ejecutado."
- D) *DIMENSIÓN FORMA*. Respeta el canal de comunicación utilizado por el profesor.
9. *VERBAL*. El canal de comunicación utilizado es únicamente el auditivo.
P.E.: El profesor dice al alumno verbalmente que está mal colocado.
 10. *ICÓNICO*. El canal de comunicación utilizado es el visual.
P.E.: El profesor mira a un alumno y le muestra mediante un gesto cómo debe colocar bien sus brazos.
 11. *TÁCTIL*. El canal de comunicación utilizado es el kinestésico.
P.E.: El profesor toca el brazo del alumno y le ayuda a tomar conciencia de su posición incorrecta.
 12. *MIXTO AUDITIVO-VISUAL*. Se utilizan dos canales de comunicación a la vez, el auditivo y el visual.
P.E.: El profesor dice al alumno que está mal colocado, cómo debe ponerse bien y le indica mediante un gesto la posición adecuada.
 13. *MIXTO AUDITIVO-KINESTÉSICO*. Los canales de comunicación utilizados son el verbal y el táctil.
P.E.: El profesor dice al alumno que está mal colocado, le indica cómo debe ponerse bien y toca sus brazos para ayudarle a tomar conciencia de la posición que debe adoptar.
- E) *DIMENSIÓN DIRECCIÓN*. Referente a quién o quiénes se dirige la información.
14. *INDIVIDUAL*. El feedback se dirige a una persona en concreto.
P.E.: "Pedro, tienes los brazos mal colocados".
 15. *GRUPO*. Se dirige a un sector o grupo de clase.
P.E.: "Los del final estáis fuera de compás".
 16. *CLASE*. Se dirige a todos los alumnos que integran la clase.
P.E.: "Debéis esperar a que suene el primer compás para comenzar a bailar".
- F) *DIMENSIÓN ORIGEN Y REFERENCIA*. Referido al aspecto del comportamiento motor del alumno. Se establecen seis categorías:

17. *ESQUEMA CORPORAL*. Se analiza la conciencia, control y dominio que tiene el sujeto de los distintos segmentos corporales y relación entre ellos.
P.E.: "No bajes los brazos a primera posición hasta que termines la pirueta."
18. *RITMO*. Se refiere al grado de adecuación de los movimientos corporales a un ritmo externo, generalmente adecuación a una música.
P.E.: "Rocío, esas palmas están fuera de compás."
19. *ESPACIO*. Referido a la ubicación en el espacio del individuo, bien sea con respecto a un entorno o al resto de sus compañeros.
P.E.: María, tienes que mantener la distancia con tu compañera al realizar ese paso para no chocar con ella".
20. *ACTITUD POSTURAL*. Se refiere al mantenimiento y control de la musculatura del organismo y del equilibrio corporal. Se incluyen en este apartado aspectos técnicos del tipo específico de danza de que se trate.
P.E.: "Bien, tienes un aire muy altanero."
21. *EXPRESIÓN CORPORAL*. Relativo a la capacidad de comunicar y expresar mediante el movimiento.
P.E.: "Este es un baile alegre. Deberías mostrarte más feliz."
22. *OTROS*. Referido a otros aspectos de comportamiento motor no contemplado en los puntos anteriores.

Resumen

Es reconocido por numerosos investigadores y profesionales de la docencia, que el feedback pedagógico es uno de los factores que más repercute en el aprendizaje de las habilidades motoras. Por ello, en la actualidad, figura como uno de los elementos claves de enseñanza.

Podemos considerar como feedback toda aquella información dada por el profesor con el objetivo de hacer comparar al alumno su actuación con el modelo propuesto. Su propósito principal busca informar al alumno sobre el grado de adecuación de esta respuesta y dar las precisas indicaciones para mejorar su actuación y eliminar el error. En la actualidad se propone la impartición sistemática de feedbacks como un camino para mejorar las destrezas docentes. También se aconseja su uso para conseguir metas específicas que clarifiquen el camino a seguir. La impartición de feedbacks por el profesor a sus alumnos puede ser considerada como una habilidad profesional indispensable.

En el campo específico de la danza, la valoración de las conductas de los estudiantes juega un importante papel, por lo que podemos considerar el feedback como uno de los componentes primarios para la adecuada preparación del profesor de danza.

En el presente artículo se pretende adaptar el sistema de observación FEED/ULg a la danza, contemplar los elementos claves de la formación del profesorado de danza

y destacar el importante papel que juegan los feedbacks en la enseñanza, así como realizar una descripción y ejemplificación de las categorías establecidas.

Abstract

It is recognized by numerous scholars and teachers that pedagogic feedback is one of the most influential factors in the learning of motor skills. In the field of Dance, the feedback helps teachers to obtain specific goals with steps that both students and teachers need to follow. The present article tries to highlight the importance of feedback in dance teaching and to give a clear description of its different categories.

BIBLIOGRAFÍA.

- CARREIRO DA COSTA, F., QUINA, J., DINIZ, J. & PIÉRON, M. (1996). Feedbacks Pedagogique: analyse de l'information évoquée par l'élève de seances d'Education Physique, 36, 2, 75-82.
- CARREIRO DA COSTA, F. (1988). O Sucesso Pedagógico em Educação Física. Estudo das Condições e Factores de Ensino. Tesis Doctoral. UTL/ISEF.
- COLOMBEROTTO, A. (1989). Les comportements d'enseignants et interactions avec leurs élèves. Étude dans l'Enseignement de la Danse Moderne. Sport, 32, 3, 159-163.
- DELGADO, M.A. (1994). Intervención Didáctica en Primaria. Implicaciones en la Formación del Maestro Especialista en E.F.. En: Didáctica de la E.F.: Diseños Curriculares en Primaria. Ed. Wanceulen. Sevilla. Pp. 111-117.
- FORTIN, S. (1993). The Knowledge Base for Competent Dance Teaching. Journal Physical Education, Recreation & Dance, 64, 9, 34-38.
- GRAY, J. (1983). The Science of Teaching the Art of Dance: a description of a computer-aided system for recording and analyzing dance instructional behaviors. Journal of Education for Teaching, 9, 3, 264-278.
- LORD, M. (1993). Reflections on the preparation of effective Dance Teachers. Journal Physical Education, Recreation & Dance, 64, 9, 39-41.
- PIÉRON, M. (1996). Formação de Professores. Aquisição de Técnicas de Ensino e Supervisão Pedagógica. Ed. FMH. Lisboa.
- PIÉRON, M. & DELMELLE, R. (1983). Les réactions a la prestation de l'élève. Étude dans l'enseignement de la Danse Moderne. Revue de l'Education Physique, 23, 4, 35-41.
- PIÉRON, M. & GEORIS, M. (1983) Comportements d'enseignants et interactions avec leurs élèves, observation dans l'enseignements de la "Modern Dance". Revue de l'Education Physique, 23, 4, 42-45.
- PIÉRON, M. & DELMELLE, R. (1981). Estudo descritivo do Feedback do professor em duas situações educacionais. Artus, 9, 11, 189-193.
- SIEDENTOP, D. (1991). Developing teaching skills in Physical Education. Ed. Mayfield Publishing Company. California.

ALTERITY AND IDENTITY
PALE WHITE, STRANGE BLACK, VIOLENT PURPLE:
DANCING WITH SALOME AND ELEKTRA

Paula GOMES RIBEIRO
Musicologist
Paris - Francia

*Those who don't understand
the past are condemned to revive it..*
Faust, Goethe

*She is not repugnant today. She
speaks like a doctor.*
Klytämnestra, Elektra,
Skauss/Hofmannsthal¹

The closing years of the nineteenth century impose a structural redefinition of the «dangerous» feminine gender. In order to make acceptable the primordial social fear of unconscious «chaotic» images, the woman will be seen as its most immediate transmitter. Her body is elected the best channel to decode this communication, privileged mirror of its secretive inconsistencies. We envisage a term that call denote with particular acuity this immense power that needs to be restrained: dance. In fact, when control over the human body occupies a prominent position through a firmly installed complex of posture, gestures and movements², an instant of expressive motion will be seen as a dangerous cathartic, seductive, or simply disturbed

¹ 'Our free translations of *Salome* and *Elektra* German librettos.

² The systematic study of GEORGES VIGARELLO (1978) on the pedagogic power of the body over the epochs concedes an important part to the organisation of posture, the nuances of behaviour, its continual regulations defined by an alliance between release and constraint. The specialist puts in evidence the 19th century advances on physiological studies, the analysis of each movement, the researches on psycho-somatic energies, depending of a continual exchange between the organism and the social sphere. He affirms that surveillance discreetly becomes self-surveillance. cf. the sociological and psychosociological approach to human body as structure and myth in MICHEL BERNARD's (1972) fundamental work, which develops the idea of observation and judgment over the postures and movements. cf. also the strategies of surveillance and social regulation well defined in the study of PETER STALLYBRASS and ALLON WHITE (1986). cf. another point of view on this intensive control and on the clinical gaze by JANN MATLOCK (1994).

formulation³. We will defend the idea that *Salome* and *Elektra*, one act operas created by Richard Strauss in the early years of this new century, are not music dramas punctuated by a choreographed episode, but total dances. Its dimension surpasses simple tales developed in vectorial time, constituting a psycho-physiological statement that challenges chronological and rational consciousness through a collision of fragments of remembrance and waiting⁴, in one unique instant of an obsessively redundant present⁵. This pressure will induce a sense of strangeness defined in first place by the painful confront with the most profound and consequently disturbing anachronistic exposure of reality. The instances defined as being dance –the seven veils ostentation by the Judaea princess and the devilish tarantella⁶ over the blood, by the Greek heroine– can't be seen in its academical traditional significance but as a peek of a global inner gesture and as architectonic inflections.

The passive role instituted in the feminine gender in a tumultuous but nevertheless strictly well defined social structure will be the main reason for the deviated behaviours emerging among these hyper-controlled figures.⁷ In fact, a conflict arises between the characteristics of the role assigned to women and their real inner aspirations and

³ "bodies have consistently been seen as alien, if not enemies, in the struggle to achieve a state of reason" cf. MARTHA NOEL EVANS (1991, p.230).

⁴ Here we can denote a particular setting up of a transformed time. Pressure of the present as a paradox that collects the tensions of an unchangeable past with an impossible future. That's a stop in time, depicted present, which contradicts its regular flow and fugitive faculty. Could we speak then of a will to suppress the usual conception of time, materialising it in an intensive instant? PAUL RICOEUR (1991) writes about the living present as a surface where we find the crossed vectors of remembrance and expectation, alluding for instance to the studies of Nietzsche ("the strength of the present") and Saint Augustine (memory, vision, waiting). In reality, to St. Augustine, time is in intimate complicity with soul. It's in the soul that we measure time (human life finding its correspondence in the life of the soul) nevertheless this dimension establish its foundations on eternity (cf. SAINT AUGUSTINE, 1951). In reality it is in here that relies the tragedy of our heroines, their souls (unconscious surfaces) mark their real, peculiar, individual time, which being repetitive/circular, does not to transcend a "glint". (cf. JULIA KRISTEVA, 1993).

⁵ Freud gives particular importance to time dysfunction as an essential characteristic of the symptomatologies of his disturbed patients, and will develop this idea in what concerns the unconscious mechanisms in general." The processes of the system Ucs. are timeless; i.e. they are not ordered temporally, are not altered by the passage of time; they have no reference to time at all. Reference to time is bound up, once again, with the work of the system Cs." cf. the essay on Metapsychology by SIGMUND FREUD (1915, p. 186). Developing the idea introduced in the former footnote, we can determine the 'maladie de la memoire' (cf. SIGMUND FREUD, 1983b) in which are involved not only the protagonists but their total entourage.

⁶ Jung remarks that "The devil is a variant of the 'shadow' archetype, i.e., of the dangerous aspect of the unrecognised dark half of the personality." (CARL-GUSTAV JUNG, 1953a, p. 94). So, we apply the term of "devilish" as an alter dimension of the individual, in the same sense that we will use the concept of shadow, strongly impregnated in *Elektra's* tragedy. The demoniacal power attributed to this character, as well as to Salome, consists effectively in the expansion of an unconscious sensitiveness, seen as a mystic complex of attitudes. Continuing Jung's reflections "One of the archetypes that is almost invariably met within the projection of unconscious collective contents is the 'magic demon' with mysterious powers." One can note this dense power standing out when the Atride Princess reflects the first assassinate: "Schreit auf wie ein Dämon" (screaming as a demon) Triff noch ein mal!. The parallel with *Salome* is evident: "Schlag zu, schlag zu, Naaman, schlag zu ich dir..." (Strike, strike, Naaman, strike I tell you ...).

⁷ On hysterics as overgifted women, dominating their intellectual needs cf. PAULA G. RIBEIRO (1996).

needs. These exigencies are primarily generated in a particularly active psychological progression of difficult and contradictory steps of growing maturity.⁸

Therefore, this excess of activity and exigence will often appear translated through an established clinical configuration. The «neurosis» of the two most enigmatic young protagonists of Strauss's operas will lead them to a state of presumable incoordination that is, in reality, an expression of freedom. It is this instinctive gestural behaviour that induces us to visualise these characters as dancers. Ephemeral dancers, mortal bodies. Hence, we agree with Dominique Dupuy when he says that the dancer is the "normal corporeal man" (*l'homme corporel normal*).⁹ A long and hypnotic dance will be designed from the very beginning of the play mainly through the definition of an incantatory global morphology. The magnetic power based on the symbolic quality of the work is therefore generated by a music-dramatic complex of mechanisms which underlines the recurrence of an obsessive idea.

Hence, the dramatic configuration of the protagonists creates a distance between them and the group, alterity fundamented on the peculiar behaviour that is progressively built upon a pathogenic. So, instead of creating a compromise, the comments addressed to woman believed to be mad will increase a communication gap between the two sides, putting in evidence the pattern of behaviour of the latter. The moment of distinct dance will constitute the apotheoses of this alienation. In fact, the insistent demands Herod addresses to his niece –*Tanz für mir*, will lead precisely to the final rupture between herself and the entourage. Paraphrasing Linda Saladin's reading of this dialectical subject «The dance is a means of transforming her into a living artifice or rather a mechanism for distancing her so that he may memorise his desire for her.»¹⁰ Therefore, we must understand the profile of these princesses not only as isolate instances of spiritual «disturbances» but also as determinations of the patriarchal society, as a way of expurgating its difficulties through the condemnation of one individual. Salome and Elektra, two entities marked by the violent subtraction of an omnipotent father, disconcerted in their grief and unconsciously compelled to recreate incessantly this episode, will be trapped in a circularity of the present. Both of them are submitted to a social label of madness and incivility in order to reassure the community. The psychiatrist Eric Daviller develops this idea in his Ph.D. dissertation, defending the function of madness as mainly sacrificial: «Un bouc émissaire est désigné par le groupe qui se declanche ainsi de ses propres contradictions. Il y a transfert du groupe sur un individu-symptôme; le groupe fonde

⁸ Assoum remarks the extreme complexity of the demanding steps in the process of "devenir-femme" studied in Freud essays (cf. PAUL-LAURENT ASSOUM, 1995, p. XIV-XV).

⁹ Cf. DOMINIQUE DUPUY (1997, p. 12). On dance as a natural attitude of the body cf. also DANIEL SIBONY (1995). On Salome's dance as a surpassing or even denial of the body in view of its spiritualisation, and as an act between control and release cf. MARIO VIEIRA DE CARVALHO, (1995, pp. 481-484).

¹⁰ Cf. LINDA SALADIN, (1993, p. 135).

son unification sur le rejet de l'individu- systôme (...)»¹¹ So, deliberated alienation of elected members to reinforce the unity of the group in its structure of conventioned normality.

The dramatic central line of *Elektra* –revenge, is an extremely intense nevertheless passive feeling, that will perpetuate this status of otherness.¹² The image is introduced at the very beginning of the play, and stated in an increasingly pulsation until its accomplishment, significantly not by the mainly concerned one but through the will of an active alter-ego: the brother. *Der ist seilig, der tun darf*¹³ says the turbulent woman to Oreste, as he affirms, on arriving, a real determination in murdering their father traitors. Hence, Elektra's projects of revenge are progressively built through a trajectory of psychological effervescence, not by action but by attitudes. Furthermore, the Greek princess, in her first intervention, proposes this posture as a global act of dance, that is, in the conception of a fundamentally lyric or artistic mechanism:

*(...) dein Sohn Orest und deine Tochter, wir drei, wenn alles dies vollbracht (...) dan tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab.*¹⁴

Here, she precises the strength of her movements through space and, even more relevant, the powerlessness of the language, clearly showing the above mentioned decline between her and the surrounding. We appeal to the symbolic and enigmatic words of Carl Gustav Jung make reference to the polisemantic and atavistic idea of shadow, which has a decisive dynamic power in the play: «L'ombre, prise au sens le plus profond, est l'invisible queue de saurien que l'homme trame encore derriere lui. Soigneusement separee elle devient le serpent sacre du mystere. Seuls les singes s'en servent pour parader.»¹⁵

*Und über Leichen hin werd 'ich das Knie hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden so tanzen sehn, ja, die meinen Schatten von weitem nur so werden tanzen sehn (...)*¹⁶

¹¹ ERIC DAVILLER, (1977, p.193-194)quoted by ANNICK de SOUZENELLE (1991, pp.298). Strauss heroines are not only independent woman, with defined wills and traumas, but also victims of a disturbed system, as SOUZENELLE (1991, p.299) tells us "Plus que nous pensons, la maladie d'un membre d'une famille et d'un groupe est la decharge inconsciente de cette famille ou de ce groupe qui transfere sur le malade son poids d'energies perverses ou inaccomplies."

¹² The desire to act against the aggression of the setting is so strong, that leads her to a paroxysm. One can use once again the words of SOUZENELLE (1991, p.127) to develop this idea of rejection and inaction "Si on la traite comme maladie (la schizophrénie), isolant davantage encore celui qui vit cette epreuve derriere une quelconque camisole, on maintient celui la a une etape du processus, laquelle schizee, elle, de son contexte, sterilise l'evolution et devient effondrement pathologique

¹³ *He is fortunate. who can act.*

¹⁴ *your son Orest and your two daughters, we three, when all this is fulfilled (...) then we, your blood, shall dance round by your grave.*

¹⁵ CARL GUSTAV JUNG (1963, p.261).

¹⁶ *And over the corpses there I'll lift my legs high up step by step, and they shall see how I dance about, yes, those who are far off may only see just how my shadows dance (...).*

Opposed to the light of consciousness and reason, the dancing shadows the daughter of Agamemnon imagines that will be seen by the citizens are the direct projection of her unconscious and, furthermore, emphasises the imperatives of her corporeal existence –it is the body that generates the shadow.¹⁷ And this body, this animal body with an animal soul is a living system that obeys instinct in an absolute way.¹⁸ She defines a transatic supreme episode that resembles a displaying of possession:

*die werden sagen: einem grossen König wird hier ein grosses Prunkfest angestellt von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist, wer Kinder hat, die um sein hohes Grab so königliche Siegestänze tanzen!*¹⁹

The dance is seen as the emergence of this primitive, unadapted energy, materialised in an archetype that designs the dangerous traits of the obscure part of the human being. From the first moments of the play, this final scene will be envisaged as a symbolic mark of destruction of the king's assassins, and should allow consequently the recognition of Elektra's repression. So, the pattern of behaviour is progressively developed, kinaesthetic and psychologically, with the clear object of this last performance.

Actually, the conception of releasing the human being through natural and instinctive movements started its way with the first studies of clinical psychology and would progressively instaurate some definitive expressions in the art of developing the body motion in space. The refusal of academic dance principles was built through research works within a field that was also being explored by the percussors of psychoanalysis as Jean-Martin Charcot²⁰ and Pierre Janet. It was envisaged as the domain of neurological and psychopathological studies –clinical pictures of dissociative symptoms and parallel syndromes emerging in hospitalised patients, with the particular focus on hysterics.

Some names remained attached to new dance aesthetics through the realisation of

¹⁷ Jung conceives the shadow, as we already mentioned, as the deepest human dimension, the image of the instinct that can be seen as primitive and as an inferior constituent of personality from a perspective of the consciousness. Therefore, being an inner component of the global human being, it will be nevertheless repressed to avoid the violent forces that it can give rise to. "A dim premonition tells us that we cannot be whole without this negative side, that we have a body which, like all bodies, cast a shadow, and that if we deny this body we cease to be three-dimensional and become flat and without substance." (CARL GUSTAV JUNG, 1953a, p.29). cf. also JUNG (1953b).

¹⁸ Cf. CARL-GUSTAV JUNG, (1953b, p. 30) "...this body is a beast with a beast's soul, an organism that gives unquestioning obedience to instinct. To unite oneself with this shadow is to say yes to instinct, that formidable dynamism lurking in the background."

¹⁹ *They will all say: Such a mighty monarch's here, for such festive pomp and pageantry is held by his flesh and blood. and happy is he who has children, that round his holy grave perform such royal dances of triumph.*

²⁰ cf. article of SIGMUND FREUD on Charcot (1893a,p.11-23)

motion studies, such as François Delsarte²¹, but is Isadora Duncan who would represent perfectly in practice this innovative purposes, having a fundamental role in its disclosure. It is important to remark that in the early years of experimentation, the Duncan's method relied precisely on its absence, showing the imperative relief given to instincts: «Nous appelions notre methode un système nouveau, mais, à vrai dire, il n'y avait pas de système. Je suivais ma fantasia et j'improvisais.»²² In this way, and emphasising the decisive repercussion of the psychoanalytical revolution over the society in general and in particular upon its most instinctive and immediate manifestation that is art, poliartistic works of the beginning of the century will be increasingly characterised by a deeper compromise between its different and complementary parts, as an unique combined expression²³. A physical truth emerges in several musico-dramatic proposals, revealing a strong new corporeality, in it's full sense of an indissociable bynomium of body and mind.

*Sie ist seltsam. Wie eine kleine Prinzessin, deren Fusse weisse Tauben sind. Man Könnte meinen, sie tanzt.*²⁴

Salome, through the eyes of the young siren, at the very beginning of the work, is dancing, although her movements are slow and introspective, just quietly gliding. It's a secretive dance. «In begeistertem Pathos», «in ecstatic Pathos», is the didascaly that illustrates the already mentioned moment in which Elektra foresees her final dance as a celebration of success. So, a stretched quietness strongly expresses the euphoric episode. According to the specialist in theatre anthropology Eugenio Barba, in his determination to break the frontiers between dance and theatre, «it's important to search for the concealed dance that gives intensity to the (actor's) presence.»²⁵ The body performance is first of all an inner energy, a pulsional dimension that can be dance, if the work allows this nomenclature in creating conditions to its resurgence. Barba speaks of the importance of «les ondes d'un rythme, d'une action forte qui l'habite (l'acteur) dalls les profondeurs du corps, même s'il se meut par mouvements

²¹ Delsarte envisages man as a star in expansion on the space of consciousness and in the domain of "gestalt". Indissociable relationships regulate the unity of the powers of human being (life, soul, spirit) and the unity of its expressions (voice, gesture, word). cf ALAIN PORTE, (1992, p. 91), and all the chapter on the "Compendium", a demonstrative graphic about human forces (1992, p.91-146: "Le Compendium - Le geste"). cf. also same reference (1992, p. 35-50).

²² ISADORA DUNCAN (1928, p.29) refering to her early years as teenager when, around 1882, both she and her sister attribute themselves a status of dance teachers: "Je suivais ma fantasia et j'improvisais, enseignant tous les gestes jolis qui me passaient par la tete."

²³ Vigarello notes this ambiguous link between the emergence of Freudian theories and corporeal expression. "Les techniques nouvelles qui s'étendent, avec quelques nuances, de l'expression corporelle au Movement du Potentiel Humain, s'inspirent d'une imitation, en même temps que d'un éloignement, à l'égard de la psychanalyse: imitation puisqu'un 'langage' aurait à traduire les emotions et les affects soumis à interprétation; et éloignement puisque ce même 'langage' ne serait pas celui du verbe, mais celui du corps.", (GEORGES VIGARELLO, 1978, p.341)

²⁴ *She's strange, like a little princess whose feet are little snow white doves. One can tell that she's dancing*

²⁵ "Je cherche en tout acteur la dance cachée qui donne intensite à sa présence" (cf. EUGENIO BARBA, 1996, p. 18)

infimes, même s'il reste apparemment immobile, ou semble ne rien faire qui rompe une comportement 'normal'.»²⁶ The body presence is sufficient to install a direct way of transmitting the alter dimensions of man: «Le corps lui-même disparaît (...), quoting Isadora Duncan in her reflections on the essence of this art, il n'est qu'un instrument bien accordé, et ce sont les sentiments et les pensées de l'âme qu'il exprime.»²⁷

That's why *Salome* combines so perfectly in this modernist period, marked by new ideologies of representation, a prototype of the pathology of hysteria with a conceptual image of the new dancer. One can state the words of Romain Rolland, reinforcing in fact the organic and neurotic quality of *Salome's* music-drama: «C'est une oeuvre très bien construite, très dramatique, mais toute d'une haleine, du commencement à la fin; et le sujet, que la musique traduit avec puissance, est d'une passion hystérique et morbide.»²⁸ He also makes reference to this same profound intensity in the Atrides tragedy: «jamais Strauss n'a été plus avant dans la peinture de l'âme profonde, de la douleur.»²⁹ To close this idea of coordinated innovation, one could point out the expressive final commentary of Richard Strauss on a letter to his friend and librettist Hugo von Hofmannsthal in which he mentions to be already busy with the first scene of *Elektra*: «Always avidly eager for any *Golden dreams*.»³⁰

In fact, one can «read» this opera using the «index» created by Jean-Martin Charcot to define the complete hysterical «grande attaque». He starts with the determination of a conduct that recalls epilepsy, the «epileptoidic phase». This will be mirrored during the first three scenes expanding to the beginning of the fourth, in which the profile of *Salome* is going to become more and more alienated. Secondly, the «large movements» episode will find its correspondence on the dance of the veils. Coming third, the «attitudes passionnelles» configuration (the hallucinatory phase) is materialised in the mono/dialogue of the young woman with the prophet's head and finally the «terminal delirium», translated in feelings of accomplishment and fulfilment after the so desired kiss.³¹

The four phases will appear far less distinctive in what concerns the structure of *Elektra*. Nevertheless, one can realise the building of the work upon these same essences. We can point out the heroine's first intervention as an epileptoidic prelude, in which she reveals in agitation the denouement of the tragedy. Next, we'll find out the passionate expressions in the development of her relationship with respectively her sister, her mother and finally her returned brother, Oreste. Effectively, the emotional density is here more expressionistic than in *Salome's* case. That's why

²⁶ cf. EUGENIO BARBA, (1996, p.18)

²⁷ cf. ISADORA DUNCAN (1928, pp.186)

²⁸ cf. RICHARD STRAUSS, ROMAIN ROLLAND, (1909a, p.146)

²⁹ cf. RICHARD STRAUSS, ROMAIN ROLLAND, (1909b, p.167-168)

³⁰ cf. RICHARD STRAUSS, HUGO VON HOFMANNSTHAL, (1906b, p.7) The French translation is even more demonstrative of this innovative intention (cf. 1906a, pp. 35) "Toujours avide de *musique d'avenir*"

³¹ cf. SIGMUND FREUD, (1893b, p.13-14), cf. also JEAN-MARTIN CHARCOT, (1887, p.261) Briefly, Charcot defines the four distinct phases distinguished in an hysterical attack 1) the "epileptoidic" 2) "large movements" 3) "attitudes passionnelles" (the hallucinatory phase) and lastly 4) "terminal delirium".

there is an extended surface of deep passional formulas. Once more, the dance apotheoses will denounce the large movements phase, with a coda that one could define as the "final delirium", impregnated in her final words, *Schweig, und tanze* –silence and dance. The ultimate consequence consisting in a paroxysm and paralysis of the members, is going to underline her irremediable death.

Following these thoughts, one can envisage this triumphant instance (matching with the second phase above mentioned), as a dance within a dance. Both women punctuate their performance with a crisis of motion, closely related to a state of hypnosis, that is, an induced exposure of the inner surfaces. Following the analyst's theories on hypnosis, as a means of reaching and eventually releasing the concealed traumas, we can remark that, in general, this recollection becomes evident only during the hallucinatory phase.³² Isn't the dense sensual approach to the decapitated head of Iokanaan, the violent intensity of the discourse and the strange sense of glory, a clear hallucinatory trajectory that will undoubtedly reveal, by a delicate semiotic structure, the real nature of the traumatic event which generated the journey of grief of Herodias' daughter?

Nun wohl, ich lebe noch, , und dein kopf gehört mir . Ich kann mit ihm tun, was ich will.³³

And couldn't we consider the final silence of Elektra as bringing out the repressed thought to the level of consciousness? In addition, the impact will be so violent that will irreparably lead her to annihilation.

Hysteria symptomatology gives privilege to the corporeal translation of repressions, which in most cases won't find an effective verbal expression. Progressively, one can visualise the assumption of a parallel state in the protagonists profile, the body infiltration of a second condition which dominates the normal conscious.³⁴ Vital instincts are energised through peculiar movements and positions produced in this new conception of Lyric drama. This body agitation and the inability to display a natural verbal narratology, invites us to use Dominique Dupuy's words «...le mouvement profond de la danse est silencieux.»³⁵ Romain Rolland's comments on the *premiere* of *Salome* in Paris, notice that this alter state is immediatly perceived as impregnating the sonorous construction of Strauss': «une musique d'une nervosité malade, sans doute, et touchant à l'hystérie.»³⁶

³² Freud and Breuer show that "the memories which have become the determinants of hysterical phenomena persist for a long time with astonishing freshness and with the whole of their affective colouring." Nevertheless, they'll persist absent or present in a really summary form in a normal physical state. The hypnosis will allow its emergence with an hallucinatory vividness. (cf. SIGMUND FREUD, JOSEPH BREUER, 1893b, p.9) Furthermore, they underline that this will happen in the third phase of the attack - "attitudes passionnelles", exhibiting the hallucinatory reproduction of the remembrance of a major trauma or a series of interconnected part-traumas, which provoked the hysterical syndrome. (1893b, p.14)

³³ Well, I still live, but you are dead, and your head belongs to me. I can do with it what I will

³⁴ cf. SIGMUND FREUD, JOSEPH BREUER, 1893-1895

³⁵ DOMINIQUE DUPUY, (1997, p.12).

³⁶ RICHARD STRAUSS, ROMAIN ROLLAND, (1907, p.150)

After the matricide, Elektra welcomes effusively the next victim, Aegisth, who feels himself disturbed with this bizarre attitude. *Was tanzest du?*, he asks. She refuses to answer and develops her agitated gesture: *indem sie ihn, wie in einem unheimlichen Tanz umkreist, sich plötzlich tief buckend*³⁷ Hoffmannsthal envisages the scene as the performance of all anxious pantomime with the torch.³⁸ his episode is going to prepare and activate the triumphal moment of the tragedy. Following the gestural developments until the expressionist ending, we'll point out some of its main lines – either dance or hysterical attack. Hence, during the second assassinate, the princess strongly affirms *Agamemnon hört dich!*, *Agamemnon hears you*, that is, the repression appears and, as the situation approaches the desired end, the patient/dancer is going to feel the revelation, succumbing to it. The visual image created in this last page will be Elektra crouching on the threshold hearing a pretended interior music that invites her to dance *alle warten auf mich: ich weiss doch, dass sie alle warten, weil ich den Reigen führen muss*.³⁹ But, she has no strength to stand up and move. The psychosis puts in evidence a paraphasia. When she finally starts moving, the motor excitement of an hysterical attack will appear,

*Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft das Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.*⁴⁰

Elektra's epilogue, as we mentioned above, is «silence and dancing,» terms to which we can add «death.» This triptych will put in evidence a pacific instinct of self-destruction. Similarly to other cases of advanced hysterical pathology, a progressive degenerescence in what concerns verbal expression will lead the traumatised heroine to a language aphasia. This continual regression will be instaurated since the beginning of the play, with the increasing exposure of an alternative way of living –the second condition mentioned by Freud. That «clinical picture» defines alterations to the primary biological functions such as eating, sleeping, and also social ones as the relationship with the group, communication and moving on space, showing a potential savage state.

*Elektra kommt aus dem schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra spring zurück wie ein Tier in seinen Schlupwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.*⁴¹

³⁷ she turns around Aegisth, in an uncanny dance, and suddenly stoops on the ground.

³⁸ "Now Aegisthus appears at the entrance (right), Elektra runs towards him and performs her terrifying torch act". (cf. RICHARD STRAUSS, HUGO VON HOFMANNSTHAL, 1908a, p. 13) In the french translation: "Aegisth apparaît alors à l'entrée, à droite; Electre court à sa rencontre, et exécute devant lui son inquiétante pantomime avec la torche". (cf. RICHARD STRAUSS, HUGO VON HOFMANNSTHAL, 1908b, pp.43-44)

³⁹ I know (...) they all are waiting, for I must lead the dancing

⁴⁰ throwing back her head like a Maenad, thrusting her knees high in forward movement, flinging her arms wide apart (...).

⁴¹ Elektra's entrance on the stage. *Elektra runs out of the entrance hall (...) Elektra darts back like an animal to its lair, one arm held in front of her face.*

This cathartic episode will be the corollary of her aim for vengeance intimately attached to the above mentioned dense passivity. Death will be the only solution to such an irreversible exhaustion. «La réaction du sujet qui subit quelque dommage n'a d'effet réellement 'cathartique' que lorsqu'elle est vraiment adéquate, comme dans la vengeance.»⁴²

Epilogue

Labels and colours - strangeness and «normality»

*Nichts in der Welt war so weiss wie dein Leib.
Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar.
In der ganzen Welt war nichts so rot wie dein Mund.
There was nothing in the world so white as your body.
There was nothing in the world so black as your hair.
In all the world there was nothing so red as your mouth.*

Salome and Elektra are one and the same modernist social essence: woman seen as an enigma to which a resolution was not yet found. Consequently, they become subjects under observation, and are supposed to collaborate with the community accepting the label of «hysterics».⁴³ This stigma will reassure a deep-rooted institution of patriarchal sovereignty, that can explain, by this stipulated otherness, not only feminine claimings but also the general instabilities in what concerns the frightening new unconscious world being built on a communal surface. Dance will be a privileged theme associated to the feminine gender, used in multiple works of art, because it furnishes an idealised key –expanded gestures, strange behaviours, agitation and release, seductive imagery– which reinforces alienation by depicting the denial of the established rules and conventions that are parts of a «normal» state. A structural symbolism of essential colours and defined movement (that is, in a shared state of being - body and soul) underlines this tragedies and generates the «fin-de-siècle» ambiguities within a secretive dimension that links the two «disturbed» women. The legendary princesses are pale as dead women, dark as shadows, symbolic moons over black sky, rejected hysterics, alter-individuals, tinted in red of blood, always dancers. Absorbing or reflecting the light. «il est nécessaire d'inonder le corps d'air et de lumière» says Isadora Duncan⁴⁴

⁴² SIGMUND FREUD, JOSEPH BREUER, (1893-1895, P.5)

⁴³ (cf. SARAH KOFMAN, 1983).

⁴⁴ ISADORA DUNCAN, (1928, p. 186).

*Ist es nicht ein seltsames Bild? Es
sieht aus wie ein wahnsinniges Weib*
Don't you think the Moon has a very strange
look? She is like an hysterical woman.
Herod

Abstract

Los años finales del siglo XIX imponen una redefinición del género femenino. Para hacer aceptable el principal miedo social de las imágenes «caóticas» del inconsciente, la mujer empieza a ser vista como su más inmediato transmisor. El cuerpo mujeril es elegido como el mejor canal para decodificar los mensajes del inconsciente, espejo privilegiado de los pensamientos más secretos. La autora de este artículo utiliza la danza como instrumento con la particular propiedad de poner en funcionamiento los sueños, deseos y miedos del inconsciente.

REFERENCES

- ASSOUM, PAUL-LAURENT (1995), *Freud et la femme*, Paris, Payot, 1995, pp. XIV-XV.
- BARBA, EUGENIO (1996), «Le rythme caché», *Le Courrier de l'Unesco - Danse le feu sacré*, Janvier 1996, pp. 16-19.
- BERNARD, Michel (1972), *Le corps*, Paris, Seuil, 1972.
- CHARCOT, JEAN-MARTIN, (1887), «Leçons sur les maladies du système nerveux», *Oeuvres complètes*, Paris, vol.III.
- DAVILLER, ERIC (1977), *Le schizophrène, le Yogi, le Chaman et le commissaire*, Thèse de Doctorat en médecine, Université de Nancy I, 1977, pp. 193-194 quoted by ANNICK de SOUZENELLE, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, 1991.
- DUNCAN, ISADORA (1928), *Ma vie*, Paris, Librairie Gallimard, 1928.
- EVANS, Martha Noel (1991), *Fits and Starts - a genealogy of hysteria in modern France*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1991.
- FREUD, SIGMUND (1893a), «Charcot», *Early Psycho-Analytic Publications, The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. James Trachey), London, The Hogarth Press, 1964, vol. III, pp. 11-23.
- FREUD, SIGMUND, BREUER, JOSEPH (1893-1895), *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- FREUD, SIGMUND (1893b), «On the Psychical Mechanism of Hysterical Phenomena: Preliminary Communication, by Sigmund Freud and Breuer», *Studies on Hysteria, The*

- Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. James Trachey), London, The Hogarth Press, 1955, vol.
- FREUD, SIGMUND (1915), «The Special Characteristics of the System Ucs.», *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, The Standard Edition of the Complete Psychological Works (ed. James Trachey), London, The Hogarth Press, 1964, vol. XIV, pp. 186-189.
- JUNG, CARL GUSTAV (1963), *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, 1995.
- JUNG, CARL GUSTAV (1953a), «The Archetypes of the Collective Unconscious», *Two Essays on Analytical Psychology - The psychology of the Unconscious*, «The Collected Works of C.G. Jung» (ed. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler), London, Routledge & Kegan Paul, 1953, vol. VII, p. 88-111.
- JUNG, CARL GUSTAV (1953b), «The Shadow», *Aion - Researches into the Phenomenology of the Self, The Collected Works of C.G. Jung*, (ed. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler), London, Routledge & Kegan Paul, 1953, vol. IX part II, p. 8-10.
- KOFMAN, SARAH (1983), *L'énigme de la femme - la femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilee, 1983
- KRISTEVA, Julia (1993) *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.
- MATLOCK, Jann (1994), *Scenes of seduction, prostitution, hysteria, and reading difference in 19th century France*, New York, Columbia University Press, 1994.
- PORTE, ALAIN (1992), «Le Compendium - Le geste», *Francois Delsarte - une anthologie*, Paris, Editions Ipme, 1992, pp.91-146.
- PORTE, ALAIN (1992), «Delsarte fait danser Ted Shawn», *Francois Delsarte - une anthologie*, Paris, Editions Ipme, 1992, p.35-50.
- RIBEIRO, PAULA G. (1996), «Les excès de Salome, narratives d'un corps hystérique dans la postmodernité ou voyeurisme patriarcal de fin de siècle», essay presented at the *Symposium Music and Lifeworld - Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century - In memoriam Fernando Lopes-Graça*, Cascais, Museu Condes de Castro (Guimaraes, 1-17 Dezembro, 1996.
- RICOEUR, PAUL (1991), «Le temps raconté», *Le Courrier de l'Unesco - Regards sur le temps*, Avril 1991, pp.11-15.
- SALADIN, LINDA (1993), «Wilde's Salome: language of desire and aesthetic distance», *Fetishism and fatal women - gender, power and reflexive discourse*, New York, San Francisco, Bern, Peter Lang, 1993, pp.125- 150.
- SIBONY, Daniel (1995), *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.
- SOUZENELLE, ANNICK de, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, 1991.
- STAILYBRASS, PETER, WHITE, ALLON (1986), «The city, the sewer, the gaze and the contaminating touch», «Bourgeois hysteria and the carnivalesque», *The politics and poetics of transgression*, London, Methuen, 1986, pp.171-190.
- STRAUSS, RICHARD, HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1906^a) «Lettre de Richard Strauss a Hugo Von Hofmannsthal, Marquardtstein, 16 juin 1906», *Correspondance 1900-1929*, Paris, Fayard, 1992, p. 35.
- STRAUSS, RICHARD, HOFMANNSTHAL HUGO VON (1906^b), «Letter from Richard Strauss to Hugo Von Hofmalmsthal, Marquardtstein, 16 juin 1906», *The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*, London, Collins, 1961, p.7.

- STRAUSS, RICHARD, HOFMANNSTHAL HUGO VON (1906c), «Letter from Hofmannsthal to Strauss, Rodaun, 27-4- (1906)», *The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*, London, Collins, 1961, p.3-5.
- STRAUSS, RICHARD, HOFMANNSTHAL HUGO VON (1908*), «Letter from Hofmannsthal to Strauss, Rodaun, 3rd January, 1908», *The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*, London, Collins, 1961, p.12-14.
- STRAUSS, RICHARD, HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1908b), «Lettre de Hofmannsthal à Strauss, Rodaun, 3 janvier 1908», *Correspondance 1900-1920*, Paris, Fayard, 1992, pp.43-44.
- STRAUSS, RICHARD, ROLLAND, ROMAIN (1909a), «Extrait d'une lettre à mademoiselle Cosette Padoux, à Bangkok, 22 novembre 1905», *Correspondance, fragments de journal*, Paris, Albin Michel, 1951, pp. 146.
- STRAUSS, RICHARD, ROLLAND, ROMAIN (1907) Première de Salome à Paris, Dimanche 5 mai 1907, *Correspondance, fragments de journal*, Paris, Albin Michel, 1951, pp.150-154.
- STRAUSS, RICHARD, ROLLAND, ROMAIN (1909b), «Extrait d'une lettre à Paul Dupin, Samedi soir, 13 fevrier 1909», *Correspondance, fragments de journal*, Paris, Albin Michel, 1951, pp. 167-168.
- VIEIRA DE CARVALHO, MARIO (1995), «Danse et fanatisme religieux dans l'opéra du XXème siècle», Leo S.OLSCHKI, *il ballo teatrale dal divertimento al drama*, Firenze, GiovaTmi Morelli, 1995, pp. 475-497.
- VIGARRELLO, GEORGES (1978), «Ambitions et ambiguïtés d'un dévoilement: 'atteindre' l'inconscient des postures», *Le corps redressé - histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Jean-Peirre Delarge, 1978, pp. 337-368.

IMAGES OF AZTLAN AND TENOCHTITLAN IN 20TH CENTURY DANZA AZTECA

NANCY LEE RUYTER
Dance Historian
University of California
Irvine - USA

From the painted illustrations of pre-hispanic and early colonial codices and from written descriptions in 16th-century works such as Fray Bernardino de Sahagún's *Historia general de las cosas de Nueva España* and Fray Diego Durán's *Historia de los indios de Nueva España...*, it is clear that the precortesian Aztecs of Mexico had a rich, varied and important dance culture closely tied to their religious and political practices and beliefs¹. After the conquest, many indigenous dance traditions as well as other customs persisted, albeit in an altered religious and political setting. Many of the dances have continued to hold an important place in Mexican life alongside and sometimes merged with traditions brought to the western hemisphere from Spanish culture².

A dance genre termed *danza azteca* (among other names) is believed by its adherents to have descended from Aztec times. It is currently practiced in both Mexico, mainly in the central states, and in the United States, particularly in the southwest. Countless numbers of people perform this dancing which is traditionally a ritual activity – in the terminology as used in Mexico, *danza* as opposed to *baile*. In the

¹ Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de Nueva España*. (Mexico: Editorial Porrúa, 1979; 16th cent.); Diego Durán. *Historia de los indios de Nueva España e islas de la tierra firme*. 2 vols. De. Angel María Garibay K. (Mexico: Editorial Porrúa, 1967; Vol. I, 1570; Vol II, 1579). Modern writings on pre-Columbian customs and dance include: Burr Cartwright Brundage. *The Jade Steps: A Ritual Life of the Aztecs*. (Salt Lake City: U. of Utah Press, 1985); Samuel Martí and Gertrude P. Kurath. *Dances of Anahuac* (Chicago: Aldine Pub.Co., 1964); Martí Sten. *Ponte a bailar tú que reinas*. (Mexico: Planeta, 1989); and Miguel Angel Cerón. "La reconstrucción documental de las danzas históricas: fantasías y realidades" in *Primer encuentro nacional sobre investigación de la danza* (Mexico: INBA, 1992), pp. 59-69.

² For information on the range of Mexican danza, see: Electra L. Mompradé and Tonatiuh Gutiérrez. *Danzas y bailes populares* (México: editorial Hermes, 1976); and Amparo Sevilla. *Danza, cultura y clases sociales* (Mexico: INBA, 1990).

last few decades, the genre has also appeared in entertainment or quasi-entertainment contests and sometimes in the service of political points of view or activist goals. The focus in this paper is on *danza azteca* in the United States. I will begin with the context into which its transplantation from Mexico occurred, then give some general information about the tradition itself in Mexico. Finally, I will discuss some of its manifestations in the United States in the late 20th century and its relationship there with Mexican-American culture and political concerns.

The original home of the great Aztec nation was not Tenochtitlan in the Valley of Mexico where the Spaniards conquered it in the early 16th century, but rather the mythical, or perhaps historical, Aztlán, a primordial homeland whose actual location is unknown. One theory, particularly popular among 20th-century Mexican-American political activists, holds that Aztlán was the southwestern area of what is now the United States, a territory that was wrested from Mexico in a victory ratified by the 1848 Treaty of Guadalupe Hidalgo³.

To the non-Mexican inhabitants of the United States, this territory is a part of the nation along with the other regions (all of which had also been taken from previous populations). For the Mexican residents of the Southwest, however, the perception is completely different. Up to 1848, these lands were part of Mexico and were peopled by a growing mestizo society largely involved in agriculture. That population was suddenly no longer in their own land, but in someone else's. As one historian expresses it:

They were subject to direct economic and cultural domination within the confines of a foreign cultural, urban, and industrial framework⁴.

And he concludes:

Mexican people consciously or unconsciously perceive the Southwest as part of the homeland; the existing domination is perceived as a usurpation and unjust fact⁵.

The number of Mexican inhabitants in the southwestern United States has been augmented continuously since 1848 by wave of immigration. For the most part, the growing Mexican-American population follows the pattern of unofficial but nonetheless common segregation in this country. They usually live in their own communities as do most Anglos, Blacks, Asians, etc., and as a group, they have suffered prejudice, marginality and often mistreatment at the hands of those in power.

In the 1960's a student-led movement began to develop to oppose the wrongs the

³ See Rudolfo A. Anaya and Francisco Lomeli, eds. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland* (Albuquerque, NM: Academia/El Norte Publications, 1989).

⁴ Juan Gómez-Quifones, "On Culture," Popular Series No. 1, UCLA-Chicano Studies Center Publications. First published in *Revista Chicano-Riqueña* VI/2 (Spring 1977), p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

Mexican-American community felt had been unjustly dealt them. The Chicano movement, or *chicanismo*, had several goals: to foster pride in Mexican culture and identification with the Mexican heritage – particularly its non-Spanish aspects; to oppose prejudice against people of Mexican descent and their consequent marginal status in the society; and to fight for greater opportunities in educational, economic, political and social spheres⁶.

The Chicano movement identified and promoted the concept of Aztlán as a rallying symbol. In 1969, at the first Chicano national Conference in Denver, Colorado, *El Plan Espiritual de Aztlán* was written with the following statement as its opening:

In the spirit of a new people that is conscious not only of its proud historical heritage but also of the brutal «gringo» invasion of our territories, we, the Chicano inhabitants and civilizers of the northern land of Aztlán from whence came our foregather, reclaiming the land of their birth and consecrating the determination of our people of the sun, declare that the call of our blood is our power, our responsibility, and our inevitable destiny⁷.

The idea of Aztlán as the spiritual homeland of the Mexican-Americans has continued to function as a unifying and inspirational symbol in the often intermingled arenas of political action, social change, and artistic creation.

The *danza azteca* is an embodied manifestation of the concept of Aztlán. In their dance, music and ritual acts, *danzante azteca* groups provide a living corporeal modern-day image of an illustrious and heroic Aztec past. In an effort to raise Chicano consciousness, understanding, and appreciation of their heritage, these «neo-Aztecs» hark back to ancient times to encourage themselves and fellow Chicanos in their struggles for the realization of spiritual, political and social aspirations.

Within the general category of *danza*, both the Mexican and the United States manifestations of this particular ritual dance practice belong specifically to the *conchero* tradition⁸. The name refers to the stringed instruments typically made from the *concha* or shell of an armadillo which the *danzantes* traditionally played while

⁶ Sources on the Chicano movement include Anaya and Lomelí, *op.cit.*; and Rudolph Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos*, 3rd ed. (New York: Harper & Row, 1988).

⁷ Quoted in Anaya & Lomelí, p. 1.

⁸ For information on the Concheros, see: Armando Solórzano, and Raúl G. Guerrero, «Ensayo para un Estudio sobre la 'Danza de Concheros de la Gran Tenochtitlán'» *Boletín Latino-Americano de Música* 5 (October 1941):449-476; Pablo Poveda, «Danzas de Concheros en Austin, Texas: Entrevista con Andrés Segura Granados.» *Latin American Music Review* 2/2 (Fall/Winter 1981): 280-299; Gertrude P. Kurath, «Los Concheros.» *Journal of American Folklore* 59/234 (1946): 387-399; Martha Stone, *At the Sign of Midnight* (Tucson: U. of Arizona Press, 1975); Susan Rostas, «The Concheros of Mexico: a Search for Ethnic Identity.» *Dance Research* (London) IX/2 (Autumn 1991):3-17; Portia Mansfield, «The Conchero Dancers of Mexico.» Ed. D. dissertation, New York University, 1953.

dancing. This is clearly an imported contribution to the genre since stringed instruments did not exist in Mexico before the coming of the Spaniards. Unfortunately, as the 20th-century comes to a close, fewer and fewer Conchero dancers are learning to play the instrument. In Mexico, the *Danza de los Concheros* is also known as *Danza Azteca*, *Danza Chichimeca*, *Danza de la Gran Tenochtitlán*, *Danza de la Conquista*, etc., while in the United States, the term *danza azteca* predominates.

The number of Conchero dancers in Mexico probably runs into the tens of thousands⁹, and they can be found in and around Mexico City as well as in Puebla, Guanajuato, Hidalgo, Morelos, Querétaro, San Luis Potosí, and Tlaxcala¹⁰. Each dancer or musician belongs to a local group which in turn is part of a larger confederation of groups. They perform for various events in city plazas, the patios of churches, and other locations. For special Catholic fiesta days, large numbers of groups will gather and dance for hours. A particularly prominent manifestation occurs each December 12 at the Basilica de la Virgen de Guadalupe on the outskirts of Mexico City.

In times past the Conchero dancing was a rural or small town indigenous manifestation. People would join a Conchero or other *danzante* group to carry on a family tradition or fulfill a religious vow. The practice would be handed down generation to generation within a community. In recent years, however, some of the activity has moved into the cities where groups might include both indigenous migrants from the rural areas and middle-class mestizos interested in the pre-Columbian roots of their cultural heritage¹¹. Men, women and children may join a group if they demonstrate a sincere commitment to adhere to the rules and obligations of being a Conchero dancer, and often several members from different generations of the same family will form the core of a group. Individuals within groups are organized in a military style hierarchy with each member starting at the lowest level and, with good service, working his or her way up through the ranks. Each level requires the fulfillment of specific duties, and all members also have the general obligation to support and help one another and to properly carry out the dances and ceremonies. Deviation from the rules can result in punishment or even expulsion from the group.

A recent development in the Conchero tradition in Mexico are groups who call themselves *Mexica* (pronounced meshika), the assumed Náhuatl pronunciation of Mexico. The Mexicas perform the same kinds of ceremonies and dances as the Concheros but have severed ties and allegiance to Catholicism. In fact, they reject

* A 1947 estimate of 50,000 is cited in Frances Toor, *A Treasury of Mexican Folkways* (New York: Bonanza Books, 1985), p.323; and repeated in Mompradé and Gutiérrez, p.162. See also Rostas, p.11 and 17, n.5.

⁹ Sevilla, p. 207.

¹¹ Rostas, pp. 11-13 and 17, n. 5.

all elements of Spanish culture as having been imposed on the native population by their conquerors and promote the study of and commitment to Aztec philosophy, principles and ritual practices. Some Mexica dancers study the Náhuatl language and Aztec history and culture along with the dance. Their performances, which can be seen in the *Zócalo* of México City as well as in other settings, are often followed by impassioned speeches on the value of the Aztec heritage and the evils of the Spanish. Associates of the *danzantes* sell literature and souvenirs related to the Aztec culture¹².

Typically, all *danzantes* performing in the conchero tradition are spectacularly dressed in individually designed elaborate and colorful costumes modeled on illustrations from pre-columbian or early colonial codices. No two costumes will be the same. The dancers wear huge plumed headdresses and carry rattles, plumes or other ritual objects. After setting up an altar, a group begins their performance with ritual acts incorporating verbal texts, the burning of copal, and the blowing of conch shells. They thus seek permission to perform, purify the area, and salute and establish harmony with the four cardinal directions. They then go through a number of dances to flute, conch and drum accompaniment.

There is also consistency in the choreography and dance vocabulary of the concheros and their derivatives. While they will dance in lines while in procession, the spatial arrangement of a set performance area is typically a circle around the altar that has been set up, or, if the group is very large, concentric circles. The drums and musicians are outside the circle as are the viewers. Within the circle, dancers move toward and away from the center and also side to side. The rhythm is usually double time in 8 or 16-count patterns. A 16-count may be organized into an AAAB form (three repeating patterns of 4 counts followed by a 4-count variation or contrasting pattern). Movement vocabulary includes steps, hops, jumps, leaps, leg swings, squats, turns, stamps, heel or toe beats, and skips, some of which may involve arm and torso movement. There is great variation in the amplitude, dynamics and quality of the dancers' movement. While all dancers are performing the same pattern at the same time, there is as much individuality in the manner of performing as there is in the costumes.

Conchero dancers began to appear in California and Texas in the 1970's. In the middle of the decade, a group from Mexico known as Xipe Totec toured for about 1 ½ years in California, the rest of the Southwest, and beyond. It was under the direction of Florencio Yescas, who had originally been within the Conchero tradition in Mexico, but also had danced with the Ballet Folklórico de Amalia Hernández, the major professional folk ballet company of the country. Yescas had even choreographed a

¹² Rostas, pp. 13-15; and personal observance and interviews with Mexica dancers in Mexico City, August, 1994.

Conchero dance work for the company. He had thus worked with the tradition — the Conchero dance — as both ritual practice and theatrical entertainment. When the group finished its touring, Yescas stayed in Los Angeles and formed the Los Angeles Xipe Totec group which still exists today. In 1979, Lázaro Arvizu, one of the members of the original Xipe Totec took over direction of the Los Angeles branch. In the late 1990's, he and his wife Virginia Carmelo still lead Xipe Totec, a group that includes their children as well as non-family participants to a total of about 30 members. They dance in both ritual and theatrical contexts, and they see their dance as an obligation within the context of the Catholic Church¹³. Other California groups are aligned with the Mexica branch, eschewing Catholicism and following and adaptation of Aztec belief.

Another branch of the Conchero tradition was established in Texas. In 1970, a group of *danzantes* from Mexico named Xinachtli performed in various Texas locations and in Kansas City. They continued coming each year until 1976, and then from 1976 to 1980 other groups came. Such groups stimulated interest among local Mexican-Americans and the desire to experience more of this aspect of their cultural heritage. In 1977, an Austin resident, José Flores Peregrino, traveled to Mexico to seek training in the Conchero dance tradition. He contacted Andrés Segura Granados, a Conchero captain who had traveled to Texas with Xinachtli in the early 1970's. Segura returned to Austin and founded a group whose members included politically aware Chicano university students. Significantly, he named the group «Xinachtli de Aztlán»¹⁴ thereby demonstrating allegiance to the idea of the southwest as the Aztec homeland.

According to Segura, the fundamental purpose of the ritual dance wherever it is performed is integration with cosmic harmony¹⁵. But in line again with recognition of the symbolic Aztlán, he describes the more localized objective in the United States:

Que todos nuestros hermanos tomen conciencia de su origen y del valor de la cultura de donde vienen. Y no sólo los de aquí de Austin, sino también los de todo Texaztlán, y los de Califaztlán, lo que la gente de aquí llama Aztlán, que es el lugar de donde venimos nosotros los México-tenochcas, los aztecas.»¹⁶

One could cite many examples of the ways the *danza azteca* in the United States functions to create a sense of solidarity and a cultural pride among the Mexican-America population. On university campuses, *danzantes aztecas* appear as part of

¹³ Interview with Virginia Carmelo, December 20, 1994.

¹⁴ Poveda, p. 282; and Segura in Poveda, 288-290.

¹⁵ Segura in Poveda, pp. 292, 295-96.

¹⁶ Segura in Poveda, p. 296.

Mexican Cinco de Mayo holiday programs which celebrate Mexican cultural heritage. They also take part in political demonstrations such as occurred at the University of California, Irvine, in Fall 1995. In response to the University's abandonment of affirmative action (policies established to ensure equal access to students and employees regardless of gender, race, or ethnic origin) hunger strikers and other protesters were joined by an *azteca* dance group that appeared in the mornings thus connecting this political action with an ancient heritage. For such cultural or political events, the dance groups are usually engaged by Chicano student organizations and most of the viewers are Chicano. In such school and university performance, the dances are often interspersed with or followed by commentary that stresses the importance and value of the heritage.

In the United States as in Mexico, many *danzantes aztecas* also perform at Catholic churches for religious holidays, most notably on the day of the Virgin of Guadalupe. And there seems to be no sense of conflict about taking the same ritual dance material and presenting it in entertainment contexts. Two of the places that have regularly featured *danza azteca* groups in the Los Angeles area are the theme park, Knott's Berry Farm, in Orange County and the historical city center, Olvera Street in Los Angeles, a bustling tourist area featuring Mexican restaurants and craft stands. At the theme park, as in other theater settings, the dancers appear on a stage facing the audience, so the traditional circular choreography is adapted to be effective in one direction. At certain times of the year, groups from a broad area gather in one place for mass ceremonies where they perform the dances together in great concentric circles. For example, there are annual ceremonies at the statue of Cuauhtemoc, «Último jefe de la resistencia Mexica 1521», at the Parque de México in Los Angeles, and also at Chicano Park in San Diego, where one can see dramatic murals of Mexico's history on the supports of the freeway under which it is located.

The *danza azteca* has spread throughout the southwestern United States and beyond. It is impossible to say just how many groups and participants there are, or, at this point to trace its development in the United States since the early 1970's. While public performances can be seen in various locations at particular times of the year, the sub-culture of Aztec dancing is more or less unknown outside the Mexican-American community despite occasional newspaper photos or television images. All of the *azteca* dancers I have met in the United States are Mexican-Americans, although that is not a requirement. Acceptance into a group depends on commitment to its ritual, educational and social purposes and conformance with group discipline. As a member, the individual can learn the technique and style of the dance, the symbolism and ritual of the tradition, and how to play the drums and other instruments. The elaborate costumes are often made by the dancers themselves.

For a Chicano or Chicana in the United States there could be various motivations

for involvement in an Aztec dance group. On the individual level, it provides an opportunity to experience a different persona — to dress in an elaborate colorful costume and to perform dances associated with a heroic past. One can experiment with an image, an identity — and at the same time know the satisfaction of promoting worthy knowledge and values — of fulfilling a mission. The groups tend to include family members, so the activity not only fosters solidarity among Chicanos, but also among families. There is a strong religious component to all such dancing, so a sense of commitment prevails in the practise sessions and performances.

Politically, Aztec dancing privileges the indigenous aspect of Mexican culture over the European. It glorifies the achievements of the ancient cultures and sets them up as models for today. The political aspect is usually educational (as opposed to activist) and supportive of various causes: Chicanos are encouraged to emulate their distant forbears and achieve great things.

This paper was originally written for a Society of Dance History Scholars conference on the theme «Border Crossings» (Toronto 1995), so I considered how the Aztec dance phenomenon relates too this theme. In the first place (in evidence both in Mexico and in the United States), those who participate in this kind of dance are making a conscious effort to cross the border from present to past and to bring the past into the present. The border in this sense is the vanquishing of the Aztecs by Cortés in 1519. The image that is emphasized is not the Aztecs' downfall, but rather a modern perception of their pre-conquest culture.

Second, there is a conscious effort by United States Aztec dancers to cross the border into Mexico proper to find spiritual sustenance and a usable past, and to import these back across the border to help promote the Chicano goals of equality and status in American society.

Third, there is the border crossing that occurs in each individual *danzante* as she or he takes off blue jeans, sneakers and log'd t-shirt and dons sparkling clothing with exotic figures of pre-Colombian design and a great headdress with tall undulating plumes. What happens in the heart and mind and body of the person who makes this transformation and then performs the ritual dance as an individual and communal act in front of witnesses?

But there are not only border crossings in this phenomenon. There is also the establishment of borders: 1) between Chicanos and the rest of the United States population who are not inheritors of the Aztec traditions; 2) between those Mexican-Americans who take pride in their indigenous heritage and other who deny it and maintain that they are really Spanish; and 3) between those who reject Catholicism in favor of Aztec beliefs and their family members who remain within the Church and despair at their loved ones' apostasy.

These Aztec dancers form an important subculture within the general Mexican-

American communities. They are interesting from cultural, sociological and political perspectives and illustrate some of the many ways that dance can function and have significance within a community. Such phenomena merit the attention of historians of dance and culture.

Abstract

A través de los murales precolombinos y de los códices coloniales hemos tenido noticias de la existencia de una rica y variada dancística en la vida del México Azteca. Tras la conquista española, muchas de las tradiciones y bailes nativos pervivieron pese a las persecuciones religiosas. Algunos de estos bailes han mantenido su relevancia dentro de la vida mexicana y, en ocasiones, se han unido al folklore llevado al Nuevo Mundo por los españoles. Uno de estos bailes tradicionales es el aquí analizado: La Danza Azteca.

ACTIVIDAD ACADÉMICA RELACIONADA CON LA DANZA EN LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO. (DOCENCIA E INVESTIGACIÓN)

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO
Musicóloga
Universidad de Oviedo
España

Desde el curso 1996-1997 existe una asignatura optativa de Segundo Ciclo titulada Historia de la danza, con un desarrollo anual de 6 créditos, que se integra en el nuevo plan de estudios de la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música. Esta asignatura se ha incluido en el curso 1997-1998 el catálogo de «Libre configuración», lo que significa que puede ser elegida por cualquier universitario, independientemente de la carrera que esté cursando. La imparte Beatriz Martínez del Fresno.

Dentro de los programas de Doctorado del antiguo Departamento de Historia y Artes se realizaron varios trabajos de investigación de Tercer Ciclo sobre temas de historia de la danza, todo ellos de 9 créditos y dirigidos por Beatriz Martínez del Fresno:

- Susana Villa Hortal: La música española para guitarra de cinco órdenes (1626-c. 1752): ensayo de catalogación. Leído en 1994. (Relacionado tangencialmente con la danza ya que clasifica el repertorio guitarrístico por géneros).
- Susana Antón Priasco: Danza y baile en las fiestas y el teatro del siglo de Oro en Madrid. Recopilación documental. Leído en 1994.
- Nuria Menéndez Sánchez: Ballet y baile de creación española 1915-1939. Leído en 1995.

Tesis doctorales en curso, inscritas en el actual Departamento de Historia del Arte y Musicología, y dirigidas por la Dra. Beatriz Martínez del Fresno:

- Nuria Menéndez Sánchez: La danza española en la Edad de Plata. Antonia Mercé «La Argentina» (1890-1936). Inscrita en 1995.

- Susana Antón Priasco: Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas. Inscrita en 1997. Codirigida con el Dr. Gerardo V. Huseby (Buenos Aires).

Proyectos de Investigación:

- Ballet y baile de creación española 1915-1939. Proyecto BEPDOC-205-1 del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Oviedo. Concedido a Nuria Menéndez Sánchez, bajo la dirección de Beatriz Martínez del Fresno, durante el año 1995.
- Bases documentales para una historia de la danza española en el siglo XX. Proyecto de investigación financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior (PS95-0079), y con una duración de tres años (noviembre de 1996 a noviembre de 1999). Investigadora principal: Beatriz Martínez del Fresno. Se centra especialmente en el periodo 1900-1936.

Computer Aided Choreographic Design

CARBAJO, M.¹; MEZIAT, D.¹; LÓPEZ, J.¹; RODRIGUEZ, I.¹; CASILLAS, A.¹; BOSQUE, J.L.¹; CASERO, E.²

(1) Computer Engineering Department. (2) Dance Division
University of Alcalá
Spain

Proceedings of the workshop «Multimedia and
Dance Pedagogy-Developing Expertise»
University of Limerick - Ireland

1. Introduction

The new way of storing images and sounds by means of numbers (digitalization) allows computers to integrate this kind of information. This way, synthesized graphics and sounds are generated into the computer.

At the same time, the lower cost of computers, more and more powerful each time, and the technology needed as interface with the human senses, like sound and video cards, graphic adapters, etc., allows the generalized use of multimedia computers and therefore the apparition of lots of enhanced applications (see figure 1).

There are a great number of commercial programs to work in multimedia covering almost every single possible user need where the image and sound are essential.

These new possibilities of computers can make easier the job also for the study and design of Dance. We consider two main areas of software development applied to Dance. The first one is the creation of multimedia didactic units dedicated deeply to a specific dance including video, musical form, Labanotation, etc. Thus, the Bolero program was created to teach the classic Spanish dance with the same name [1].

The second area is the creation of a software tool as help for the design of a choreography by means of three-dimensional human figures [2]. These 3D multimedia applications can be created to be used in other fields like sports [3], scenic performances, phisiotherapy, etc.

With this second aim, we started to explore the market and possible solutions to define the way to work [4]. The use of commercial programs to do computer

animation is a good way to get a complete design because we don't need anything more than the program and a powerful computer. However, it isn't easy for no computer's professionals to design 3D images or to manage professional software. The commercial software is expensive and has a general orientation. It may offer some facilities that are not needed and may be it doesn't have others that can be missed. Also very often, it is needed an expensive computer to use this software.

After this reflection our conclusion is that it might be better to create new *Ad Hoc* software and we started to study how our application should be.

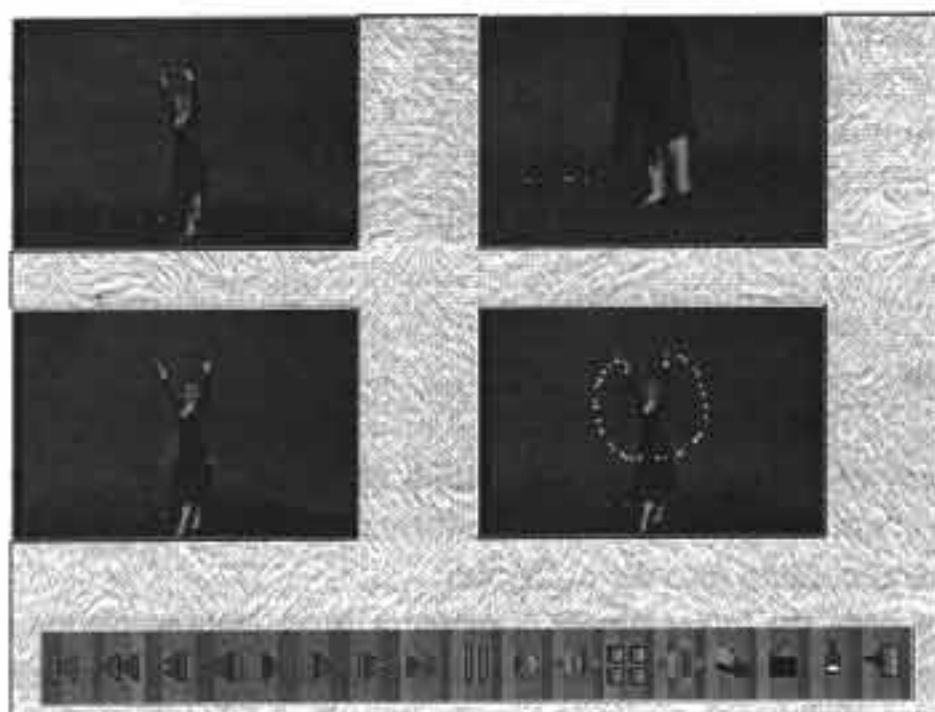


Fig. 1. An example of integration of video and computers

2. Definition phase

Our ambitious aim was to obtain a program where the choreographer could easily create a representation of a complex dance with the use of a set of human models, defining at the same time the stage, the music, the clothes, the lights, the point of view, etc.

We defined a set of features that the program had to accomplish:

- As quick and realistic as possible.
- Easy to use for Dance professionals under windows environment.
- Allowed using with simple and cheap compatible computers.

The software requires some typical program facilities:

- Ability to use and create some libraries of basic movements in order to reuse them.
- Ability to save a dance without occupying so much hard disk.

It's difficult to reach our goals everything at the same time, that's the reason why we started with a prototype, where we could do our first steps trying some important things:

- Our model of the human body (see figure 2).
- Our code design
- The user interface for a better knowledge of the choreographer requirements and to test the interaction man-machine [5].



Fig. 2. Dance3D prototype

3. Description of the Prototype

The main idea of our program resides in the facility for the user to define the sequence of movements over a human model, like a puppet. To do this, the user have to define the key positions of the body, i.e. meaningful poses, and after that, the computer calculates itself the intermediate positions and show at the screen the complete movement between key positions [6].

To define a key position, the user must select an option of the menu, which allows him to choose a member of the human model (see figure 3) in order to place it at the desired posture.

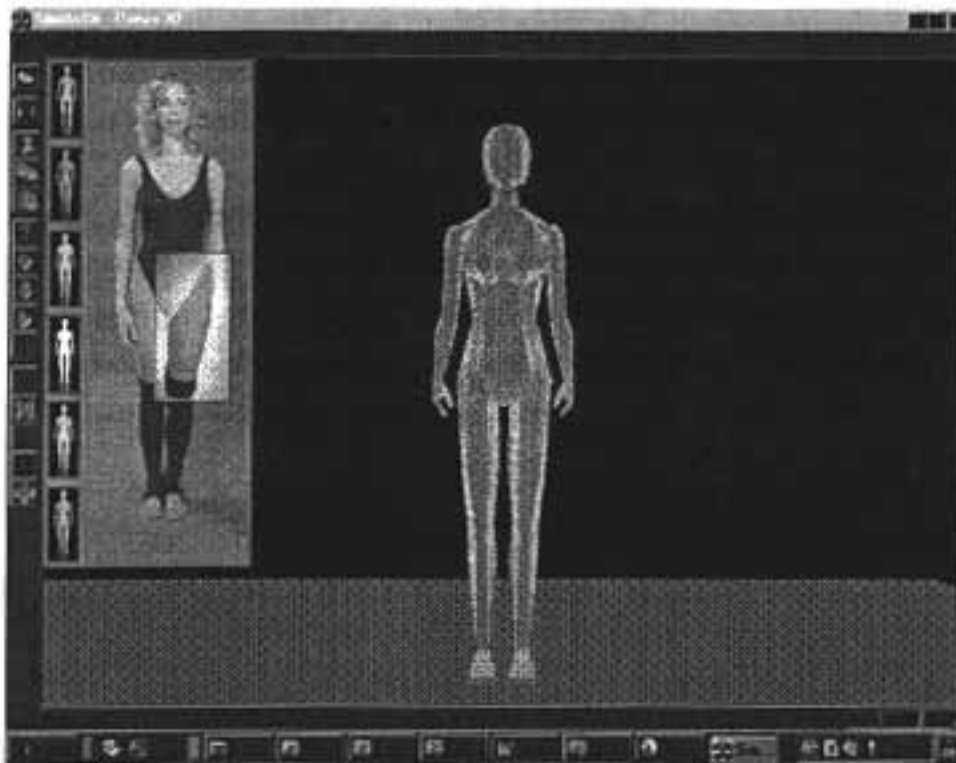


Fig. 3. Selection of a human member

We had modeled the human body divided in 16 members, and we had determined a hierarchy between them (see figure 4) to facilitate the movement of the joined members. If you try to move the arm, of course you move also the forearm and the hand. The established order and the number of body members can be observed at the next figure.

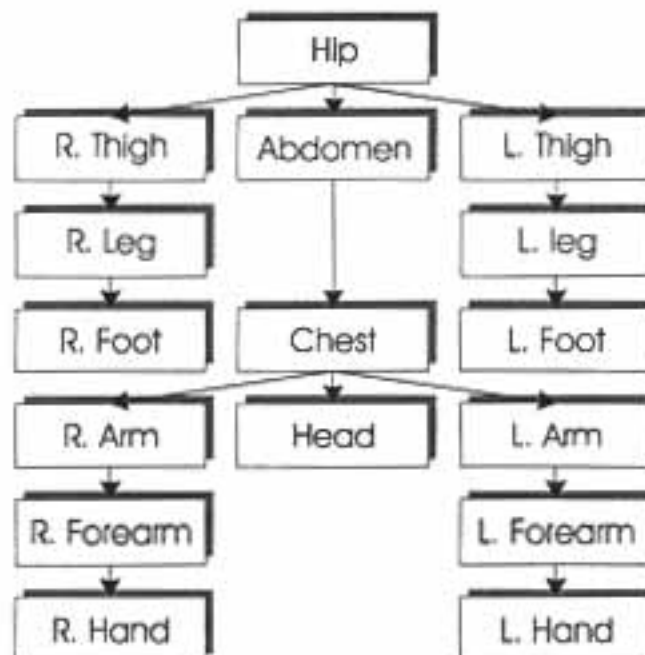


Fig. 4. Hierarchy of human members

To define a complex scene the user has to record each key position by means of an option menu adding them to the already defined movement (see figure 5).

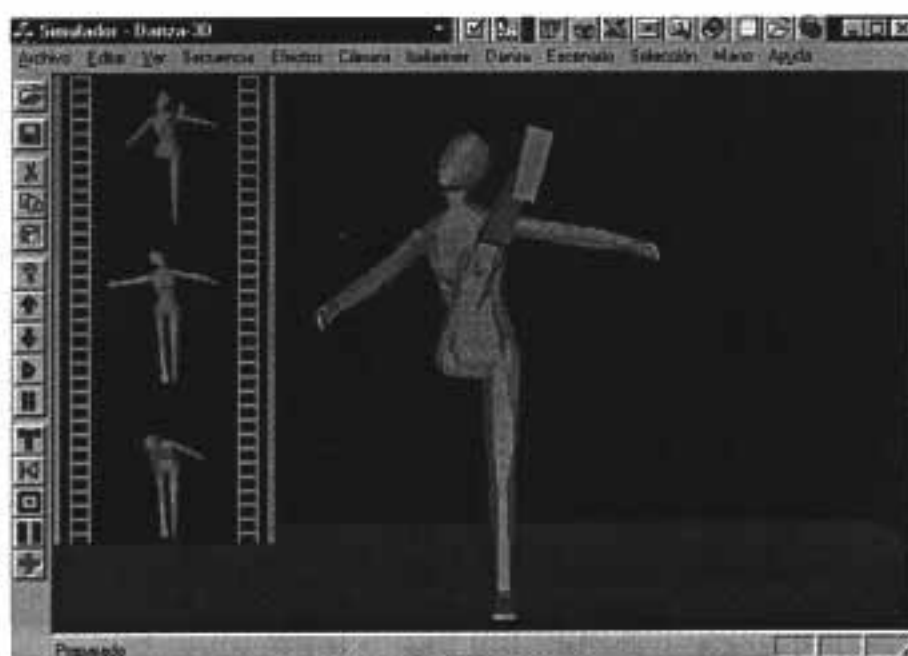


Fig. 5. Determination of key movements

One important feature of the program is the possibility to define a movements sequence and after that, to change the point of view without other movement definition. The user can select an option to modify the position, orientation and zoom of four cameras (see figure 6), and afterwards select one of them to play the sequence.

The system allows the insertion of new postures over a created sequence, to combine and change the order of existing positions, to copy and paste a sequence of movements from one dancer to the other, to create the symmetrical movements, etc. In general, there exists a series of options for the edition of dance movements.

Moreover, the user can insert a key position between two already defined positions, saving and loading a dancer sequence, get a mirror effect from a movements sequence, working at a scene trough the network, select the sound to add to the scene, and some other typical facilities.

At last, there is the possibility of obtaining a combined dance with several dancers (up to 6, right now) and to copy a movements sequence from one dancer to another, etc.

Once made this, the possibility exists of seeing the complete performance composed by all the figures in the scene (see figure 7), each one executing their defined movement's sequence.



Fig. 6. Point of view definition

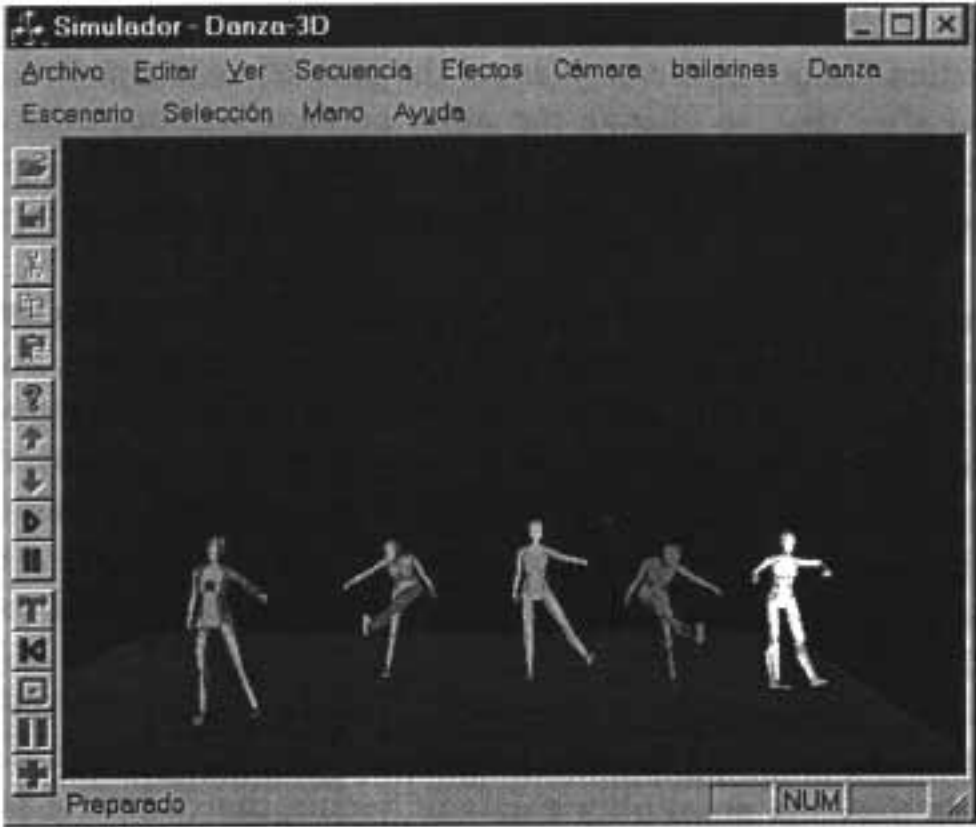


Fig. 7. Several dancers on the stage

Finally, the user can save the dance, of one figure or all, in a file for afterwards being able to retrieve, edit, or transfer them to other professionals.

We can emphasize that this first prototype will allow a first contact with Dance professionals, which will determine what aspects can be improved.

4. Conclusions and Future improvements

A user interface to design multimedia animations has been developed to facilitate the creation of 3D human figures in movement.

The actual prototype is a first step to create the basis of a multimedia application to the professional choreographic design. This has served fundamentally to determine the structure of the program code, which will be subsequently improved in different phases.

Firstly, it has been fixed the type of data used in the source code, defining the objects to represent each member of the human model considered in our design. It has been specified for each one of them the co-ordinates of the triangles that compose the surface of a member. Also the code to specify every operation over them has been designed. The established hierarchicalization of the members allows rapid calculations of the movements that are produced in some members due to the effect of movement of the others.

With the current prototype the users first contact with the environment is being established, allowing the users to suggest improvements and/or amplifications. At this moment, the user can really design choreographies with the current model and its environment.

We have reached our first goal but there is more to do. For instance, we have to add some menu options to create and modify the stage distribution and scenery, wardrobe design, music synchronization, etc.

Finally, one last mention to the possibility of working at real time by means of two ways. First, it requires the improvement of the software to use more effectively the graphical and computational computer resources. Second, the continuous down trend for the price of the computers and the up trend at the capacity suggest us that the objective is each day nearer.

Abstract

Este artículo trata sobre un sistema de simulación de movimiento humano en figuras virtuales 3D a través de programas informáticos creado para diseñar coreo-

graffias por ordenador. Para conseguir este objetivo, la aplicación multimedia nos permite trabajar con varias figuras tridimensionales al mismo tiempo y con diferentes secuencias de movimientos. El programa para PC está diseñado de tal forma que ofrezca un fácil manejo para los profesionales o estudiantes de Danza, de tal forma que se convierta en una herramienta más de trabajo del profesional en un futuro próximo.

5. References

- [1] Casillas, A. et al. "Estudio y Análisis de El Bolero, una aplicación multimedia" *Revista internacional de Ciencias de la danza, Cairón*. pp 65-70, 1996.
- [2] Colomé, Delfín. "El ordenador como instrumento coreográfico". Introducción conceptual al taller práctico del Profesor Peter Rajka, sobre el mismo tema, en el Congreso " La memoria de la Danza", Barcelona.
- [3] Hodgins, J. K."Animating Human Athletics". SIGGRAPH 95.
- [4] Preston, M.and Hewitt, T. "Integrating Computer Animation and Multimedia". EUROGRAPHICS 96.
- [5] Bryson, S. et al. "Strategic Directions in Human Computer Interaction". ACM Computing Surveys, 1996.
- [6] Rodríguez, I. et al. "Entorno Visual para el Diseño Interactivo de Animaciones de Figuras Humanas Tridimensionales". III Jornadas de Informática, 1997.

RESEÑAS

NOTAS Y COMENTARIOS

NURIA BALBANEDA
Historiadora de Danza
Madrid. España

Matluk Brooks, Lynn. *The Dances Of The Processions of Seville in Spains Golden Age. Edition Reichenberger. Kassel, 1988. 411 pags.*

He aquí uno de esos casos peculiares en los que el título de la obra responde plenamente a los contenidos, situando al lector, directamente y sin más preámbulos, en el tema y localización, cronológica y espacial. El punto de partida es demostrar el nexo, la vinculación entre la danza y el poder político y religioso en la ciudad de Sevilla, durante el siglo XVII, mediante el patrocinio de la obra dancística por las instituciones. Así, el estudio se vertebra en torno a tres ejes: el auge y declive de la ciudad de Sevilla en el XVII, la historia de la Iglesia andaluza, y la de la danza.

Comienza la autor situando, de forma breve pero precisa, la Sevilla de la época, dentro del contexto hispánico e internacional: la relevancia de su vida económica merced al monopolio comercial con América, principalmente, y a la riqueza agrícola y manufacturera; las estructuras sociales, la importancia de la población extranjera (genoveses, flamencos...) en la vida social, cultural y, sobretodo, comercial; la organización y el peso de las diferentes instituciones (Corona, Municipio, Iglesia) y su lucha por el control del poder en la ciudad... En resumen, una somera descripción de la situación sevillana, mejor trazada en su ascenso que en su declive, y en la que tal vez se eche en falta un tratamiento más exhaustivo de la situación española general en estos confusos y complejos tiempos que son los reinados de los Austrias Menores. Sin embargo, no podemos obviar la fecha de publicación de la obra, 1988, ya que desde entonces, este periodo se ha visto enriquecido historiográficamente por importantes trabajos, desde el de Elliot¹ entorno a la figura del Conde Duque de

¹ Elliot, J. H. *El Conde Duque de Olivares*. Barcelona 1990

Olivares que culmina otros trabajos y casi treinta años de investigaciones, hasta la revisión de la clásica teoría de Halmiton sobre la revolución de los precios².

La historia de la danza constituye el segundo eje del trabajo, o más bien cabría decir el primero, puesto que, cuantitativamente, es la que se lleva la parte del león. A lo largo de casi trescientas páginas, la autora traza la historia de las danzas procesionales sevillanas, clasificándolas, en primer lugar, en función de sus patrocinadores, Municipio o Iglesia, y, seguidamente, según su carácter de *regulares* o *invenciones*. Aquí entramos en una interesante reflexión sobre los vocablos *danzar* y *bailar*, y los matices lingüísticos e históricos que les diferencian (pags. 28, 146, 151)³, y brevemente recorre las diferentes connotaciones que les son atribuidas por los diferentes autores.

Como ejemplo de festividad religiosa en la que la danza interviene, el *Corpus Christi* es ampliamente tratado: organización, recorrido, representaciones, la importancia del *Auto Sacramental*... Y, como ejemplo, de danza patrocinada por la Iglesia (el Cabildo catedralicio), los llamados *Seises*, el coro de niños autorizado a bailar en la catedral, al cual dedica todo un capítulo en el que analiza con rigor la historia de dicha tradición, el funcionamiento de la escuela (selección de alumnos, su extracción social, materias que se imparte, música e instrumentos utilizados en las ceremonias...) Ante la inexistencia de sistemas de notación que permitan estudiar las coreografías, la autora examina los actuales pasos utilizados, rastreando el entronque en las danzas renacentistas italianas. Hipótesis modesta, sin pretensiones de 'certezas' ni 'verdades' absolutas, mas no por ellos in fundamento, ya que no podemos olvidar que "de 1575, aproximadamente, a 1587, ocurre la entrada masiva de compañías italianas a la península, lo que significa el triunfo de la Comedia del Arte, el desarrollo urbano de los tenores (...) y la tecnificación de la puesta en escena"⁴. Así pues, no resulta desencaminado pensar en un origen o, más bien, unas influencias italianas en la danza de los *Seises*.

Un poco más arriesgadas resultan afirmaciones tales como ("*The regular dances produced by the city...*) *These carried into modern age ancient and archetypal symbols, patterns, and forms of expression which were integral to the Iberian peninsula from pre-Christian times*" o bien "*Yet many of the popu-*

² Una hipótesis diferente puede verse en PÉREZ HERRERO, Pedro, *América latina y el colonialismo europeo. Siglos XVI-XVII*. Ed. Síntesis, Madrid 1992.

³ La autora señala que esa diferencia no existe en lengua inglesa y sí en lengua castellana. Otras lenguas en las que se da esta matización son la italiana (*ballo* y *danza*) o la portuguesa (*baile* y *dança*), por citar algún ejemplo. Sobre la interpretación de estas acepciones en portugués, puede consultarse TERCIO, Daniel, *Dança em azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII*, en CAIRÓN nº 2, Alcalá de Henares 1996.

⁴ *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro*. Vol. 3, dirigida por Francisco Rico. Ed. Crítica, Barcelona 1983.

lar dances they incorporated remained rooted in local movement styles similar to those described by Carthaginian and Roman settlers, and still common to Spanish popular dance today", (pag. 351), ya que, dado el estado actual de las investigaciones, resulta, cuanto menos, atrevido, remontarse tan atrás sin base documental que lo sostenga. Tal vez el origen de este equívoco se halle en un bibliografía en la que, con excepción de los historiadores anglosajones, se echen en falta trabajos más modernos y, quizás, menos tradicionalistas, tanto en la interpretación del Siglo de Oro como sobre el origen y carácter de los españoles.⁵

Las danzas patrocinada por la ciudad tienen exhaustivo tratamiento en el capítulo 4: 'danzas' y 'bailes', temas, tipos, música e instrumentos que las acompañan... ¿Quiénes eran estos bailarines, maestros y directores de las compañías? La respuesta está ampliamente justificada, ya que las principales fuentes de estudio (Archivos de la Catedral de Sevilla y Municipal, y Biblioteca Colombina y Capitular) proporcionan abundante documentación, no tanto de la danza o de las coreografías, como de los contratos: sus condiciones, nombre de los artistas, (a veces incluso su lugar de origen), salarios... Tal vez por ello es el capítulo más denso, por la prolija exposición de nombres y datos, pero que sin duda son necesarios para comprender el alcance y la implicación de los protagonistas, con lo que Miss Lynn Matluk elabora un excelente 'retrato-robot' de estos artistas y de las circunstancias en las que preparan su trabajo, el cómo, el por qué y par qué del mismo. En resumen, un excelente análisis sociológico de la danza sevillana del siglo XVII, en el que no olvida la situación de la mujer y el niño.

El tercer eje, un somero repaso a la historia de la Iglesia andaluza, se inicia con la reflexión (que en la época produjo ríos de tinta) sobre la moralidad del teatro y, por ende, de la danza, que bajo el influjo de la Contrarreforma fueron considerados por muchos (teólogos, moralistas y autoridades) fuente de escándalo, desorden social y comportamiento indecoroso. La represión y regulación de las artes escénicas en Sevilla llega a su culminación con la actuación del Arzobispo D. Jaime de Palafox. Pese a la abundancia de normativa, finaliza la autora, danzas y bailes muestran gran capacidad de supervivencia.

En conclusión, un libro interesante, completo, bien construido y organizado en torno a tres líneas perfectamente definidas. Pese a que, como mencionábamos anteriormente, la bibliografía de algunos capítulos (muy especialmente la general), debe ser

⁵ Miss Lynn recurre a los trabajos de Américo Castro *La realidad histórica de España*, (México 1954), para definir, por ejemplo, el 'espíritu' de los españoles. Obviamente, echamos en falta la referencia a la obra de Sánchez Albornoz *España, un enigma histórico* (Buenos Aires 1954). Sobre la polémica Castro - Sánchez Albornoz, puede verse GÓMEZ MARTÍNEZ, J.L. *Américo Castro y el origen de los españoles. Historia de una polémica*. Madrid 1976.

actualizada, en virtud de las nuevas hipótesis y líneas de investigación abiertas en los últimos años, las fuentes documentales son de extraordinario interés y tienen el gran valor de sugerir y aventurar próximos trabajos. Por fin, merece la pena señalar la excelente y cuidada edición, en la que los errores tipográficos están casi ausentes, salvando nuestras irreverentes 'eñe' y 'ene', que transforman 'cañas' en 'canas' (términos entre los que existe notable diferencia semántica) (Pag. 25).



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES

9 771135 913008



97803