

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 6, 2000

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



UNIVERSIDAD DE
ALCALÁ

SERVICIO
DE
PUBLICACIONES

2000

Director

Delfin Colomé

Consejo de Redacción

Xoán M. Carreira

Estrella Casero

Secretario de Redacción

Jaime Conde-Salazar

Consejo Editorial

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU.)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez- Pajares (Madrid, España)

Janet Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Monés (Barcelona, España)

© Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

ÍNDICE

Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Epoque	7
IRIS GARLAND Historiadora de la Danza	
José María Sert y <i>Les Ballets Russes</i>	17
PILAR SAÉZ LACAVE Historiadora del Arte	
Danza y Medicina	35
JUAN BOSCO CALVO Médico especializado en Danza	
La bailarina, ideal femenino romántico	57
PABLO PENA Historiador del Arte	
La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Bárbara Manzetti	71
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ Historiador de las Artes Escénicas	
Caracterización temática y musicológica de la danza Yu'Pa	81
ÁNGEL ACUÑA DELGADO Antropólogo MIGUEL ÁNGEL BERLANGA Musicólogo	
Reseñas	105
JAIME CONDE-SALAZAR Contra el olvido. Laure Gilbert, <i>Danser dans le Troisieme Reich</i> Historia Antigua. Carmen Giménez, <i>Vicente Sáez. Espiritu y materia en danza.</i> y <i>Vianants Danza</i>	

Excelsior. Flavia Pappacena (ed.), *Excelsior*
Hablando con el Maestro. Marta Carrasco, *El Mestre José Granero*

Otras revistas	111
Dance Chronicle	
La Danza Italiana	

CAIRON Revista de Ciencias de la Danza está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en la dirección:

Aula de Danza
Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n
28801 Alcalá de Henares
Madrid
e-mail: danza@e.fgua.es

MASQUERADE AS EXILE: TÓRTOLA VALENCIA, DANCER OF THE BELLE EPOQUE*

IRIS GARLAND

The feminist interpretation of psychoanalytic theories, such as Luce Irigaray's, that Woman is never the subject, but the object, and thereby disempowered and alienated from any knowledge of her authentic self, has been addressed in the feminist analysis of literature, visual art, and cinema. While feminist theory has foregrounded issues of the body, the expressive «dancing body» is rarely examined by feminist theorists for meanings, or signifiers, of women's subjectivity/objectivity.

At the beginning of the 20th Century a new breed of independent women dance pioneers, such as, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, and Maud Allan, riding in the wake of 19th Century feminist ideology, forged a new approach to the art form of dance, casting off Victorian constraints on the female body, and empowering women as creators/choreographers, a role in the dance profession previously dominated by men. The expression of the self and the «natural» body was central to this almost totally feminine approach to dance. What was signified in their dances has been recently examined through aspects of feminist analysis by dance scholars, such as, Daly, Desmond, Francis, and Koritz.¹

*This article is a revision of a paper delivered at «Exilios Femeninos: Women's Exiles: An International Interdisciplinary Conference» Universidad de Huelva (May 1998) and an Spanish version of the paper has appeared in *Exilios Femeninos* edited by Pilar Cuder Domínguez, Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2000

¹ Ann Daly, «Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze,» in *Gender in performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Laurence Senelick, ed, Hanover, NH: University of New England Press, 1992: 239-259; Jane Desmond, «Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's 'Radha' of 1906,» *Signs: Journal of Women and Culture in Society*, vol. 17, no. 1, 1991: 28-49; Elizabeth Francis, «From Event to Monument: Modernism, Feminism and Isadora Duncan,» *American Studies*, #35, Sp. 1994: 25-45; Amy Koritz, «The Dancer and Woman's Place: Maud Allan and Isadora Duncan,» *Gendering Bodies/Performing Art: Dance and Literature in Early Twentieth-Century British culture*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995: 31-55.

Tórtola Valencia, a dancer of the same era and genre, vividly personified the theories of masquerade, and concomitantly exile, as discussed by Riviere, Lacan, Irigaray, Butler, and Doane,² but she has not been cited in the feminist literature, and rarely within dance scholarship.

I do not attempt here to critique the masquerade theory of Riviere, or subsequent psychoanalytic masquerade theorists, but rather to discuss aspects in the specific case of Tórtola Valencia that are relevant to the various interpretations of masquerade. The concept of masquerade as defined by Riviere, the first lay psychoanalyst to use the term, is an overrepresentation of femininity, masking what is deemed as masculine traits: assertiveness, intellectual pursuits, and the desire for power. According to Riviere, this masking is an attempt «to avert anxiety and the retribution feared from men.»³ The case of Tórtola Valencia differs from Riviere's example, but there are parallels to the masquerade as developed by feminist theorists.

Tórtola Valencia (1882-1955), one of the most intriguing dancers of the early 20th Century, self-invented a colorful background obfuscated in mystery. Claiming to be born in Seville of a union between a gypsy mother and a Spanish nobleman father, Tórtola spoke five languages, all with an accent. There are intimations from her friends and biographers that she was orphaned and raised in London from an undetermined age by a wealthy foster family, although Tórtola herself never mentioned a foster family in her many press interviews. Solrac, her biographer, stated that her parents abandoned her after arranging her guardianship, and moved to America never to see her again.⁴ Tórtola gave various versions of her background to the press; for example, that she emigrated to London with her gypsy mother at age fourteen where her mother died, and another, that she ran away from home at an early age to dance in the cafes of Madrid

² Joan Riviere, «Womanliness as a Masquerade,» *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*, vol. 10, 1929. reprinted in Victor Burgin and Cora Kaplan (ed.) *Formations of Fantasy*, London/N.Y.: Methuen, 1986:35-43; Jacques Lacan, «The Meaning of the Phallus,» in *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*, eds. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, trans. Jacqueline Rose, NY: Norton, 1985: 83-85; Luce Irigaray, «The Power of Discourse and the Subordination of Women,» *The Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter, Ithaca: Cornell University Press, 1985, also, in Margaret Whitford, *The Irigaray Reader*, Basil Blackwell, 1991: 128-136; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, NY/London: Routledge, 1990:43-57; Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism Film Theory, Psychoanalysis*. New York/London: Routledge, 1991.

³ Riviere, «Womanliness as a Masquerade»: 35.

⁴ Odelot Solrac, *Tortola Valencia and Her Times*, NY: Vantage Press, 1982: 1;

José Zamora, an artist who created drawings of Tórtola, stated in an interview by A.D.O., *ABC*, Seville: 9 Mar. 1955:

«No creo que Tórtola Valencia fuese española. Nunca quiso decir de dónde era. Su padre era un anticuario anglojudío y su madre, según ella, una gitana del Albaicín. [Su acento español] era extrañísimo. Pertenecía a ese clase de personas que son cosmopolitas de nacimiento.»

Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Époque

where she was discovered.⁵ She alluded to attending a boarding school in Paris, and it may be assumed that she was well educated, judging by the many press reports that described her as intelligent, well read, and a thorough researcher of the themes of her dances.⁶

In the early years of the 20th Century the overrepresentation of the western European female assumed two polarized stereotypes: the «New Woman», a product of 19th Century European feminism, caricaturized in England by a latchkey (leaving an empty house), a book (scholarly pretensions), and a cigarette (masculine habits);⁷ and the *femme fatale*, privileged in the art and literature of the *belle époque*, as the amoral, castrating, destroyer of men, driving them to economic and personal ruin.

The *femme fatale*, with multiple incarnations, was a representation created by male artists and writers, and examples of this archetype appear in ancient mythology and biblical references, such as Circe, Judith, and Salome. Valorized by the Decadents and Symbolists, (for example, Charles Baudelaire, Gustav Klimt, Edvard Munch, and Oscar Wilde) the image was transformed into 20th Century Art Nouveau style, somewhat less blatantly erotic, but no less exotic. Exoticism in the form of Orientalism was a significant element in both literature and visual art of the early 20th Century, and exemplified an aura of mystery in the unfamiliar and the dangerous «Other»; for example, Cleopatra (Théophile Gautier), Salammbô (Gustave Flaubert), Carmen (Prosper Mérimée). There are many versions of the *femme fatale*, but all incarnations fall outside the domain of ordinary experience, and are not attainable by ordinary women.⁸

Although seemingly diametrically opposed in representation and ideology, the New Woman, a feminist construct, and the *femme fatale*, «a figment of the male misogynist imagination,»⁹ have subversive commonalities: the female is independent, self-

⁵ Federico García Sanchiz, *La Noche*, 7 Dec. 1911; interview with Ian Campbell, *Nach's Magazine* Vol.III, No. 4-5, London: July, 1913.

⁶ Interview by Emilio G. de Bustillo, *El Noticiero Universal*, Barcelona: 19 Sept. 1917; Tórtola Valencia Archive, Institut del Teatre, Centre d' Investigació, Documentació, i Difusió, Diputació de Barcelona, Spain (hereafter referred to as C.I.D.D.).

⁷ Viv Gardner, «Introduction,» in Vivien Gardner, Susan Rutherford, eds., *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1914*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992: 4-5. The «New Woman» is described as:

... young, middle class, and single on principle. She eschewed the fripperies of fashion in favour of more masculine dress and severe coiffure. She had probably been educated to a standard unknown to previous generations of women and was certainly a devotee of Ibsen and given to reading «advanced» books. She was financially independent of father or husband, often through earning her own living in one of the careers opening up to women at the time . . . She affected emancipated habits, like smoking, riding a bicycle, using bold language and taking the omnibus or train unescorted. She sought freedom from, and equality with, men. In the process she was prepared to overturn all convention and all accepted notions of femininity.»

⁸ Virginia Allen, *The Femme Fatale: Erotic Icon*, Troy, NY: The Whitson Publishing Company, 1983: 3.

⁹ Bram Dijkstra, *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*, NY: Alfred A. Knopf, 1996: 284.

determined, ambitious, and threatening to the conventions of patriarchal dominance.¹⁰ It is in this context that Tórtola Valencia is situated, incorporating and traversing the territory between both the «New Woman» and the «*femme fatale*».

It was not unusual for theatrical women of the early 20th Century to invent a mysterious, exotic background. Clément, in her study of the operatic diva, notes that exile is a precondition for fame, in that a foreign identity provides a strangeness that is a «source of [...] mythic power;» the adoptive country and the adoring public provide a «symbolic father,» while opera becomes the family, which demands refusal of marriage, and «no love other than those spectacular loves, meant for display, that are part of their role.»¹¹ In a 1911 interview, when asked about her family, Tórtola stated, «I have nobody, neither in Seville, nor in London, nor anywhere...»¹² Exiled from her family and her dubious country of origin, Tórtola Valencia did indeed substitute the theatre for her family as Clément suggests. «My love for the dance is a true vocation. I have had no masters. All my dances are my inspiration, children of a continuing exercise that is my life,» she stated in 1911.¹³ In another interview in Cuba in 1917, she said, «The dance is my total life. I would like to die dancing. I would die happy ...»¹⁴

Tórtola Valencia's imaginative stories of her origin are suspiciously similar to La Belle Otero (Caroline Otero), a dancer of the same period, who also claimed her mother was an Andalusian gypsy; her father a Greek officer.¹⁵ Illegitimate birth which crossed class boundaries was a popular theme in literature of the early modernist period, for example Pérez Galdós' 1881 novel, *La desheredada*, in which the heroine, Isidora, a petty bourgeois *cursi* (social climber), masks her lowly background with claims to an aristocratic lineage.¹⁶ Tórtola's aristocratic pretensions aligned her with

¹⁰ Ibid.

¹¹ Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, trans. by Betsy Wing, Fwd by Susan McClary. Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1988: 30.

¹² Interview by Kurro Kastañares, «Tórtola ... de Triana», *España Libre*, Madrid: 6 Dec., 1911. «No tengo á nadie, ni en Sevilla, ni en Londres, ni en ninguna parte ... Sonreímos, dubitativos, y Tórtola lanza una carcajada, que es toda una confesión.»

¹³ Kastañares, «Tortola ... de Triana», 6 Dec., 1911. «Mi afición al baile — dice — es una verdadera vocación. No he tenido maestros. Todas mis danzas son inspiración mía, hijas de un continuado ejercicio que era para mí la vida.»

¹⁴ Interview by Miguel de Zárraga, (special correspondent of the *Prensa Española*, *ABC* and *Blanco y Negro*), «*ABC en Cuba*,» *ABC*, Madrid: Jan. 1917. «El baile es toda mi vida. Yo quisiera morir bailando. Moriría feliz.»

¹⁵ La Belle Otero (Caroline Otero), *My Story*, London: A.M. Philpot, Limited, n.d. (approx. 1927): 11-15.

¹⁶ Stephanie Sieburth, *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*, Durham and London: Duke University Press, 1994: 27-99, 245-247. Tórtola personified the *zeitgeist* of the period synthesized by T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton: Princeton University Press, 1984: 49, cited in Sieburth, *Inventing High and Low*: 38-39, «Modernity is the era of pretense and the era of confusion, where previously separate classes mix, old separations break down, people hide their origins, and all is illusion, ambiguity.»

Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Epoque

the cachet of high culture, while the gypsy heritage provided a blood link to the exotic; an intuitive, vital life force associated with the dance.

At age 26 in 1908, Tórtola Valencia ostensibly broke all ties with her foster family and embarked on a theatrical career in the most prestigious music-halls of Europe, effectively obliterating all traces of her true past identity. Initially, she did not intend to make Spain her home. In 1911 upon her arrival in Spain, Tórtola said, «The London public is my favorite. I have unending seasons where I am applauded and showered with attention. In Berlin I am equally fêted. In general, I am better received by non Latin people. For this reason I have worked more in Paris, not intending to tour in Italy, or Portugal, or Spain, until now.»¹⁷

But her career was soon to take a new turn when she debuted in Madrid (1911) at the Teatro Romea, a music hall which featured cafe flamenco dancers and vulgar comics. Her esoteric, sombre, oriental interpretation of *Danza del Incienso*, danced in bare feet and a filmy costume, was received with boos and catcalls. However, a group of young *modernistas* intellectuals, writers, and artists (for example, Federico García Sanchiz, Jacinto Benavente, Pompeyo Gener, Hermen Anglada Camarasa, Eduardo Chicharro, and Ricardo Baroja), were impressed by her artistry. They arranged a special performance for Tórtola, accompanied by classical music, sponsored by the Academy of Fine Arts, the Circle of Fine Arts, the Ateneo of Madrid, and the Association of Writers and Artists. The elite *madrileños* attended this special event, and Tórtola's success was complete. Critics agreed that her art was not for the crass multitudes, and could only be understood by the educated classes. Respected Spanish artists painted her portrait (Eduardo Chicharro, Anselmo Miguel Nieto, Ignacio Zuloaga), and she became the muse of numerous poets and writers (Ramón Valle-Inclán, Antonio de Hoyos y Vinent). The critics stressed Tórtola's thorough research and documentation in museums and libraries that informed her interpretations of the dances of ancient cultures.

Tórtola Valencia's election in 1913 to the *Ateneo* of Madrid, the elite cultural academy of predominantly male intellectuals and artists, was a testament to her ambition to be considered as a serious artist.¹⁸ Championed by writer and critic Federico García Sanchiz, the election of a female music hall dancer was at first opposed by the conservative element of the *Ateneo*. The young *modernistas* garnered sufficient support

¹⁷ Kastañares, «Tórtola ... de Triana,» 6 Dec. 1911, «El público londinense es mi favorito. Temporadas interminables me aplaude y llena de agasajos. En Berlín soy igualmente festejada. En general, gusto más en los pueblos no latinos. Por esto no he trabajado más que en Paris, no habiéndolo intentado siguiera en Italia ni en Portugal ni, hasta ahora, en España.»

¹⁸ Tórtola Valencia claimed that she was the first woman elected to the *Ateneo* in an unsigned interview, «Half-hours with an artist: Sra. Tórtola Valencia,» *Times of Brazil*, São Paulo: 28 May, 1921. However, García Martí states that women were admitted as members by the end of the nineteenth century; Victoriano García Martí, *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*, Madrid: Editorial Dossat, S.A., 1948: 282.

to overcome this resistance. A cartoon appeared in the Madrid press lampooning Tórtola's dominating influence over her *Ateneo* supporters. Titled «Última Salón,» it pictures the flamboyant Tórtola wearing a wild hat, standing with 3 submissive, shrinking male writers, Kurro Kastañares, Tomás Borrás, and Federico García Sanchiz. Tórtola points imperiously toward an edifice labeled Congreso de los Diputados (government building, such as a congress or parliament), and she says, «¡Amigos míos! aquí no he bailado yo todavía! (I have not danced here, yet.)»¹⁹

The election to the *Ateneo*, a tribute of high intellectual and artistic achievement, suggests the ambitions of the «New Woman», although the means by which Tórtola accomplished her goal could be considered as *femme fatale* strategies; «she was diabolical», according to García Sanchiz, who later claimed that Tórtola was the instigator of her nomination to the *Ateneo*.²⁰ Riviere's examples of masquerade imply a duality in performance of gender traits that alternate between the display of the masculine (defined here as intellectual pursuits, assertiveness, ambition in academia, competitiveness) and the overrepresentation of the feminine (flaunting flirtatiousness, seductiveness, decoratively adorned). Riviere's female lecturer delivered a scholarly paper at a conference followed by a display of inappropriate female coquetry to diffuse her appropriation of the masculine identity, whereas Tórtola Valencia merged her female overrepresentation with her masculine ambitions of intellectual recognition for her artistry.

Doane states, «[w]omanliness is a mask which can be worn or removed.»²¹ In the case of Tórtola Valencia, the mask was never removed. Her feminine overrepresentation included her stage performances, her public image, and her personal style. One of her detractors said, «her major originality consists in appearing in the streets dressed as a carnivalesque *maja*, creating scandals on street corners, and looking for notoriety [...].»²² Wherever Tórtola Valencia travelled on tour she carted along her collection of treasures, a lifelong preoccupation, and she adorned her hotel rooms with tiger skins, oriental tapestries, exotic furniture, works of art, and jewelry to create an extravagant and exotic ambience. A perceptive interviewer in New York (1917) observed, «There's a deeply earnest purpose in her dark,

¹⁹ Unidentified clipping (C.I.D.D.), Madrid: 31 Jan., 1913.

²⁰ Federico García Sanchiz, «Colaboración de la Vanguardia: Los Pies Desnudos Donde Las Cabezas Calvas,» *La Vanguardia Española*, Barcelona: 16 Mar., 1955.

«Tórtola era diabólica [...] . «Federico, tú que tan metido estas en el Ateneo. ¿por qué no me llevas a que baile? ¡Hazlo hombre!» Yo, en efecto, hallábame vinculado a la «docta casa» desde que abandonara Valencia, y en ella había encontrado amigos y libros; en suma, amparo y enseñanzas. Con cierta nombradía ya, persistía de ateneísta.»

²¹ Mary Ann Doane, «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator,» *Screen* 23,3-4 (Sept./Oct. 1982):74-87; reprinted in *Femmes Fatales*: 25.

²² Unsigned, «Un Fracaso de Tortola Valencia,» *Ultima Hora*, Montevideo: 26 June 1921. «Su mayor originalidad consiste en pasearse por las calles vestida de maja carnavalesca, hacer escándalos en las esquinas y buscar notoriedad con recursos de damisela de navaja en la liga, y cédula de identidad reservada.»

Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Epoque

star-like eyes when she pauses in her laughter. Something determined, unanswerable, not in harmony with the purple and gold cushions and decorative aspects.»²³

In Tórtola's stage roles, she represented the «eternal feminine» as idealized by male writers, poets, and artists. Speaking of her art in 1922, Tórtola stated,

«Those that are knowledgeable, when they have seen me dance, have told me that I am exactly like the paintings of antiquity and the traditional writings. My spirit is there... Because of this, my programs are difficult. At times I am too serious and gloomy. When I am dancing I do not feel like a dancer, but as a master of aesthetics. I desire to teach everyone the eloquence of a woman's body when she interprets the classical musical motifs with the legends of mystery.»²⁴ »

Included in her vast repertoire was: Ibsen's *Aase* (*Muerte de Aase*), Goya's *Maja* (*La Maja*), Wilde's *Salomé* (*Salomé*), as well as her exotic interpretations of the Spanish gypsy (*La gitana*), and her various Oriental themes (*La serpiente*, *Danza árabe*, *La bayadera*).

Tórtola's successful exotic, oriental construction resulted in her self-exile to remote, ancient cultures as an imaginary mistress, thereby exploiting the latent voyeurism of the male gaze of the time. Antonio de Hoyos y Vinent's novela, *The Paw of the Sphinx*, is dedicated to Tórtola: «[...] before I knew you I had seen you dance before Herod as Salomé, dancing in the desert among the tigers as Cleopatra. You are the dream made flesh.»²⁵

Irigaray claims the cost to the woman in engaging in the masquerade is the alienation from her own desire, an exile from herself. The masquerade is an attempt to recuperate desire by submerging herself in man's desire, but it is a doomed enterprise. The result is the renunciation of her own desire.²⁶ Although Tórtola Valencia was linked romantically in the press to many aristocratic men, including King Alfonso XIII of Spain, they could be considered as «spectacular loves, meant for display».²⁷ She reported numerous

²³ «Tortola Valencia Discloses Secret of Fascination,» *New York American*, 4 Nov. 1917.

²⁴ Unsigned interview, «Nuestra entrevista de ayer con Tórtola Valencia,» *La Tribuna*, San José, Costa Rica: 1 Sept. 1922. «Los que saben de esto, cuando me han visto bailar, me han dicho que soy exacta a las pinturas antiguas y los escritos tradicionales. Mi espíritu es así, gusta de irse hacia atrás, de arrancarle pedazos de belleza y muerte, a lo que ya no existe, a lo desaparecido, a lo que se fue... Por eso mis programas son difíciles. A veces me resultan demasiado serios y tenebrosos. Bailando no me siento bailarina, sino maestra de estética.»

²⁵ Antonio de Hoyos y Vinent, *La Zarpa De La Esfinge*, published in *Los Contemporaneos*, Numero 320, Madrid: 1915. 20 pp. «Tórtola: tú eres el símbolo de la belleza única. Antes de conocerte yo te había visto bailar ante Herodes como Salomé, bailar en el desierto entre los tigres como Cleopatra. Eres el ensueño hecho carne.»

²⁶ See Margaret Whitford, *The Irigaray Reader*, Basil Blackwell, 1991: 135-6.

²⁷ Clément, *Opera*: 30; «Trying to Drive Alfonso Off His Throne,» *The New York Sunday American*, 16 Nov., 1924, Tórtola is listed and pictured as one of the dancers and singers with whom «King Alfonso has been running about with [...] and neglecting his worthy wife [...].»

suicide threats and attempts by her ardent admirers, but this no doubt was a cultivation of her image as a *femme fatale*.²⁸ It may be assumed by press innuendoes that she had a prolonged *liaison* with Antonio Roger, a young Catalan painter, who accompanied her as her «representative» during her Mexican (1918) and South American tours (1916, 1921-25).²⁹ Tórtola never publicly identified her romantic partners, except for Antonio de Hoyos y Vinent, a respected Spanish writer and a marqués.³⁰ Although Hoyos y Vinent was a close friend, he was considered to be a homosexual, and a sexual relationship was unlikely.³¹ In fact, he denied intending to marry Tórtola, stating that although he adored and idolized her, wedding Tórtola would be like marrying a tiger.»³²

There are suggestions that Tórtola Valencia was likely a lesbian. Both Riviere and Lacan relate homosexuality to the masquerade. Butler interprets Lacan as presuming «that female homosexuality issues from a disappointed heterosexuality [...] suggesting [...] a] desexualized status of the lesbian, the [...] absence of desire.»³³ An «adopted daughter», Angeles Magret Vilá, accompanied Tórtola on her last tour to South America in 1929.³⁴ They lived together as devoted companions throughout Tórtola's retirement in Sarrià, and until her death at age 72, in 1955. After Angeles' death eight years later, both were buried together under a single tombstone. Tórtola previously had another «adopted daughter», Rosita Corma, who accompanied her during her 1917-18 tour to North America. Rosita was between 12 and 15 years of age at the time, and the background of her adoption is subject to wildly differing explanations

²⁸ Unsigned interview, *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastian, Spain: 4 July, 1926, Tórtola recalls Federico García Sanchiz as threatening «...me amas o me mato.» Valencia replies, «Mátate ...pero fuera de aquí. No me metas en líos».

²⁹ *De Oro y Azul*, Santiago, Chile: 27 Aug. 1921; Yanko, «Un Notable Pintor Catalán,» *El Nacional*, Mexico: 31 Mar. 1918; Zárraga, «ABC en Cuba,» *ABC*, Madrid: Jan. 1917; «Valencia in Lima,» *The West Coast Leader*, n.p.: 22 Feb. 1922, refers to Antonio Roger as Valencia's husband-manager.

³⁰ Interview by Magda Donato, *El Liberal*, n.d. (approx. 1926).

³¹ Unsigned interview, *Hablando con Tórtola Valencia,» La Prensa*, NY: 17 Feb. 1919; Tórtola mentions taking a trip with Antonio de Hoyos y Vinent, and the interviewer asks, «¿pero... Antonio?» Tórtola responds, «Bah, no; no lo crea usted. Es varonil, muy hombre, yo nunca he observado en el nada contradictorio. La gente habla mucho y confunde la elegancia y el refinamiento con... otra cosas. El tiene el esteticismo de las ideas...de los sentimientos. Es un ático anacreóntico.»

³² «Nuestras entrevistas: Antonio de Hoyos y Vinent,» *Puerto Rico Ilustrado*, San Juan: 6 Mar. 1926. «No me casaré, Ay! [...] Con Tórtola. La adoro, la idolatro [...] Seria capaz de todo por ella. Pero serían las bodas de la Tórtola Esmeralda con el tigre real y [...] la mataría de una zarpada.»

³³ Butler, *Gender Trouble*: 49.

³⁴ Tórtola Valencia, «Emisión Fin de Semana,» emisora Radio Madrid, interview with Gaspar Tato Cumming, 10 July, 1943, typescript of interview in *Los poetas a Tortola Valencia. 1908-1930*, No. 12723, Vol. I: 107, Poems, tributes, and transcripts of radio interviews, Vol. I. and II, C.I.D.D., 1952. Bound photocopy.

Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Époque

by Tórtola.³⁵ Whether Rosita's was a filial relationship, or one with lesbian overtones, is open to conjecture. Rosita's name was not mentioned in the press after 1918. In the final analysis, Tórtola craved the love and support of a constant companion, but she ultimately turned to a woman, rather than choosing one of her many male admirers.

In conclusion, Tórtola Valencia, intentionally exiled all aspects of her authentic identity within the masquerade, in order to achieve a successful theatrical career based upon representing the prevailing patriarchal *belle époque* taste for the «eternal feminine», the *femme fatale*, and the orientalized «Other». Tórtola Valencia created masks of the feminine models available to her within her cultural milieu, and achieved a high level of artistic and economic freedom valued by the feminist «New Woman». In the process, she eroded barriers for future women dance artists.

Resumen: Este artículo analiza la figura de Tórtola Valencia (1882-1955), una de las más interesantes bailarinas de *music-hall* de principios del siglo XX quien inventó para sí misma unos orígenes misteriosos en los que se mezcla lo «Español» con un pasado ambiguo. Tal como proponen las teorías de la mascarada de Jacques Lacan, Joan Riviere, Judith Butler, Mary Ann Doane y Luce Irigaray, la vida y carrera de Tórtola Valencia recorren un territorio intermedio entre la « Nueva Mujer» y la *femme fatale*. En ella se mezclan lo exótico y el orientalismo exuberante de la *femme fatale* con las pretensiones intelectuales y artísticas.

* The author gratefully acknowledges the assistance of the Institut del Teatre, Centre d'Investigació, Documentació, i Difusió, Barcelona, the Filmoteca de Valencia, and the support of the Social Sciences, and Humanities Research Council of Canada.

³⁵ «Noted Spanish Danseuse and New Greek Consul Arrive in New York,» *New York Herald*: 22 Oct. 1917; «Tortola Valencia Discloses Secret of Fascination,» *New York American*: 4 Nov. 1917. In the list of passengers of the ship Alfonso XII, 3 Oct. 1917, Rosita's name is listed as Rosa Carne Centellas. *The New York American*, 22 Oct. 1917, states Rosita's name as Rosita Corma.

JOSÉ MARÍA SERT Y *LES BALLETS RUSSES*

PILAR SAÉZ LACAVE

Seguramente cuando José María Sert hizo las presentaciones entre el esteta ruso Diaghilev y la que por entonces era su nueva compañera, Misia, no imaginó siquiera cuánto iba a influir en su vida y en su arte este encuentro. Sabido es de todos que a partir de ese momento los dos eslavos se convirtieron en imprescindibles el uno para el otro, de la misma manera que lo fueron Misia y Sert durante los siguientes años.

Misia se enamoró de Sert el mismo día en que le conoció, una tarde de 1908. Sert se había presentado en su apartamento acompañando a Forain, amigo de Misia. Éste quería presentarle al pintor del que se hablaba en todos los círculos artísticos, desde que en el salón de otoño del año anterior hubiera presentado al público los bocetos destinados a la decoración de la catedral de Vic¹. Sert maravilló en aquel momento a público y crítica por su «temperamento de artista²» y su osadía al enfrentarse a un encargo de semejante envergadura. Enseguida se le relacionó con los grandes maestros muralistas venecianos, ascendencia que, por otra parte, Sert reclamaba.

A raíz de este sonoro triunfo los encargos se empezaron a encadenar para Sert uno detrás de otro. Gracias al desarrollado don de gentes del pintor, y sin duda a la ayuda de Misia, Sert se hizo pronto con una clientela selecta que soñaba con llenar las paredes de sus salones con los mundos infinitos del catalán. Llenas de vitalidad y de imaginación, sus decoraciones son de un exceso desbordante. Con una estética de raíces simbolistas e impregnada por el modernismo catalán, Sert vuelve su mirada y su interés al barroco italiano, y retoma, lejos de la imitación, los principios característicos de esa época: teatralidad, retórica, alegoría. Mientras las vanguardias rechazaban la mirada al pasado, Sert se nutría de él para crear la imagen del mundo moderno.

¹ En 1907 Sert expuso en el salón principal del Grand Palais parte del primer proyecto –no realizado– de la decoración de la catedral de Vic: seis paneles en grisalla, bocetos y cinco lienzos sobre las bienaventuranzas.

² ROGERS (Willy), *La Presse*, 1907, citado por DEL CASTILLO (Alberto), *José María Sert, su vida y su obra*, Librería Editorial Argos, Barcelona, 1949, p. 47.

En sus murales el pintor catalán juega a la evocación y la sugestión engañando a la vista y a la percepción al utilizar realidades solamente aparentes. Los mundos y espacios ilimitados que crea el pintor esconden, bajo una apariencia lúdica y hedonista, un complejo laberinto de emociones y anhelos. Los murales que pinta Sert son grandes decoraciones destinadas a hacer desaparecer el espacio que ocupan, y que se convierten en cierta manera, en escenarios donde vivir. Sus composiciones son una gran pantomima, una puesta en escena deliberada.

No nos extraña, pues, que entre el grupo de incondicionales que rodeó a Diaghilev se encontraran Sert y Misia. Ambos fueron durante toda su vida, además de amigos fieles, uno de los grandes apoyos que recibió el ruso para crear y mantener su compañía de ballet. Se esforzaron por abrirle las puertas de todos sus conocidos, le ayudaron a recabar dinero para su empresa –cuando no fueron ellos mismos los que, de una manera u otra, se lo procuraban– y le defendieron y socorrieron cada vez que Diaghilev estuvo en un apuro.

Sert tenía que sentirse muy cercano a un hombre que, como él, se dedicaba a crear mundos de inquietante fantasía para otros. De hecho, la intención artística de Diaghilev no estaba muy alejada del sentir estético del catalán, a pesar de la diferencia de medio de expresión. La unidad interior de la obra de arte y su sublimación a través de la llamada «obra total» era un ideal que ambos compartían, y que desarrollaron en sus respectivas creaciones. Por supuesto este principio wagneriano fue aplicado por cada uno de ellos de manera distinta. Mientras que Diaghilev afirma que el ballet perfecto solo puede ser creado por la unión de la danza, la música y la pintura³, Sert, por su parte, pretende transformar el espacio valiéndose de la unión de la escultura, la pintura y la arquitectura. Las grandes y ordenadas composiciones de Sert, sus agitados movimientos, sus poses exageradas, su colorido y musicalidad, encuentran su equivalente en los espectáculos de música, danza y pintura producidos por Diaghilev. En ambos casos, cada uno de los elementos que compone la totalidad pierde sentido si es apartado del resto. La obra final es concebida como una unidad creativa, portadora de significado y de belleza solo en tanto que conjunto. Si Diaghilev montaba sus producciones unificando el trabajo de pintores, coreógrafos, músicos y bailarines, Sert creaba sus grandes lienzos gracias a la ayuda de fotografías, figurines y maquetas. El proceso creativo de ambos personajes nos muestra cómo los dos se esforzaron en crear obras de gran trascendencia.

Igualmente los dos hombres sienten el peso de la tradición a sus espaldas y ninguno de los dos es capaz de ignorarla. Diaghilev no dejó de volver la mirada a la historia e

³ BUCKLE (Richard), *Costumes and designs of the Ballets Russes*, the Metropolitan Museum of Art, New York, 1978, p. 21.

José María Sert y les Ballets Russes

inspirarse en ella cada vez que lo consideró necesario, es más, no quería renunciar a ella⁴. No obstante, este apego que sentía por el pasado no le impidió promover la creación de alguna de las obras más emblemáticas de la vanguardia.

El deseo de Sert era, por su parte, el de intervenir en la vida del hombre moderno dotándole de imágenes que vivir. Para ello se inspiró de los más grandes decoradores de la historia del arte, porque, en el pensamiento de Sert y al igual que había ocurrido en el pasado, estas nuevas imágenes cubrirían las paredes de los grandes edificios que la modernidad creaba para el hombre del siglo XX. Sert estaba creando, basándose en la historia, el arte del mundo moderno. De ahí su dedicación casi exclusiva⁵ a la decoración mural y el carácter ilusorio que imprime a su obra.

Que los dos hombres tenían mucho en común lo certifican también las largas temporadas que solían pasar juntos. Diaghilev se había acostumbrado a estar cerca de Misia cada vez que podía. Dependía de su juicio y asesoramiento casi para cada decisión que tenía que tomar sobre la compañía. A pesar de la gran frivolidad de la que hacía gala, Misia poseía un instinto innato para detectar y potenciar el talento artístico de las personas. Su opinión era apreciada y respetada por todos. Así, la casa de los Sert era una especie de estado mayor donde se reunían poetas, bailarines, artistas o músicos. Allí se escuchaban por primera vez las partituras recién terminadas de los compositores –o incluso sin terminar– se discutía de los decorados, de la coreografía, del vestuario. Aunque Sert se pasaba la mayor parte del día trabajando en su estudio es de suponer que asistió y participó en más de una de estas reuniones, que a menudo se alargaban en interminables veladas.

Cuando llegaba el verano tomaban el coche y salían juntos para Venecia. En Italia es donde Diaghilev se encontraba más feliz y es donde Sert se acostumbró a viajar al menos una vez al año, casi a modo de peregrinación. La búsqueda de nuevos estímulos comenzaba cada año para ambos personajes. Diaghilev pasaba horas en las bibliotecas «descubriendo» una nueva pieza que adaptar para sus ballets, mientras que Sert no se cansaba de admirar los grandes decorados de los palacios venecianos. Los tres juntos

⁴ Este interés de Diaghilev por la tradición se sitúa dentro de una tendencia más amplia de gusto por lo clásico que aspira a revolucionar el clasicismo conciliándolo con la idea de modernidad.

A este respecto Buckle escribe: *en Diaghilev el descanso tomaba dos formas: el descubrimiento de obras de arte y la preparación de nuevos ballets. Algunas veces la una llevaba a la otra pues los cuadros y la arquitectura podían inspirarle ballets y el estudio de antiguas obras de arte empujaba siempre a Diaghilev a crear nuevos ballets.* BUCKLE (Richard), *Diaghilev*, Jean Claude Lattes, París, 1980, (ed. or. ing., 1979), p. 255

⁵ Sert es un pintor con una producción muy amplia y variada. Aunque siempre consideró que su obra mural era la de más categoría, sus buenas relaciones entre escritores y dramaturgos le proporcionaron la ocasión de interesarse por las ilustraciones de libros y los decorados de piezas de teatro – además de los ballets que aquí nos ocupan. Por el contrario, nunca mostró interés por la pintura de caballete, que consideraba propia de otras épocas.

recorrerían monumentos y museos, ávidos de inspiración, mientras que Sert hacía de guía y contaba una de sus espléndidas historias.⁶

No sorprende pues que entre los artistas a los que apeló Diaghilev se encuentre Sert con sus fascinantes y teatrales mundos. Se suele insinuar que la participación de Sert en los Ballets Russes se debe principalmente a la influencia que ejercía Misia sobre Diaghilev. Sin querer negar este aspecto, no pudo ser ésta la única razón –ni siquiera la principal– de sus distintas asociaciones. Diaghilev no hubiese consentido la intervención de alguien cuyo talento no apreciara. Ahora bien, si es cierto que la estética y la imaginación de Sert convenían perfectamente a la puesta en escena de los ballets, su situación económica y sus relaciones también. Diaghilev no dudó nunca en manipular y en utilizar a sus amigos y colaboradores para beneficio de la compañía y es posible que sin esta particularidad de su carácter los Ballets Russes no hubiesen sobrevivido a la primera temporada.

Así pues, los dos hombres colaboraron en diversas ocasiones, aunque solo tres de sus proyectos comunes vieron la luz⁷. Ambos eran personas de gran vitalidad y energía, siempre con multitud de planes, sin que todos pudiesen llegar a concretarse. Sin embargo y a pesar de su íntima relación, no fue hasta 1912 cuando Diaghilev se decidió a pedir la colaboración del pintor para el ballet de gusto oriental, pero ambientación renacentista *La légende de Joseph*, (*La leyenda de José*). Sea como fuere, Sert se convirtió en ese momento en el primer pintor occidental colaborador de los Ballets Russes y en el punto de inflexión entre dos épocas dentro de la historia de la compañía.⁸

⁶ Todos los testimonios que nos han llegado sobre Sert resaltan la gran cultura del pintor y su capacidad para conversar y relatar todo aquello que sabía. A este respecto Misia nos cuenta: *Nunca tuve con Sert la sensación de estar realizando una agobiante «visita de museo», de las que uno regresa, en general, con el seso atiborrado de listas compuestas de viejas glorias deslucidas, con el cuerpo más rendido que si hubiera emprendido una caminata por la montaña y con el corazón oprimido de pensar. De vuelta con él, luego de haber admirado innumerables obras maestras, tenía la impresión de regresar del taller de uno de nuestros amigos, al que me hubiese acompañado para admirar aquéllas de sus obras que él prefería. Y lo que me había comentado de ellas les había conferido una vida tal dentro de mí ser, y con tanta naturalidad, que cada día me sentía enriquecida con nuevos tesoros.* SERT (Misia), *Misia*, Tusquets, Barcelona, 1983, (ed. or. fr., 1952), p. 119.

⁷ En su libro *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, la légende*, Lifar transcribe parte de uno de los cuadernos donde Diaghilev anotaba sus ideas y proyectos. En él aparece el nombre de Sert en relación con una producción claramente de tono español, titulada *Sérénade à l'infante*, aparentemente prevista para la temporada de 1923-24.

LIFAR (Serge), *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, la légende*, Editions du Rocher, Mónaco, 1954, p. 289

⁸ La primera temporada parisina de los Ballets Russes se remonta a 1909. A partir de ese año, y con la sola interrupción de los años de la guerra, se sucedieron cada año hasta la muerte de Diaghilev, en 1929.

Para tener una información completa sobre las distintas temporadas «rusas» en París consultar el catálogo de exposición *Diaghilev, les Ballets Russes*, Biblioteca Nacional de Francia, París, 1979.

José María Sert y les Ballets Russes

Durante las primeras temporadas de su existencia, los Ballets Russes revolucionaron el imaginario colectivo de los parisinos. Jamás antes se había visto semejante derroche de música, danza y colores. La gran novedad fue el concurso de artistas formales –en un primer momento exclusivamente de origen ruso– para la realización de decorados y vestuario. Los rusos se alejaron del realismo hasta entonces utilizado e introdujeron en el escenario universos de fantasía y de color que conmocionaron la escena parisina. Nadie se había atrevido antes a combinar rosas con rojos, azules con verdes. En estos años, los ballets de Diaghilev crearon mundos tomados de las mil y una noche, llenos de misterio y de exotismo y reinventaron mitos clásicos y leyendas rusas, utilizando a menudo referencias históricas en los ostentosos diseños de trajes y decorados.

En 1912 Diaghilev empieza a pensar en crear un espectáculo diseñado exclusivamente para el lucimiento de su bailarín principal –y amante– Vaslav Nijinski. Éste era ya una estrella reconocida y alabada por crítica y público. Para este nuevo ballet, Diaghilev proyecta volver a combinar todos los elementos de éxito que habían caracterizado los primeros años de los Ballets Russes : exotismo, pomposidad, orientalismo, colorido y un toque de eclecticismo.

Decidido a conquistar de nuevo al público, y pensando en una posible temporada de los Ballets en Berlín, Diaghilev se lanza a contratar a cualquier precio al compositor de moda del momento, Richard Strauss. La música del compositor alemán, heredera del Romanticismo y con pinceladas barrocas, se ajustaba perfectamente a las intenciones del empresario pues poseía un fuerte valor expresivo y un gran colorido orquestal. Además, Strauss había conseguido una gran celebridad gracias a sus últimas creaciones: *Elektra* y el *Chevalier à la rose*, (*El Caballero de la rosa*) y la asistencia del público estaba casi asegurada con su participación. Para conseguir su colaboración Diaghilev se puso en contacto con Hugo von Hofmannsthal, el libretista de Strauss. Aparentemente le convenció fácilmente puesto que éste se puso de inmediato a trabajar en un libreto –aunque en principio de un tema totalmente distinto del que nosotros conocemos– a la vez que intentaba convencer al compositor para conseguir su intervención⁹. Cuando finalmente Strauss aceptó el encargo de componer *La leyenda de José*, lo hizo a cambio de cien mil francos oro. Esta cifra, muy elevada para las posibilidades de la compañía, deja clara constancia de la magnitud del proyecto de Diaghilev. Como buen empresario pensaría recuperar el dinero invertido, principalmente con la recaudación en taquilla. Partiendo de una

⁹ El proyecto inicial de Hofmannsthal se titulaba *Oreste et les furies*, según una carta que dirige el libretista a Strauss. Como bien apunta Buckle es de suponer que el compositor no aceptó la invitación porque acababa de terminar su opera *Elektra*, hermana de Oreste. BUCKLE, *Op.cit.*, p. 257.

idea anterior¹⁰, y como evocación del lujo, se eligió situar la acción en la Italia renacentista, tomándose como modelo para crear la escena los cuadros de banquetes del veneciano Veronés.

Uno de los propósitos de Diaghilev a la hora de imaginar sus representaciones era el de causarle al público un gran «impacto visual»¹¹. Para ello, en esta ocasión, y con el ánimo de componer una escenografía fastuosa, a los exuberantes acordes del compositor alemán, añadió la colorida imaginación de Bakst y la profusión de los salones de Sert. No cabe duda que la conjunción de los tres artistas daría como resultado el tipo de escena que Diaghilev perseguía. Y es que una de las cualidades del ruso era justamente saber acordar a cada uno de sus colaboradores el tipo de encargo que encajase con sus ambiciones y estilo artístico. Si el objetivo en este caso era el de sugerir un ambiente lujoso y rico, la elección del pintor catalán era sin duda acertada. Diaghilev sabía que el resultado sería del agrado del público puesto que una parte importante del mismo estaba formado por la clientela de Sert.

Que Sert estuvo al corriente del proyecto prácticamente desde el principio lo testimonia una carta que envió a un diario barcelonés en la que declara tener acabado el encargo de Diaghilev en abril de 1913. El pintor, que tenía por aquellos años serias desavenencias con el cabildo de Vic a causa de su informalidad para cumplir su contrato, tuvo que salir al paso de ciertas publicaciones que sin duda aumentarían sus problemas en su tierra natal:

Señor director de la Veu de Catalunya

Muy señor mío: he sabido que en un numero de la Veu publicado hace poco, y probablemente haciendo referencia a la obra de Richard Strauss que debe ser estrenada en esta Ópera durante la próxima primavera, se decía que Sert acaba de recibir el encargo del decorado para dicha obra, lo cual no es completamente exacto, puesto que hace más de dos años que ese trabajo me fue encargado y mi labor está acabada desde el mes de

¹⁰ Parece ser que fue Benois quien tuvo la idea de crear un ballet, con música de Debussy, basándose en los cuadros venecianos del XVI, y concretamente en Veronés, que había descubierto en sus visitas a la Kunsthistorische Museum de Viena en una de las estancias de la compañía en la ciudad. Presumiblemente a Diaghilev no le convenció la idea de producir un ballet veneciano con música de Debussy. BUCKLE, *Ibid.*, p 255-256.

¹¹ Cuenta Massine que cuando, durante los preparativos de *La leyenda de José* que se llevaron a cabo en Montecarlo, Kessler y von Hofmannsthal discutían sobre el significado filosófico de la obra Diaghilev tuvo que intervenir para recordarles que aquello era un ballet y que la mayor de sus preocupaciones era su impacto visual. MASSINE (Leon), *My life in ballet*, Mac Millan & CO LTD, Londres, 1968, p.56

José María Sert y les Ballets Russes

abril último, según pueden testificar cuantas personas han visitado mi taller desde entonces.

Por motivos de conveniencia personal, le agradecería que publiquen esta rectificación.

*Con gracias anticipadas, quedo de usted atento s. s., J.M. Sert.
París 29 de enero de 1914.¹²*

Pero un hecho tan inesperado como sorprendente iba a hacer bascular totalmente el proyecto y a transformar su significado. En septiembre de 1913, mientras estaba de gira con la compañía por América del Sur, el gran Nijinski se casa con Romola de Pulszki, una joven húngara. Diaghilev, que se encontraba en Venecia junto con los Sert, recibe la noticia por telegrama y ofendido decide expulsar al bailarín de la compañía. De esta manera, de la noche a la mañana, los Ballets Russes se quedan sin estrella ni coreógrafo.

Así las cosas, los preparativos de *La leyenda de José* seguían su curso y los esfuerzos de Diaghilev tuvieron que concentrarse entonces en buscar un sustituto a Nijinski. Tras largas conversaciones consiguió que Fokine retomase su puesto de coreógrafo, que esta vez compaginaría con el de bailarín principal¹³. Más difícil era buscar un reemplazante para el papel de José, pues Fokine era demasiado viejo para el personaje. Diaghilev, que de nuevo en Moscú acudía casi a diario a los ensayos del Bolshoi en busca de «estrella», se fijó, entre el cuerpo de baile, en un joven efebo de poca técnica pero mucha prestancia: León Massine. Inmediatamente le propuso un puesto en la compañía y el papel de José. Solucionado el problema los ensayos comenzaron en el invierno de 1913 a 1914 y se ultimaron, en presencia de todos sus participantes, en la primavera de 1914.

El estreno de *La leyenda de José* se produjo el 14 de mayo de 1914 en el Teatro Nacional de la Ópera de París. A él acudió todo «el tout paris». El escenario diseñado por Sert fue, tal y como se había previsto, monumental. Basada en el episodio bíblico, la acción transcurría enteramente en casa de Putifar. Sert realizó un solo decorado al que se le añadían y quitaban elementos –una mesa de banquete de la primera escena es

¹² DEL CASTILLO (Alberto), *Op.cit.*, p. 70.

¹³ Diaghilev había prescindido de Fokine, esperando que Nijinski ocupara su lugar como coreógrafo. El cambio no había resultado fácil pero había producido dos de las más bellas producciones de los Ballets Russes, *L'après-midi d'un faune* en 1912 y *Le sacré de printemps* en 1913. Cuando Diaghilev le propuso de nuevo a Fokine ocupar su antiguo cargo, éste sabiendo la situación delicada de su amigo, impuso muchas condiciones a su vuelta, entre las que estaba la de reservarse los papeles principales de los ballets. Después de 1914 Fokine no volvió a trabajar para Diaghilev.

sustituida por un canapé en la segunda—según se necesitase para crear ambiente. Según la descripción de Cyril de Beaumont el decorado consistía en:

Una sala confinada por los tres lados con una pared de ladrillos dorados que en el fondo tenía una hornacina. En el centro y en un nivel superior había una logia de columnas macizas torneadas, de color azul metálico asaeteado con verde como el caparazón de un escarabajo tropical. Por encima, un profundo cielo azul, en parte oscurecido por los penachos de tres elevadas palmeras.¹⁴

Las pocas reproducciones que nos han quedado de este decorado, y a pesar de su calidad mediocre, son suficientes para hacerse una idea de la magnificencia del conjunto: columnas a lo Bernini, logias cruzando el espacio, perspectivas y cielos que alargan la mirada, todo ello bañado de dorados y verdes. Sert aprovechó bien la oportunidad para mostrar su barroquismo, utilizando para ello elementos clásicos dentro de su iconografía como son las palmeras o los cielos que no se terminan.

Viendo esta escenografía podemos comprobar que la apuesta de Diaghilev al contratar a Sert no había sido especialmente arriesgada. El decorado que diseñó se encontraba en perfecta continuidad con los creados hasta entonces por los artistas rusos. No sólo por la imaginación suntuosa, el uso de perspectivas y de las intencionadas referencias históricas, ¡incluso las excesivas columnas habían sido ya utilizadas en anteriores composiciones!¹⁵. Diaghilev tuvo la habilidad de conjugar la experiencia del catalán con la de León Bakst, de todos los rusos el más próximo a Sert, seguro de la armonía del resultado. Por tanto, el primero de los artistas no rusos en colaborar para un ballet no iba a suponer un cambio de dirección en sí mismo dentro de la estética del grupo, sino más bien —y visto a posteriori— un puente hacia otra época, que vino provocada, entre otras causas, por la explosión de la Gran Guerra. Diaghilev, consciente de la necesidad de renovación y obligado a buscar fuera de Rusia, se vuelve durante la guerra y a partir de ella hacia otro tipo de artistas para quienes la tradición no suponía fuente de inspiración.

Y es que a pesar de que gustaron, los decorados del pintor, al igual que ocurrió con los trajes de Bakst, no llamaron especialmente la atención, fuera de su exceso ornamental y de su extrema opulencia. La música de Strauss recibió críticas muy desiguales, llegándose a censurar por falta de personalidad al querer ser demasiado «rusa» mientras que al libreto se le tachó de infantil y ridículo¹⁶. En realidad lo único que verdaderamente cautivó a la asistencia fue el joven Massine, y especialmente sus piernas. No en vano este ballet supuso su descubrimiento.

¹⁴ BEAUMONT (Cyril), *Diaghilev ballet in London*, Putman, Londres, 1945, p. 98.

¹⁵ Las columnas retorcidas de Bernini habían sido dibujadas precisamente por Bakst para los decorados de *El martirio de San Sebastián*, en 1911, ballet creado para la compañía de Ida Rubinstein.

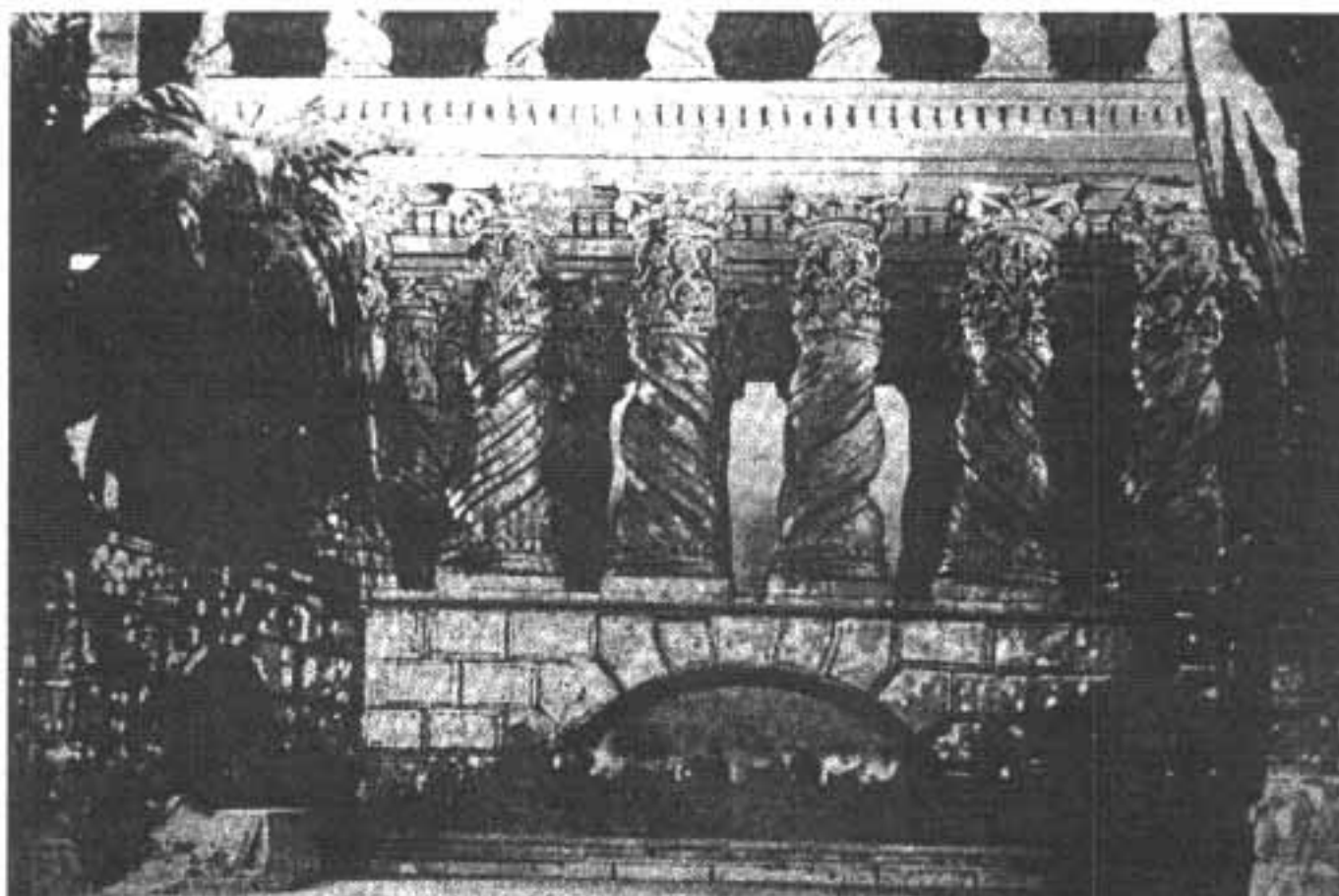
¹⁶ Este fue el caso de la reseña de Vuillermoz aparecida en *Comoedia*, 16/05/1914 o de la de Pougin en *Le Menestrel*, 23/05/14.



«Proyecto para el decorado del segundo acto de *L'Astuzie Femminile*»

Debido a la poca experiencia del bailarín, Fokine se había visto obligado a reducir los movimientos de éste al máximo, de manera que su participación en *La leyenda* se acabó convirtiendo en una especie de «mimo musical» más que en un ballet propiamente dicho. A pesar de las alabanzas que recibió, el conjunto resultaba flojo, de poca consistencia. Más que participar de la acción del drama, la danza parecía ser ajena a lo que ocurría en el escenario. La «desincronización» entre el drama y la puesta en escena era evidente, lo cual provocó que la ostentación y el fasto se tornaran en artificio.

Aunque la temporada londinense fue más calurosa que la parisina, *La leyenda* no alcanzó en ninguna de las dos ciudades la gloria para la que había sido creada. Y es quizá exactamente ésa la causa de su aparente fracaso. Diaghilev había pretendido hacer de esta producción la sublimación de su relación con Nijinski, pero también un éxito de taquilla, y para ello reunió a sus colaboradores sin que en realidad existiese un motor creador originario compartido entre ellos. Sin Nijinski y con un Massine todavía inexperto la representación dejó al descubierto la lasitud del público y el final de toda una época.



«Proyecto para el decorado de *Legende de Joseph*»

Acaso tras el revés sufrido con *La leyenda de José*, Misia y Sert pensaron que todo se debía a la precipitación de Diaghilev al contratar a un joven sin experiencia ni técnica. Sin embargo, pronto tuvieron que admitir que el olfato del ruso no se equivocaba porque Massine demostró ser, no solo un gran bailarín, sino un coreógrafo excepcional.

Al contrario de lo ocurrido con *La Leyenda*, el siguiente encargo encomendado a Sert resultó no tener demasiadas pretensiones. En esta ocasión el ballet fue preparado en tan solo unas pocas semanas y se componía de una serie de *pas de deux* inspirados en una pavana. Esta composición tomó el nombre de *Les Menines* (*Las Meninas*)

Tras la gira que los ballets efectuaron por España en la primavera de 1916, le llegó a Diaghilev la petición de Alfonso XIII de ofrecer algunas galas veraniegas en San Sebastián. Sert se encontraba en aquel momento, junto con Misia, en Sitges posiblemente ocupado en cumplir el encargo de un millonario estadounidense, Charles Deering, magnate de la industria de maquinaria agrícola y coleccionista de arte. Deering se había comprado una mansión en Sitges y había llamado a Sert para decorar una de sus salas. Con el fin de preparar la gala requerida por el rey, y de paso poder pasar las vacaciones

José María Sert y les Ballets Russes

con los Sert, Diaghilev y Massine se trasladaron a Sitges, mientras que el resto de la compañía se dispersó durante las vacaciones. Una vez instalados, Diaghilev mandó llamar a Larionov y a Gontcharova. De nuevo la casa de los Sert se convertía en el cuartel general del grupo.

Diaghilev quiso aprovechar la oportunidad que le proporcionaba la petición del rey para crear dos nuevos ballets. Uno de ellos de sabor español que sirviera de agradecimiento al monarca por su protección y el otro de tema ruso. Tras largas discusiones sobre la música que elegirían para el ballet español optaron por *La Pavane* de Fauré evocadora del Siglo de Oro y de la corte de Felipe IV. Dos damas de la corte bailarían esta pavana en un jardín, donde se habrían dado cita nocturna con sus respectivos amantes. Sorprendidos por una enana, ésta dejaría entender que el escándalo se sabría.

De acuerdo con el relato de Massine fue él mismo quien sugirió la participación de Sert en este ballet:

Cuando dijo [Diaghilev] que deberíamos elegir la Pavane de Fauré con lejanas evocaciones de la edad de oro español, inmediatamente pensé en los cuadros de Velázquez que tanto admiraba y encargué a Sert –él mismo prototipo del grande de España– hacer el vestuario.¹⁷

Aun haciendo caso de lo que nos cuenta Massine, es posible que, como afirma Buckle los trajes le fuesen encomendados a Sert por una cuestión monetaria¹⁸. Los Ballets Russes nunca disfrutaron de un presupuesto saneado. La rapidez de la realización que exigían estos dos nuevos proyectos obligaría a Diaghilev a echar mano de su ingenio y de sus amigos para conseguir dinero. Puede que pensara en Sert sabiendo que el pintor, consciente de los problemas de la compañía, se abstendría de pedirle una remuneración a cambio. Para Sert, que era multimillonario, este hecho no supondría mayor trastorno y no era la primera vez que ayudaba a Diaghilev. No hay sin embargo que subestimar el talento de Sert ni la capacidad de Diaghilev para reconocerlo y admirarlo.

Massine no se equivocó al pensar en Sert, prueba de ello son los estupendos bocetos que quedan de su contribución, verdadero homenaje a Velázquez. Con ellos, el pintor desacraliza las Meninas al transformarlas en protagonistas de un sainete. Al exagerar sus atributos al máximo, Sert introduce la ironía y altera el significado del icono velazqueño, que adquiere así un grado de banalidad que sólo el siglo XX puede

¹⁷ MASSINE, *Op.cit.*, p 89-90

¹⁸ *No era tanto la pintura de Sert, más o menos inspirada de Goya o del barroco lo que le gustaba a Diaghilev como el hecho de que fuera el marido de Misisa. Pero era español, y como para colmo tenía dinero, Diaghilev esperaba que dibujara los cinco trajes del ballet por nada.* BUCKLE, *Op.cit.*, p. 371.

otorgarle. De este modo, los peinados se metamorfosean en una especie de inmenso: «sombbrero-sombrillas» en perfecta composición con los miriñaques que desbordan a personaje inmovilizándolo y convirtiéndolo en marioneta gigante por el tamaño que adquiere. Los trajes pierden la sobriedad y se llenan de vivos colores –dentro de la tendencia marcada por los propios Ballets Russes. Las faldas se vuelven decorados móviles en ellas mismas, mientras que los bustos se acanalan a modo de columnas y continúan el dibujo de la falda. La pincelada, corta y segura, compone el conjunto y le sugiere con rapidez en un gesto propio de un pintor de talento.

En esta ocasión en que la representación se pretendía mucho más modesta que en veces anteriores, el decorado, encargado a Socrate, era un simple telón con un jardín que recordaba a la villa Medicis velazqueña. El toque de color y la nota significativa fueron, por lo tanto, los trajes diseñados por Sert.

Al cabo de un par de meses de preparativos la obra fue por fin estrenada en el teatro de Eugenia-Victoria de San Sebastián el 25 de agosto, en presencia de Sus Majestades. La representación constituyó un éxito de público y la crítica resaltó unánimemente la sutileza del conjunto y lo acertado de los trajes de Sert. La propia Lydia Sokolova, una de las bailarinas principales, quedó fascinada con los trajes de Sert, tal y como relata ella misma:

Nuestros trajes eran enormes: los miriñaques sobresalían dos veces la largura de nuestros brazos y las pelucas eran dos veces el ancho de nuestros hombros. El armazón de hierro de los miriñaques me cortó en las espinillas y me hizo sangrar. Aquellos vestidos eran tan grandes que no cabían en los vestuarios y nos los tuvimos que poner, junto con las pelucas, en los pasillos; y eran tan pesados que cuando nos girábamos teníamos que hacerlo con mucho cuidado y de un solo golpe. Mi vestido era de un terciopelo púrpura y oro con una peluca de rizos marrones. Massine, mi pareja, tenía un traje de terciopelo rojo vino. El traje de Olga Kokholova era rosa y plata y llevaba una peluca rubia. Realmente me gustó y disfruté cada minuto de este pequeño ballet a pesar del tremendo peso que tuvimos que aguantar.¹⁹

Según una serie de informaciones contradictorias, en 1918 *Las Meninas* habrían sido retomadas para la composición de un nuevo ballet llamado *Les Jardins d'Aranjuez* (*Los jardines de Aranjuez*) del que formarían parte²⁰. De la existencia del proyecto

¹⁹ SOKOLOVA (Lydia), *Dancing for Diaghilev*, Richard Buckle ed., Londres, 1960, p. 84

²⁰ Las dimensiones de este artículo no nos permiten profundizar en este tema, a pesar de la clara confusión que existe al respecto. Alberto del Castillo en su monografía dedicada a Sert, no duda, en 1949, de la existencia de este ballet y de su estreno en París en 1918. Esta versión es confirmada por Lifar en 1954. Boris Kochno, por su parte, habla tan solo de un proyecto, mientras que Richard Buckle ni siquiera lo cita.

José María Sert y les Ballets Russes

no hay dudas aunque sí de su ejecución. El error puede venir del anuncio que del mismo hizo Diaghilev –y siempre según la versión de Kochno– en la temporada londinense de 1919:

En abril de 1919, en el programa de los Ballets Rusos en el Teatro de la Alhambra de Londres, Diaghilev anunció la creación de un ballet, Los Jardines de Aranjuez, del que las Meninas formarían parte, pero que jamás se realizó.

LOS JARDINES DE ARANJUEZ

Tres bailes antiguos por Léonide Massine. Música de Fauré, Ravel y Chabrier. Preludio de Louis Aubert. Decorado y vestuario de José María Sert.

Sinopsis

Estas tres danzas son características del reinado de Felipe IV – la época de Velázquez. La primera es una Pavana de Fauré. Bailada por señores y damas de la Corte que coquetean ligeramente. Celosa una dueña torpe y pesada interrumpe sus juegos y roba el sombrero de uno de los caballeros. La segunda, basada en L'Alborada del Gracioso de Ravel, es, como su título indica, la canción matinal de un poeta cómico, llegado en compañía de cuatro bufones a hacer la corte a Doña Sol. La tercera, en la que participan todos los bailarines, es un minueto pomposo de Chabrier, especialmente orquestado para esta ocasión por Ravel.²¹

El tercer y último encargo que recibió Sert fue de todos el más ambicioso, pues toda la puesta en escena corrió a cargo del pintor catalán. Fue también el que mayor éxito le proporcionó.

A la sazón, y como ya hiciera en veces anteriores²², Diaghilev recurrió a la música italiana del XVIII y mandó a Respighi orquestar la ópera bufa compuesta por Cimarosa en 1794 *Le Astuzie Femminile*²³. En su último acto la obra incluía un «ballo ruso» a

²¹ KOCHNO, BORIS, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, Fayard, 1973, p 105

²² En 1917 Diaghilev estrenó *Les Femmes de bonne humeur*, con música de Scarlatti orquestada por Tommasini y en esta misma temporada de 1920, *Pulcinella*, esta vez de Pergolesi, arreglado por Stravinsky.

²³ Domenico Cimarosa había ocupado durante varios años la dirección del Teatro Italiano en San Petersburgo, bajo el reinado de Catalina la Grande. A la vuelta a su tierra natal y nostálgico de sus años vividos en Rusia escribió *Les Astuzies Femminiles* cuya parte final está inspirada de ritmos rusos. Fue esta circunstancia lo que animó a Diaghilev a elegir esta obra.

partir del cual Massine creó una serie de *divertimentos* bailados con los que se cerraba la representación²⁴. Así pues, esta vez no se trataba de un ballet propiamente dicho, sino de una ópera en cuyo tercer acto se desarrollaba el baile. No era la primera vez que Diaghilev reunía en una misma representación ópera y ballet, pero en esta ocasión la ópera adquiría una importancia relevante²⁵.

La primera vez que Diaghilev habló de su idea con Misa y Sert fue a su vuelta de España en 1918 durante un almuerzo en el Meurice, al que también asistió Massine. Diaghilev comentó a los Sert sus nuevos proyectos entre los que se encontraba la producción de *Le Astuzie femminile*. La idea entusiasmó desde el principio a Sert quien, como era habitual en él cuando algo le atraía, se lanzó allí mismo a imaginar el escenario:

*Inmediatamente empezó a discutir sus posibilidades escénicas señalando que sería esencial diseñar un decorado dentro del estilo barroco, y para cuando Diaghilev le aseguró que le haría saber en cuanto la compañía estuviese libre para ensayar, él estaba obviamente sumido en dorados balcones italianos con detalles barrocos.*²⁶

Hubo que esperar sin embargo dos años para poder producir y estrenar *Le Astuzie Femminile* debido al exceso de trabajo que suponía la larga temporada londinense.

De todas las aportaciones de Sert a los Ballets Russes ésta es la más personal y la más próxima a su producción mural. Es también la más brillante de todas. En la obra una rica heredera se niega a casarse con quien se le ha asignado y engaña a su tutor para conseguir unirse con su enamorado. Sert concibió para la ocasión tres decorados distintos además del vestuario de cantantes y bailarines, cuya descripción nos ha llegado de la boca del propio Diaghilev:

La primera escena es un interior en estilo dieciochesco, influenciado por las importaciones chinas del tipo de las que se podrían encontrar en palacios

²⁴ Diaghilev no estaba muy de acuerdo con estos divertimentos bailados, prefiriendo una «suite» de danzas. Tras duras discusiones, Massine logró imponer su punto de vista, siendo esta una de las primeras desavenencias en la relación entre Massine y Diaghilev, que llegó a su fin meses más tarde. MASSINE, *Op.cit.*, p 148-49

²⁵ En *Pulcinella*, Diaghilev mezcla también los dos géneros artísticos, pero dándole a la ópera un papel menos protagonista que en *Le Astuzie*. La compaginación de ambas formas artísticas no era para el espíritu de Diaghilev algo contradictorio, sino que las consideraba complementarias, de ahí su interés por reunir las en una misma obra. En una entrevista al *Observer*, Diaghilev declaraba a propósito de *Le Astuzie*: *soy de la opinión que los principios de la coreografía son válidos para la ópera; he querido experimentar esta teoría y mostrar cómo podíamos aplicarla. El argumento de esta ópera ha sido imaginado por el señor Massine, quien se ha encargado igualmente de la puesta en escena.* DIAGHILEV, *The Observer*, 20/06/1920.

²⁶ MASSINE, *Op.cit.*, p. 128.

José María Sert y les Ballets Russes

*como el de Aranjuez. La segunda es una columnata en un jardín. Un árbol, en el centro de dicho jardín, parece ser de coral, lo que ha dado mucho que hablar. La tercera escena –en la que se desarrolla el ballet– es una amplia terraza con una vista panorámica de Roma. El vestuario es una fantasía de un periodo posterior, correspondiente a principios del siglo XIX.*²⁷

El apartamento que imagina Sert para el primer acto –del que conocemos un boceto– corresponde en esencia a lo que podría ser uno de los salones que le encargaban al pintor: en él la decoración se adueña del espacio con el fin de cambiar su significado. En un primer plano y a ambos lados de la escena Sert coloca un biombo, adornado con paisajes chinos, que nos introduce en la habitación y dirige nuestra mirada. Una perspectiva algo exagerada nos presenta una sala de colores vivos y mates: rojos, rosas, malvas, grises azulados, verdes, negros, amarillos... combinados de nuevo según el estilo de Bakst y sus compatriotas. En ella el ritmo del conjunto está marcado por una serie de palmeras muy estilizadas que rodean la pared y cuyas macetas se han transformado en jarrones. En la parte central de cada uno de los lados aparece dibujado un grupo de personajes, claramente chinos, en lo que parece ser una tela abierta y sujeta de las palmeras. El techo está cubierto con una gran tela de araña y cielos que no se acaban.

Todos los elementos de la composición pertenecen a la iconografía sertiana clásica de los años veinte: las palmeras, los personajes chinos, los biombos, la tela de araña...y los vamos a ver aparecer con más o menos asiduidad en sus murales. Es sobre todo durante estos años –muy influenciado por el japonismo y sin duda por el círculo de diplomáticos orientalistas que frecuenta²⁸– cuando Sert recurre a menudo a referencias orientales, que combina sin ningún reparo con toda una serie de elementos que poco tienen que ver a priori entre ellos. Con ello, el pintor consigue confundir y desequilibrar la mirada del espectador que no sabe reconocer el mundo en el que se encuentra.

Esto mismo es lo que logra hacer con su segundo decorado, que llamó fuertemente la atención y cuyo dibujo apareció en el programa de la temporada del mismo año. Un gran árbol de coral rojo chillón ocupa el centro de lo que parece ser un simple jardín con columnas. La inserción de este elemento transforma totalmente la percepción que del espacio recibe el público, dejando de ser un simple jardín con un árbol en el centro y pasando a ser un mundo evocador de sueños y fantasías. Esta transformación del espacio es sumamente moderna pues lo que hace Sert es jugar con el sentido de la realidad y con la imagen que de ella tiene el espectador para alterarla.

²⁷ DIAGHILEV, *The Observer*, 20/05/1920

²⁸ El alma de este grupo fue el diplomático francés, Philippe Berthelot. Al grupo pertenecen también Paul Morand y Paul Claudel, este último una de las personas más cercanas a Sert.

El tercer escenario de Sert²⁹, en la que se desarrollaba el ballet, levantó también muchos comentarios por su fuerza poética. Una vista de Roma, desde una terraza y a la luz de la luna, le ofrece a Sert la oportunidad para recrear un rincón de la ciudad en el que apelotona estatuas en difíciles movimientos sobre sus pedestales. Al fondo, una balastrada desde la que se puede contemplar una vista de la ciudad, repleta de cúpulas, y las montañas a lo lejos.

Para realizar el vestuario el pintor tomó dos caminos distintos. En el caso de los cantantes Sert eligió como base de sus diseños los trajes característicos de la época. Los retocó con mucho humor cubriéndolos con estampados exagerados y les añadió grandes sombreros y medias de colores. Por su parte, para los bailarines prefirió echar mano de su fantasía y nuevamente de su gusto por lo chinesco. Para el *pas de deux* –del que conocemos un boceto– reinventó el clásico tutú y la clásica malla masculina agregándoles borlas, camafeos, cintas, flecos y sombreros, todo ello de vivos colores, volviendo a hacer gala de su capacidad para imaginar y combinar elementos de distintas categorías y estilos. El resultado final era realmente espectacular y colorista.

Le Astuzie fue estrenada en París, el 27 de mayo de 1920 en el teatro de la Ópera e inmediatamente supuso un éxito de público. Toda la crítica coincidió en alabar el trabajo de Sert. Tanto en París como en Londres se rindieron a los encantamientos del pintor catalán:

Para consolarnos tenemos –es cierto– los decorados de Sert; su telón esmeralda de baldosines negro y oro está pintado con una fogosidad generosa; su estilo chinesco sobre fondo púrpura es un encantamiento incluso aunque la perspectiva sea un poco decepcionante; su paseo de ámbar, que desemboca en el esplendor decorativo de un árbol de coral es un paisaje precioso; la visión de Roma es de una arquitectura audaz, impecable.

¡Y qué fantasía en los trajes! Los movimientos con los que termina el ballet son un espectáculo de colores; es una corriente de pedrería – y conviene saludar a Sert, el mago.³⁰

A pesar del sonoro triunfo que supuso *Le Astuzie*, ni Sert ni Diaghilev se mostraron totalmente satisfechos con ello. Los dos personajes poseían una gran capacidad creadora y sus anhelos artísticos no eran siempre totalmente comprendidos, o al menos así lo sentían ellos. Tanto Grigoriev³¹ como

²⁹ BEAUMONT (Cyril), *Op.cit.*, p161.

³⁰ NOZIERE, *L'Avenir*, 29/05/1920.

José María Sert y les Ballets Russes

Sokolova³², nos hablan de la desilusión de Diaghilev tras el estreno de la obra que estaba sin duda producida por la fría acogida que tuvo su idea de acercar ópera y ballet, mientras que en su caso es el propio Sert quien lo comenta por carta con sus hermanas:

[28 de Mayo 1920³³]

Queridísimas Lolo y Carmen :

Nada nuevo desde mi última, exceptuando que ayer dieron en la Ópera una obra de Cimarosa con decorado y trajes míos que obtuvieron éxito grande. Hubiera querido que lo vieran ustedes y que mi gran amigo José lo viera también. Parece imposible lo que es la gente : hace más de un siglo que pinto y nunca con mis cosas serias he obtenido una unanimidad tan grande como ésta, que al fin y al cabo es una broma.³⁴

Años después, en 1924, Diaghilev, consciente de que la mayor parte del éxito de *Le Astuzie* reposaba en el ballet, retomó y amplió esta última parte –esta vez con música de Malipiero– para crear a partir de ella una nueva producción que se llamo Cimarosiana. Esta pieza pasó a formar parte del repertorio de los Ballets Russes durante los últimos años de su existencia.

Le Astuzie Femminile fue la última colaboración de los dos hombres. Durante los años veinte la fama de Sert se extiende por todo el mundo y debido a la cantidad de encargos que se le acumulan, se ve obligado a concentrarse casi exclusivamente en su producción mural.

Es precisamente durante esta década de los años veinte cuando se puede apreciar con más contundencia en los conjuntos decorativos de Sert la influencia recibida de los Ballets Russes. La nota más característica y sin duda fruto de su relación con Diaghilev y su compañía, es el vivo colorido que presentan sus pinturas de estos años, colores que desaparecen totalmente en su obra posterior. Igualmente los grandes cortinajes que en muchas ocasiones aparecen vistiendo a sus personajes pueden estar en relación con las sofisticadas puestas en escena de los rusos. Con todo, no se puede decir que en la

³¹ GRIGORIEV (S.L.), *The Diaghilev ballet, 1909-1929*, Constable and Company Ltd., Londres, 1953, p. 156

³² SOKOLOVA, *Op.cit.*, p. 153.

³³ El estreno de la *Le Astuzie* fue el 27 de mayo. Esta carta bien pudo ser escrita tras cualquiera de las siguientes representaciones aunque nos inclinamos a pensar porque sea después del estreno.

³⁴ DEL CASTILLO, *Op.cit.*, p. 99.

obra de Sert predomine el influjo de los Ballets, que en cualquier caso se va diluyendo claramente a medida que nos acercamos a los años treinta.

Puede que provocado por el peso de las vanguardias y sus combativos discursos la participación de Sert en la obra de Diaghilev se haya visto reducida a la anécdota. Sin embargo no podemos desestimar la parte tan significativa que tienen en los Ballets Russes pintores, como Sert, que apoyados en una estética menos innovadora pero igualmente moderna, contribuyeron a crear los míticos espectáculos. Si es verdad que su verdadera contribución es muy difícil de determinar—debido por una parte al carácter fugitivo de las decoraciones teatrales y por otra a la dificultad que encontramos para trazar el peso de las relaciones personales— es también evidente que el pintor catalán fue testigo de primera fila de la vida de Diaghilev y de sus Ballets Russes.

Con su gusto por el folklore, lo barroco, el mito y la leyenda, la experimentación, la evocación, Diaghilev supo ser catalizador de distintas tendencias artísticas. A pesar de la participación de artistas de vanguardia en la compañía, Diaghilev no renunció en ningún momento a esa otra modernidad más directamente entroncada con la tradición, compaginando ambas tendencias en sus producciones. Las participaciones del pintor catalán en la historia de los Ballets Russes deben ser enmarcadas y consideradas dentro de esta última tendencia menos atraída por la experimentación formal y más interesada en la evocación poética. Ambas componen la estética de la compañía y ambas son fruto de una misma época.

Abstract.

This article analyzes the work of Spanish artist Jose Maria Sert for *Les Ballets Russes*. Married to Misia Godebska, one of Diaghilev's closest friends, Sert collaborated with him creating the sets for *Legend of Joseph* (1914), the costumes for *Las Meninas* (1916) and the sets and costumes for *Le Astuzie Femminile* (1920). His work proposed a characteristic monumentalism that resulted from mixing different traditions of Classical Painting. This style provided Diaghilev with the possibility of creating a new kind of conservative but powerful spaces for his ballets.

DANZA Y MEDICINA. UNA RELACIÓN INTERESADA, DIFÍCIL Y APASIONADA

JUAN BOSCO CALVO

Danza y Medicina en sus más amplios sentidos siempre han estado unidas. Desde la utilización ritual de la danza como elemento social terapéutico hasta la aplicación de la kinesiología al aprendizaje de la danza, todo un amplio catálogo de temas se han ido sucediendo y han llegado a configurar un corpus propio que quizás bajo la mejor denominación en la que se pueden agrupar es la de «Ciencias de la Danza», como se subtitula esta revista. De entre estas Ciencias, la Medicina es suficientemente representativa de un campo en constante expansión y que sin pretender invadir las competencias de otros profesionales, sí que puede aportar su propia visión de las «cosas» que rodean a la danza, siempre que se trate de aspectos que incumben a lo puramente saludable, que esa sí, es una parcela que concierne sobre todo a los médicos. Como decía un profesor, son muchos los individuos que convergen en la práctica médica pero de todos ellos, los que más conocen de Medicina son los médicos.

El reconocimiento de que la práctica o la técnica incorrecta y las frecuentes repeticiones tenían importancia en las lesiones de los bailarines no llega hasta la modernización en la organización de las Compañías y las Escuelas de Danza, lo que ha ocurrido hace relativamente poco tiempo.

Con el desarrollo de la Medicina del Deporte ha calado entre los médicos y terapeutas, pero también entre los profesionales de la danza la idea de que cada lesión es diferente dependiendo de cada tipo de deportista; el estudio científico ha permitido establecer la relación entre determinados factores biomecánicos (o mejor diría yo: patomecánicos) en la aparición de las lesiones.

Así, para que se manifieste clínicamente una lesión se han debido de suceder una serie de circunstancias (varios factores mecánicos, externos,...), sobre un individuo concreto (factores individuales) y con suficiente intensidad o cantidad de repeticiones (factores profesionales) para que una determinada estructura anatómica llegue a lesionarse. Para ello tiene que ocurrir que esa estructura no consiga repararse a la misma velocidad con la que esa reiteración factorial la va provocando.

Si en el mundo de la danza es evidente que las lesiones tienen relación con el movimiento, en otro campo próximo, el campo de la música, ha sido más difícil establecerlo por la sutileza de los factores implicados, ya que basta una leve tensión por encima de lo tolerable, pero reiterada infinitas veces durante la ejecución muscular para que se produzcan las molestias, y por ello no ha sido fácil la constatación.

Así pues, siempre ha habido médicos en el entorno de los artistas, y en el caso de la danza por razones obvias: el bailarín se lesiona más que otros artistas como consecuencia de su actividad, a diferencia del actor o del músico. Por otra parte, como consecuencia de la falta de pericia previa a la aparición de la medicina deportiva, los bailarines han sido tradicionalmente atendidos por masajistas, lo que aparte de las ventajas que eso puede conllevar también les ha mantenido ajenos a los avances que se han producido en el cuidado del cuerpo tanto sano como lesionado.

Desgraciadamente también tenemos que denunciar la falta de sensibilidad de muchos profesionales que todavía consideran la danza como una afición prescindible y prescriben a un bailarín reposo por cualquier problema e incluso el cese de su actividad: «si te duele un plié: no lo hagas»(?).

La historia de la relación Medicina y Danza es pues una historia de desencuentros y de búsquedas apasionadas del uno al otro como puede rastrearse en la Historia de la Danza. En este apretado artículo intentaré situar el estado actual de ésta fructífera relación.

Breve historia de la Medicina de la Danza

Si echamos un vistazo a la Historia de la Medicina es chocante observar que en el año 1713 se publica el libro «De Morbis Mortificum» traducido como «Enfermedades de los trabajadores», escrito por Bernardino Ramazzini(1) y donde por primera vez en la historia se hace mención de las afecciones derivadas del trabajo incluyendo músicos y otros artistas, lo que dió origen a la actual Medicina del Trabajo. La importancia de este autor subyace en el hecho de que es pionero en relacionar determinadas actividades laborales con ciertas patologías, como por ejemplo el «calambre del escritor». Es con el establecimiento del Comité para el 1º Congreso Internacional de Medicina del Deporte en las segundas olimpiadas de invierno (St. Moritz, 1928) cuando se acuña por primera vez este término de Medicina Deportiva.

Pero, según el Dr. Allan Ryan,(2) la primera mención de lesiones identificadas como características de bailarines es en 1948, en el libro «Occupational marks and other physical signs» de F. Ronchese(3), cuando dice que hay que esperar encontrar «peculiaridades en el dedo gordo del pie en bailarinas y quizás cambios en huesos y articulaciones...y una hipertrofia en los músculos de las pantorrillas». Desde entonces se han ido publicando esporádicamente escasos artículos científicos, principalmente en Rusia, Bélgica y Francia hasta finales de los años setenta, cuando se produce un aumento cuantitativo y cualitativo en la producción científica sobre la danza.

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Difícil y Apasionada

Hay algunos momentos importantes en esta época como el 1º Simposium Internacional sobre aspectos Médicos y Ortopédicos de la Danza, celebrado en Los Angeles y New York en septiembre de 1979, donde surge por primera vez el término de «Dance Medicine». Su director, el Dr. Ernest L. Washington, inició a partir de entonces la publicación de un Boletín «Dance Medicine Health Newsletter» durante unos años, donde se recogían noticias sobre este novedoso campo. Algunas reuniones similares en el entorno de estos años setenta contribuyeron a llamar la atención sobre los aspectos médicos de la danza.

La historia en España

En los primeros años ochenta en España se inician cursos de Medicina Deportiva que en aquél momento son vistos con escepticismo no sólo por los pacientes sino incluso por los médicos. Recuerdo uno de ellos que me preguntó muy seriamente si la Medicina Deportiva quería decir que el médico pasaba la consulta vestido con chándal. Obviamente dejé de comentar en aquéllos años que mi dedicación era la Medicina de la Danza.

En 1984, durante un Curso en Oviedo sobre Medicina del Deporte escuché varios comentarios aislados de problemas que ocurrían en practicantes de danza y también de gimnasia rítmica y que me remitieron a casos que había tenido ocasión de atender profesionalmente sin disponer de referencias previas. El interés que me despertaron los estudios sobre temas tan frecuentes como los problemas menstruales en alumnas adolescentes, problemas de crecimiento, las fracturas de estrés que llegan a incapacitar para la práctica de la danza, el síndrome de sobreentrenamiento del profesional....etc me llevaron a convocar en Julio de 1985 el 1º Curso Nacional de Medicina de la Danza en Alcoy (Alicante). Con gran éxito de asistentes, se pudo constatar el gran abismo existente entre los médicos y terapeutas por un lado y los profesionales de la danza por otro. Fruto de esa reflexión fué la creación de la Asociación Española de Medicina de la Danza (ASEMEDA) que desde entonces viene trabajando en la aproximación entre ambos campos profesionales. Estos Cursos se convocaron anualmente hasta 1990, momento en que fueron complementados por MOVERS-Encuentros Internacionales de Técnicas y Terapias Corporales, donde numerosos Talleres prácticos permitieron tomar contacto con las principales técnicas y también las terapias que consideran holísticamente al cuerpo. Así fueron enseñando en España los grandes maestros de las técnicas más avanzadas y que aún hoy en día no son del todo conocidas entre los profesionales hispanohablantes; me refiero a técnicas como Pilates, Feldenkrais, Alexander, Ideokinesis, Eutonia, Bartenieff, Body Mind Centering, Rolfing,.....

En Junio de 1990 se funda en España la International Association for Dance Medicine and Sciences conjuntamente por Allan Ryan y Juan Bosco Calvo, siendo Francesc Aragall y Nuria Massó los organizadores del Encuentro en Barcelona. Hoy en día es la organización más poderosa en miembros, investigación y actividades: más de 500 socios de más de 30

países. En Noviembre de 2001 la reunión anual se celebrará por primera vez en un país del continente europeo (en España, en la Universidad de Alcalá de Henares, 1-4 Noviembre).

En estas reuniones se presentan las investigaciones realizadas en diferentes campos de la medicina y la danza, aunque principalmente en el estudio de las causas y tratamiento de las lesiones, en el análisis de los pasos de la danza y su pedagogía, en cuestiones médicas del practicante de danza y en ejercicios de mejoramiento físico.

ASEMEDA convoca actualmente el premio Nacional de Medicina de la Danza, patrocinado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura y que hasta ahora ha premiado los estudios «El Ojo y el Movimiento en la Danza» (José Javier Pedrosa), «La Danza como Rehabilitación» (Concepción Pozo) y «El Crecimiento y los Alumnos de Danza» (Juan Bosco Calvo). Además organiza diferentes Cursos y actividades de reciclaje para el profesional de la danza.

AREAS DE INTERACCION DANZA-MEDICINA

Existe la tendencia de asomarse a la danza-medicina sólo desde la perspectiva médica de las lesiones del profesional o del alumno. Sin embargo, son enormes los campos de interacción en los que ambas disciplinas y artes se benefician.

AREA	OBJETIVOS
Anatomía, Biomecánica y Kinesiología. Análisis de los Pasos. Cinemática.	Conocer el cuerpo humano del alumno o del profesional tanto descriptiva como funcionalmente y, además, conocer cómo mueve en cada paso de la danza.
Preparación y Acondicionamiento físicos. Fisiología del esfuerzo.	Cómo evolucionan las condiciones físicas de forma natural y cómo se pueden mejorar en el bailarín. Qué influencia tiene el ejercicio en el trabajo de la danza.
Psicología corporal y gestual. Psicomotricidad	Facilitar el desarrollo psicomotor del niño. Estudiar la relación psicológica del cuerpo, el gesto y la danza.
Pedagogía general y del Movimiento	Aspectos didácticos de «lo corporal» y de la enseñanza de la danza desde una perspectiva no sólo pedagógica sino interdisciplinar
Prevención y tratamiento de las lesiones	Conocimiento de los factores en las lesiones y cómo prevenirlas, así como qué es lo que no hay que hacer.

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Difícil y Apasionada

Nutrición, Desarrollo corporal, Ginecología, Biometría, Ciencias aplicadas	Actualización constante sobre los estudios médicos que tienen que ver que el desarrollo del individuo sometido a una actividad física y a una actividad artística.
Danzaterapia. Biodanza. Community Dance	Aplicación de los postulados de la danza a colectivos sociales con problemas de comunicación y autodesarrollo.
Técnicas y Terapias Corporales	Metodologías que permiten un mejor autoconocimiento y facilitan la expresión corporal a la vez que previenen lesiones o reeducan tras una lesión.

Situación actual en estas Areas:

EL CONOCIMIENTO DEL CUERPO HUMANO EN MOVIMIENTO

Anatomía, Kinesiología, Biomecánica, Ideokinesis... son conocimientos fundamentales no sólo para la práctica sino de manera especial para la Pedagogía de los pasos, tanto para el profesor como para el alumno. La tendencia actual es a la enseñanza práctica de la Anatomía Aplicada a la Danza, pero con ejercicios e imágenes que facilitan enormemente el aprendizaje. Se trata de sentir nuestro cuerpo y hacerlo de una manera lógica y fácilmente comprensible. La Ideokinesis es una técnica que a través de imágenes muy acertadas provoca en nuestra mente una facilitación que se traduce en un patrón de movimiento ágil y sin tensiones.

Simultáneamente se está investigando en avanzados Laboratorios de Biomecánica sobre las diferentes estrategias de movimiento utilizadas por los profesionales, por los alumnos, por bailarines con determinados problemas y por una población control. Se trata de determinar por un lado los patrones más eficaces que utilizan los bailarines profesionales y por otro lado conocer realmente dónde radican las diferencias esenciales entre unos grupos y otros.

Para ello se utilizan avanzados aparatos de medición.

Ahora bien, hay que dejar claro de antemano que no se trata de robotizar a un bailarín pues sabemos que nunca hay 2 gestos que sean perfectamente iguales por mucho que queramos repertirlos.

Equipamiento ideal para el estudio kinesiológico de la Danza

Para el estudio kinesiológico de la danza se necesita un sofisticado equipo que hoy en día se encuentra en pocos Laboratorios, como el del Departamento de Ciencias Morfológicas y Cirugía de la Facultad de Medicina de la Universidad de Alcalá (Prof.

Gómez Pellico), que pasa por ser uno de los más avanzados y equipados de Europa. Además este Laboratorio de Biomecánica es de los muy pocos en el mundo en los que existe una línea de investigación específica de la Danza. Fruto de ello son las numerosas comunicaciones a Congresos científicos que se han presentado hasta hoy y que se van a multiplicar a partir del próximo año con motivo del estímulo que va a suponer el Congreso IADMS.

El equipamiento ideal incluiría:

- Un sistema que capte las fuerzas que generamos sobre el suelo al movernos, incluyendo los desplazamientos del eje de gravedad,

- Un sistema de análisis del movimiento captado por cámaras de video y conectado a un ordenador que permita la observación detallada de cada movimiento de cada segmento corporal, no sólo el desplazamiento de un punto determinado y el seguimiento de su trayectoria en todos los planos del espacio, sino además la velocidad, la aceleración...

- Un sistema de registro de la actividad muscular para conocer qué músculos se activan, y durante cuánto tiempo se contraen en un determinado gesto o paso de danza.

- Un equipo que mida la fuerza de un grupo muscular dado.

Este equipo ideal consiste en:

1) Plataformas de Fuerzas:(4)(5)(6)(7)(8)

Se trata de unas plataformas situadas en mitad de un «pasillo de marcha» que permiten registrar multitud de parámetros tanto de la marcha como cuando realizamos un movimiento estando situados encima de ellas. Los numerosos receptores de las plataformas registran las fuerzas que se producen con el apoyo del pie en los 3 ejes: en las direcciones verticales, antero-posteriores y laterales. Con ello calculamos diferentes parámetros cinéticos del apoyo del pie, incluyendo el eje de gravedad.

Estas plataformas suelen llevar programas asociados que permiten estudiar otros aspectos como el equilibrio. Es el llamado «estabilómetro», que entre otras cosas permite la representación gráfica de las oscilaciones del eje de gravedad sobre la plataforma, de tal manera que aunque estemos en posición de pie y quietos, estas oscilaciones del eje de gravedad se siguen produciendo. Si además podemos ver estas trayectorias en un monitor en tiempo real, podemos entrenar nuestra capacidad de equilibrio.

Los estudios realizados muestran que las chicas tienen mejor estabilidad que los chicos, y los entrenados en acrobacia, más estables todavía que los bailarines.

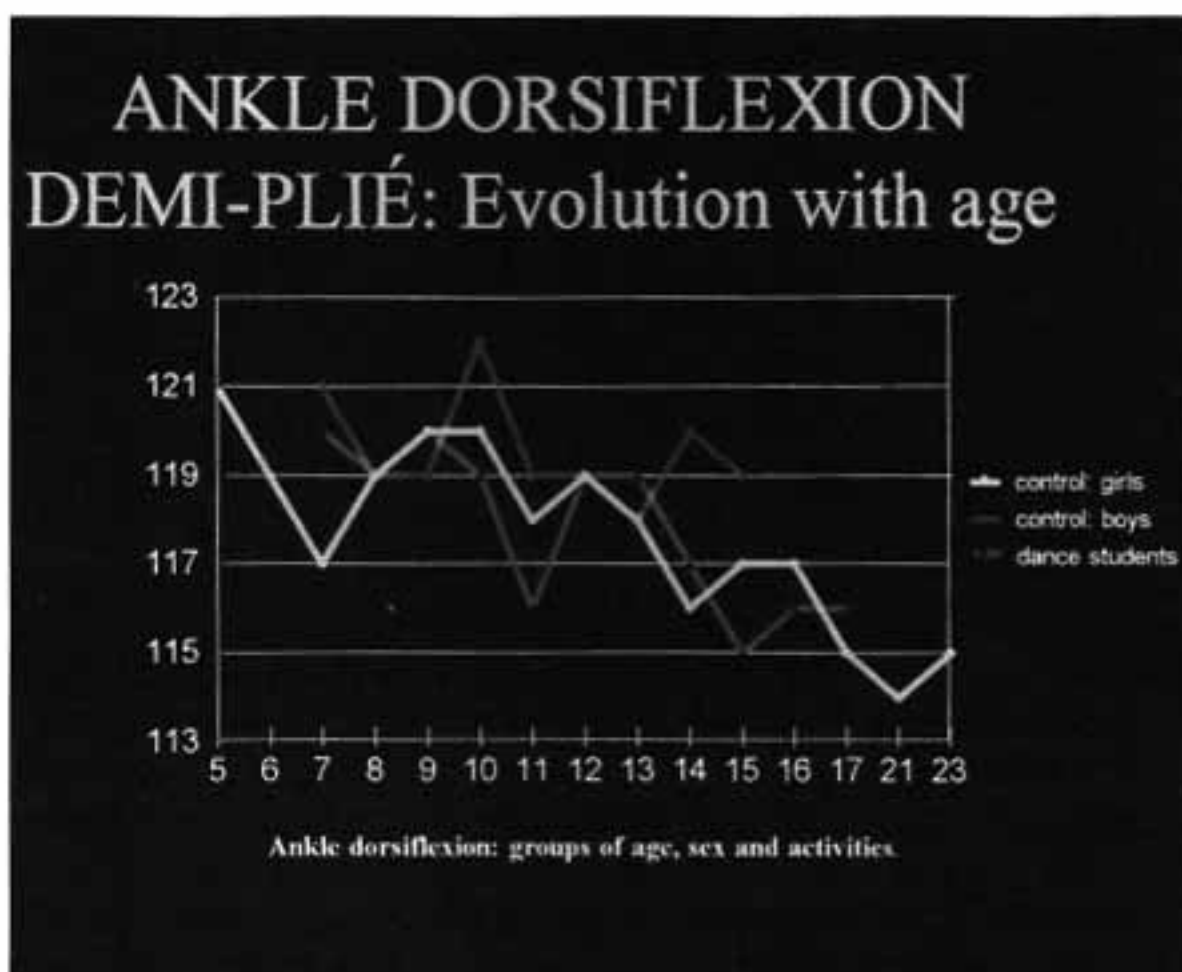
2) Plantillas instrumentadas (9)(10)

Son unas plantillas que colocadas en el calzado nos informan a través de multitud de transductores de la presión ejercida en cada punto de la planta, tanto durante la marcha como durante la ejecución de un determinado paso. La representación gráfica,

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Difícil y Apasionada

a través de gráficos y perspectivas seleccionables por el investigador, se puede visualizar momento a momento, dinámicamente la sucesión de presiones que soporta el pie.

Por ejemplo, estudiando la distribución del peso sobre los pies en relevé y en zapatillas de puntas, con y sin almohadillados (pads) se ha comprobado que el centro de gravedad en la mayoría se mantiene sobre la 1ª y 2ª cabezas metatarsianas y que la modificación producida por determinados pads distribuye mejor la presión hacia el arco medial del pie.



«Evolución de los grados de plié según la edad»

3) Análisis en Video 3-D (11)(12)(13)(14)

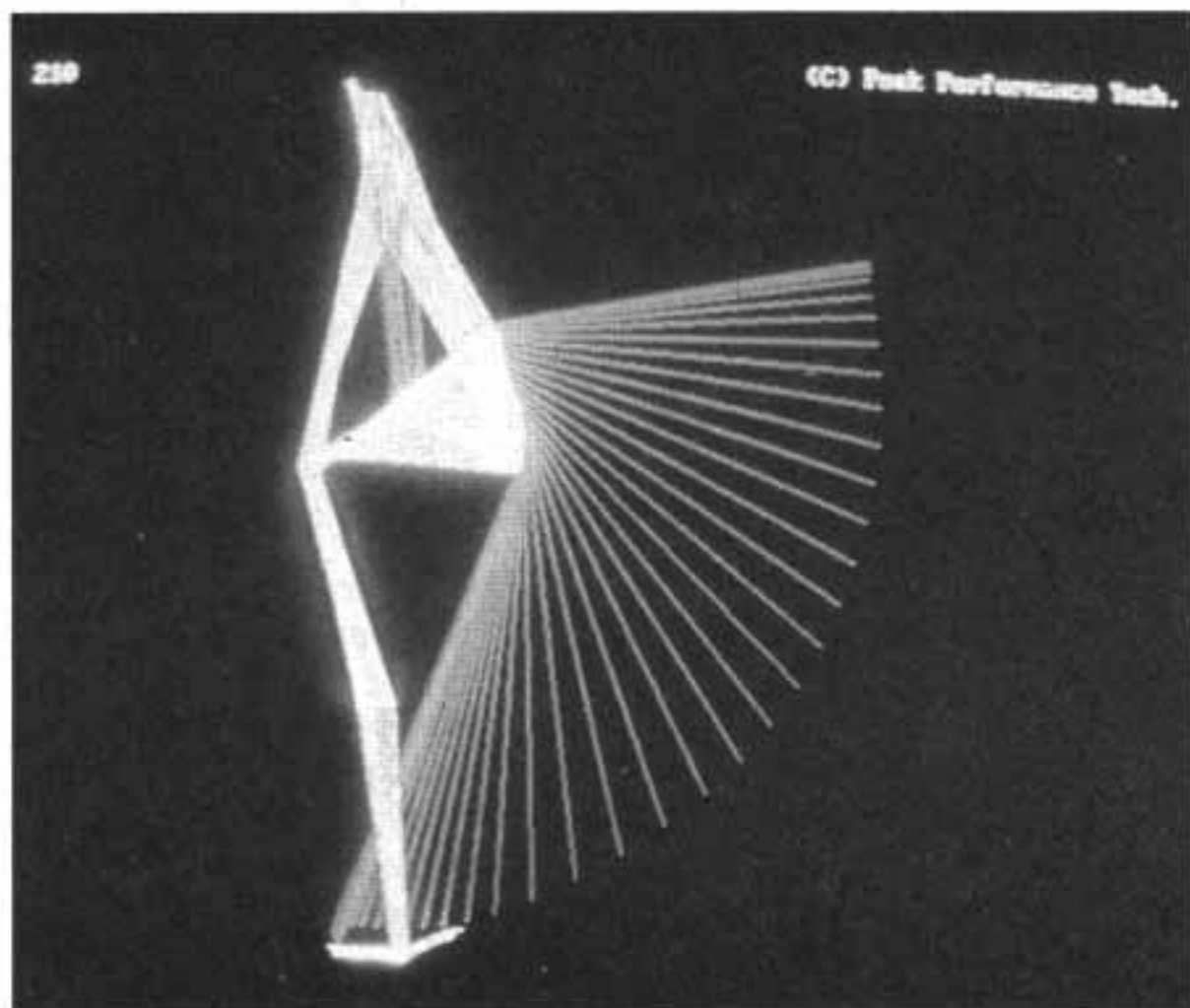
Existen algunos pocos programas que se están utilizando en la investigación deportiva y biomédica. Consisten en programas informáticos que recomponen el modelo espacial de un individuo a partir de cámaras infrarrojas que detectan unos marcadores que previamente hemos colocado al individuo a estudiar. Gracias a ello podemos facilitar el visionado de la imagen observándola desde varias perspectivas o analizando el comportamiento de determinados segmentos corporales; además se obtienen datos como la velocidad, aceleración y desplazamiento de cada uno de los puntos y segmentos en el espacio, así como gráficas de todo ello.

3) *Electromiografía de superficie* (15)

Si colocamos electrodos receptores encima de un músculo, cuando éste se contraiga podremos captar la señal y a través de un emisor mandarla al ordenador. De este modo podemos estudiar el comportamiento de diferentes músculos en cada momento de un movimiento

Uno de los primeros movimientos estudiados ha sido el Demi-Plié y se ha visto que la estrategia utilizada por los bailarines de ballet es diferente a los de contemporáneo en el sentido que la activación de los músculos de la cara anterior de la pierna (en concreto el tibial anterior) y en el cuádriceps ocurre en momentos diferentes en unos y otros.

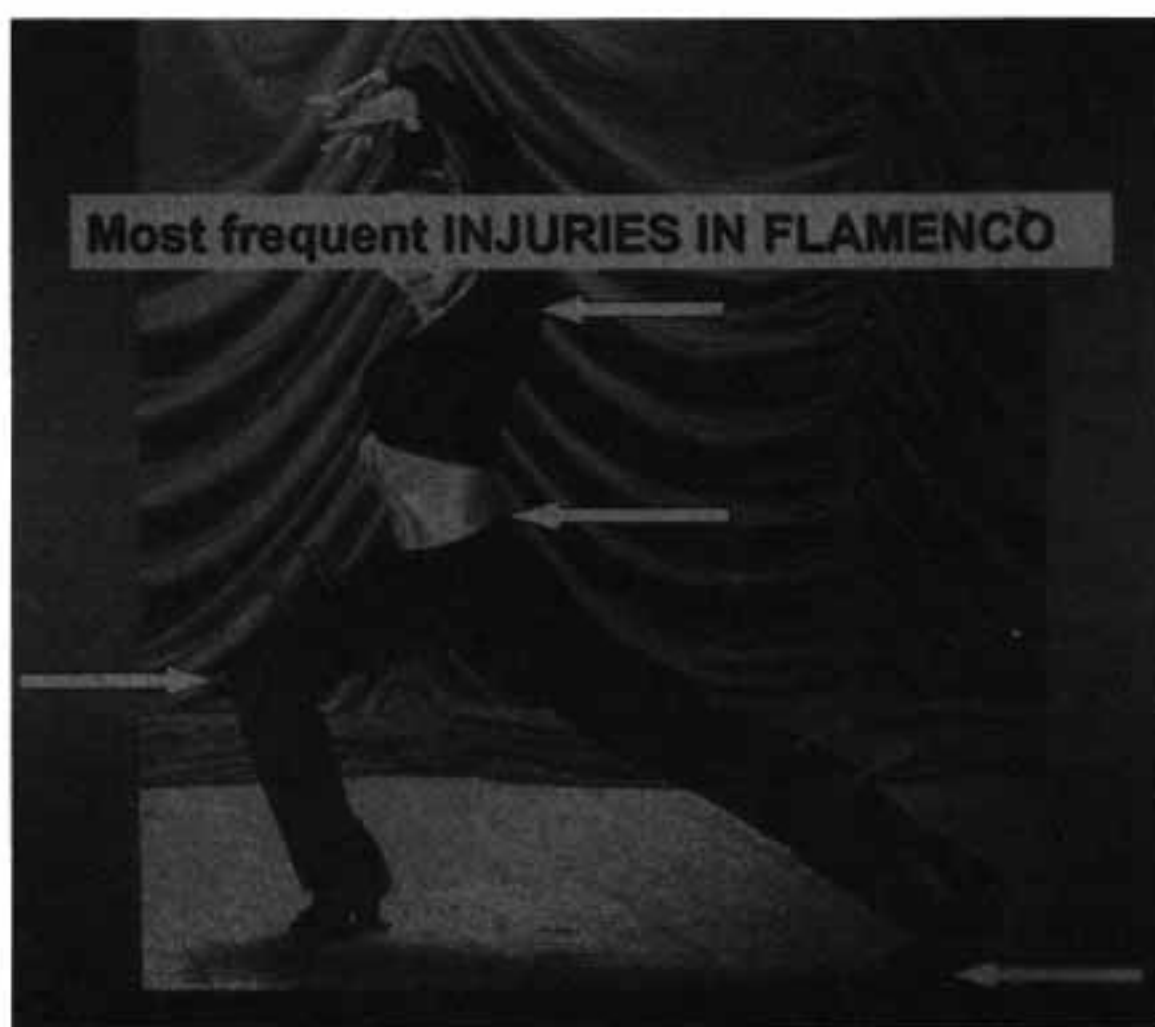
En ballet es más frecuente la contracción del tibial anterior que en los de moderno. Ello sugiere un estrategia de menor tensión en esta zona (cara anterior de la pierna) en los de contemporáneo que en los clásicos. Otro aspecto que marca diferencias entre clásicos y contemporáneos es que el cuádriceps (los vastos lateral y medial) en los de ballet presenta una mayor actividad hacia el final de la fase de subida del plié, mientras que en los contemporáneos la mayor actividad se registra en el medio ciclo.



«Visión estereoscópica de un grand baltement a la segunda con la trayectoria del pie»

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Difícil y Apasionada

Se trata del estudio de la fuerza muscular isocinética, esto es durante un movimiento en el que la velocidad se mantiene constante. Cuando existe alguna lesión la fuerza se ve mermada en un determinado ángulo de movimiento. Además es muy interesante analizar la relación que existe entre unos grupos musculares y sus antagonistas. Aplicado al entrenamiento de bailarines se ha comprobado que la ganancia de fuerza en los tobillos para el «flex» sólo ocurre cuando estos músculos han sido entrenados excéntricamente y además el aumento en la fuerza de los dorsiflexores es específica según la posición con la que se ha realizado el entrenamiento.



«Zonas de lesión en Flamenco»

La Preparación física y el Mejoramiento corporal se encuentran entre las materias que más han sido actualizadas entre las compañías de danza y la Medicina aplicada, desde Mabel Todd(19). En la danza el profesor ocupa dos papeles sin tener en cuenta su diferencia: una cosa es la técnica de la danza y otra cosa es la preparación y mejoramiento físico del alumno o profesional. De tiempo se sabe que, empíricamente, la danza favorece la «forma física», pero de esa imagen superficial a un profundo conocimiento de cómo se puede hacer.....hay muy pocos profesores que lo tienen

claro. En el lado contrario, las técnicas que son eficaces en el desarrollo de la condición física general (niños y jóvenes que practican educación física en el colegio) o especial (deportistas sometidos a entrenamiento especializado, gimnasios....) entran en colisión cuando son aplicadas al campo del bailarín y más especialmente de la bailarina: los monitores deportivos, salvo muy raras excepciones, «destrozan» lo que las clases de danza aportan de bueno al futuro bailarín.

Así pues se trata de dotar al profesional de conocimientos en temas de Educación y Preparación Física que les permitan programar las clases según un criterio actualizado, pues el diseño de la clase de danza desde un punto de vista físico está claro que ha permanecido igual desde hace demasiado tiempo y debe de ser puesto al día, como ha ocurrido en todos los deportes. Por otra parte debe de quedar claro que la danza no es un deporte, es un arte, pero que sí que es una actividad física intensa y por lo tanto es una actividad que requiere tomar en consideración todo lo que ya se sabe de la fisiología del esfuerzo.

La preparación física está claro que no sule a la técnica. La preparación física consiste en «ejercicios corporales para desarrollar y moderar las cualidades motrices». La técnica requiere ejecutar estas cualidades dentro de unos cánones claramente establecidos para cada disciplina: está claro que la potencia del golpe de tacón de un bailar flamenco es mayor que la de un bailarín, y que el equilibrio de una bailarina será mayor que el de una bailaora.

Lo que nos interesa es estudiar y concluir cuáles son las mejores vías para desarrollar una determinada Capacidad Física en un determinado alumno o profesional consiguiendo la máxima efectividad en las largas horas de entrenamiento que suponen las clases y ensayos de danza.

- Condiciones Fundamentales: Fuerza, Resistencia, Flexibilidad, Velocidad, y
- Condiciones Derivadas: Potencia, Equilibrio, Habilidad, Agilidad y Coordinación

Cada una de ellas tiene una edad, un tiempo y una manera de ser entrenadas, conocimientos que son urgentes de transmitir al profesional que enseña danza pues muchas veces el profesor se empeña en que el alumno ejecute correctamente una diagonal con giros cuando físicamente no sólo no va a ser posible sino que además en el caso de que se consiguiera no va a haber una asimilación real por el sistema nervioso de ese aprendizaje.

PSICOLOGIA CORPORAL

Aunque poco desarrollado todavía, el estudio de la gestualidad es un interesante campo de investigación; pero además de ello estaríamos ante el análisis de las significaciones que las coreografías y los movimientos de los bailarines provocan en el espectador. Una especie de lenguaje no-verbal, un lenguaje puramente corporal con todas sus significaciones.

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Dificil y Apasionada

Una versión más estricta de esta parcela de la Medicina de la Danza y mucho más metódica es la que concierne a la Psicomotricidad, como proceso evolutivo de cada individuo y con las posibilidades que la danza aporta para su facilitación y su desarrollo.

Muchos de los conflictos que ocurren a nivel estrictamente profesional entre los bailarines (desde aspectos sindicales a laborales en los entornos de Escuelas, Conservatorios o Compañías) tienen que ver con la propia psicología corporal. El bailarín es su propio instrumento de trabajo; su cuerpo es el que recibe las críticas positivas o, más generalmente, negativas. Es raro que un bailarín se observe en un video y se agrade: siempre se encuentra grandes defectos que no suelen ser tales. Por eso, quizás, prefiere la fotografía, un instante, una imagen que supone un eterno desafío a las leyes físicas.

La dicotomía entre la imagen corporal que uno tiene de sí mismo y la visión del propio cuerpo bailado están en el origen del individualismo característico de la profesión. Cuando se hace una crítica (buena o mala) de un bailarín no es sólo una crítica al espectáculo en sí sino que sobre todo se trata de una crítica al «Yo» del bailarín, y eso es una cuestión muy susceptible en cada uno de nosotros.

PEDAGOGIA DEL MOVIMIENTO(20)(21)(22)(23)

Actualmente se está desarrollando con una enorme fuerza en todo el mundo la enseñanza con recursos de imágenes que facilitan el movimiento. Todos hemos escuchado frases ingeniosas de diversos maestros, pero habitualmente escasas en número, tal vez de vez en cuando... Hoy sin embargo ya se habla del uso de la «imagería» en la enseñanza de los pasos. Es uno de los campos con un crecimiento más explosivo. Y los estudios pedagógicos avalan este hecho ya que las instrucciones verbalizadas con buenas imágenes visuales se han demostrado que mejoran cualitativamente el aprendizaje gestual. ¿Cómo influye la presentación de los contenidos del aprendizaje y las correcciones que hace el profesor sobre el alumno? Y ¿qué influencia tiene el espejo sobre la imagen corporal? O ¿tiene el profesor predilecciones que dificultan el avance de otros alumnos?... Demasiadas preguntas se pueden hacer acerca del modelo educativo que ha perdurado en la danza pero que no necesariamente tiene que perpetuarse pues como se ha insistido anteriormente, ya se conocen suficientes cosas como para poner en marcha una revisión total de la enseñanza de la danza.

A pesar de la obviedad de este tema, todavía se pueden ver comportamientos excesivamente anticuados y perniciosos en muchas clases de danza. El problema no lo es tanto en la actualización pedagógica del profesor, sino en el empecinamiento de algunos de ellos en mantener su misma metodología contra viento y marea. Así, se ha podido constatar que en una clase de danza los mensajes negativos hacia los alumnos sobrepasan ampliamente a los positivos, y que determinadas expresiones peyorativas hacia el cuerpo y la expresividad del alumno siguen siendo muy habituales.

PREVENCIÓN Y TRATAMIENTO DE LAS LESIONES (24)(25)

Si hay un campo desarrollado en la Medicina de la Danza es éste. La actividad física extrema que supone la danza profesional puede compararse a otras actividades físicas intensas.

Pero para que se produzca una lesión en la danza es necesario que concurran varios factores. Es más, el verdadero interés del tratamiento de las lesiones de los bailarines estriba en la posibilidad de conocer todo un cúmulo de mecanismos biomecánicos, o mejor dicho: patomecánicos, que han llevado a aquél artista o practicante a padecer un determinado problema. De todos ellos muchos no son apenas conocidos por los médicos y fisioterapeutas y mucho menos por los masajistas, que suelen ser los que suelen atender la primera línea terapéutica.

Como también ocurre en el caso de que un profesional aumente en poco tiempo su ritmo de trabajo de saltos, grand pliés, y por ejemplo, trabajos steps o de incorporaciones desde el suelo.....

Finalmente quiero insistir sobre la prevención de las lesiones actuando sobre los factores que más he observado que se dan en España a diferencia de otros países.

1-Nunca se debe bailar sobre suelos excesivamente duros o sin condiciones.

2-Hay que incorporar un acondicionamiento físico personalizado que incluya: Calentamiento adecuado, el estiramiento posterior de las zonas más trabajadas, y la mejora de la performance física individual.

3-Compensar biomecánicamente y técnicamente los trabajos de danza, pero teniendo en cuenta las diferentes anatomías.

4-Ante la aparición de molestias, adaptar la progresión de la enseñanza de los pasos y reajustar la Programación tanto diaria como semanal, tanto de los ensayos como de las clases.

El estudio de la nutrición es uno de los campos más amplios en los que se puede adentrar un científico. En el caso de la danza, es poca la información que tienen los bailarines de los principios básicos de la alimentación y además los estudios que se han hecho sobre la dieta común en varios colectivos de danza indican que esta dieta es incluso inadecuada. Así, las calorías consumidas por los practicantes de danza son inferiores al porcentaje que puede ser considerado común: las calorías mínimas aceptables para mantener un ritmo de trabajo en bailarinas sería de 2.200 cal/día. En varios grupos de bailarinas que han sido analizadas en diferentes estudios científicos se comprobó que consumían una

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Dificil y Apasionada

media de 1.500 cal/día, lo que puede provocar trastornos en el organismo. De lo que consumen, no sólo las grasas sino también los hidratos de carbono (azúcares) son inferiores a la media en todos los estudios con bailarinas pero, lo que es más grave, faltan de forma evidente la Vitamina B6, Acido Fólico, Calcio, Zinc y Hierro. Así pues es urgente informar a los profesores y alumnos de la necesidad de suplementar la dieta habitual con complementos que contengan esas vitaminas y minerales.

La falta de la menstruación en adolescentes es motivo de preocupación. El hueso es el soporte de toda nuestra estructura corporal y gracias a su firmeza permite que los músculos nos muevan desplazando unos huesos sobre otros en las articulaciones. Pero el hueso posee una arquitectura mineral en cierto modo deformable y adaptable: como almacén de calcio y fósforo que es sus trabéculas o líneas de resistencia se orientan y fortalecen según las cargas que reciben.

Se puede afirmar que el ciclo menstrual femenino favorece la mayor densidad del hueso en calcio y que por ello en la menopausia las mujeres presentan una mayor tendencia a la osteoporosis y a problemas relacionados con la debilitación del hueso.

Por otra parte también se sabe que el ejercicio intenso en la infancia y la adolescencia puede resultar en una falta de la menstruación (amenorrea primaria) y en un bajo peak de densidad ósea mineral, mientras que después de la pubertad el ejercicio puede resultar en amenorrea secundaria y por lo tanto también en una pérdida ósea.

La duración máxima de la amenorrea para que no provoque alteración en la densidad ósea en los huesos de carga ha sido determinada en 40 meses.

El sistema musculo esquelético durante el crecimiento requiere un equilibrio entre las sollicitaciones mecánicas (tracción, presión, cizalla, fuerzas sobre las inserciones,.....) y la adaptación del cuerpo a esas fuerzas, lo que provoca un cierto «moldeado» del hueso que conviene considerar.

La actividad intensa antes de la primera menstruación puede influir en el desarrollo final. Si esta actividad es intensa, y la danza suele serlo, la talla final se resiente: es menor de la esperada. En un estudio sobre 1.600 alumnos de danza se pudo constatar que al crecer el cuerpo por etapas y en diferentes tiempos según cada segmento corporal, es normal que haya momentos en los que la facilidad para desarrollar ciertos pasos como el plié o el cambrée se vean facilitados o dificultados. La información acumulada sobre el crecimiento permanece prácticamente inédita para los profesores de danza, y ya se sabe mucho!!.

DANZA Y TERAPIA

La danzaterapia es una forma de psicoterapia en la que el terapeuta utiliza el movimiento y sus interacciones como elemento primario para conseguir efectos terapéuticos. Así como la palabra es el medio en la terapia verbal, el movimiento lo es en la danzaterapia. El diálogo terapeuta-paciente crea una nueva obra a partir y a través del movimiento.

La Danzaterapia tiene raíces ancestrales: celebraciones y crisis, danzas individuales y grupales, danzas de muerte y exorcismo....

El movimiento refleja la personalidad de cada uno. Cómo sentimos o cómo reprimimos los sentimientos es visible en el movimiento. Los cuerpos están esculpidos por las experiencias de la vida. Cómo nos movemos es una mezcla de nuestra herencia y nuestras experiencias como parte de una familia, una cultura y un entorno, y de cómo fuimos tocados de niños.

Por ejemplo, los psicóticos tienen movimientos distorsionados, fragmentados, limitados espacialmente y amenudo inapropiados.

Entre el terapeuta y el paciente se establece una relación en la que el terapeuta toma el papel del paciente y trata de impregnar en sus movimientos del mismo sentimiento y tono observado en el paciente. En ocasiones realiza una especie de «espejo» de movimientos. Es así que el terapeuta debe tener un amplio repertorio de movimientos.

Los diferentes «trabajos» corporales cuando son elaborados cuidadosamente se pueden convertir en ejercicios que ayudan a corregir problemas posturales, a prevenir lesiones e incluso a ser terapéuticos por su influencia en el estado general del individuo.

El movimiento refleja la personalidad de cada uno. Cómo sentimos o cómo reprimimos los sentimientos es visible en el movimiento: nuestros cuerpos están esculpidos por las experiencias de la vida. Cómo nos movemos es una mezcla de nuestra herencia y de nuestras experiencias como parte de una familia, una cultura y un entorno,... y de cómo fuimos tocados de niños.

En realidad, como dice Ida Rolf, «El reconocimiento global de la estructura humana incluye no sólo la persona física sino también la personalidad psicológica, la conducta, las actitudes y las capacidades.»

Partiendo de esa base, en cualquier trabajo corporal (gimnasia, deporte, danza,...) se puede comprobar que:

- Las personas se manifiestan ellas mismas en sus cuerpos
- La mente y el cuerpo están en constante interacción recíproca
- Si los pensamientos son racionales o irracionales, positivos o negativos, se manifiestan en el alineamiento del cuerpo, en la manera en la que el cuerpo se

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Difícil y Apasionada

centra, en los patrones rítmicos corporales, el tempo del movimiento, el uso de la tensión y energía del movimiento, la propensión a las lesiones o a las curaciones de las lesiones...., y además en la relación de uno mismo con el espacio alrededor, con los demás.

Por ello, la terapia por el movimiento ayuda a la gente a darse cuenta de la conexión entre su mundo interior, su cuerpo y su propio entorno personal.

Las Técnicas Corporales, que bien utilizadas se pueden considerar también como auténticas Terapias Corporales (tanto psicológicamente como físicamente de problemas de huesos, músculos....etc), se realizan en trabajos individuales (lo mejor) o en grupo. Cada una de ellas ha sido desarrollada en su origen por un autor que en muchos casos les ha dado nombre. De entre las más efectivas, fáciles y creativas están: los métodos llamados Pilates, Alexander, Feldenkrais, Eutonía,... e incluso cabe considerar a las técnicas orientales dentro de este apartado, como el Tai-Chi-Chuan y el Yoga. Todas ellas cada vez más en boga entre la gente más exigente como los actores de cine, los bailarines o los músicos profesionales.

Cada uno se encuentra más cómodo en una determinada Técnica, por ello déjate aconsejar por un experto con un consejo muy claro: pruébalas y decide en cuál te encuentras mejor....en poco tiempo vas a notar el cambio.

En los años 20 asistimos a una explosión de Métodos y Gimnasias pero, lo que es más importante, a una filosofía del por qué de cada práctica corporal.

De entre los métodos desarrollados en ese momento, el introducido por Joseph Pilates para su autocuración y posteriormente para el acondicionamiento físico con «control» (por ello también se autoasignan en nombre de «Contrology») supone una auténtica revolución que tuvo su respaldo mayor cuando George Balanchine, coreógrafo dirigiendo el American Ballet Theater se da cuenta de sus potencialidades para el entrenamiento, mantenimiento y recuperación de bailarines.

Como método más elaborado, Moshe Feldenkrais desarrolla una visión más lúdica de los movimientos corporales y establece patrones de movimiento que llegan a ser terapéuticos en tanto en cuanto el propio sujeto «reconoce» las implicaciones que cada gesto contiene.

Algunos años antes Matthias Alexander planteaba cuestiones referidas a la postura corporal que sólo varios años más tarde se reconocieron como eficaces por las comunidades más científicas, aunque aún hoy es un logro que alguien en España conozca de nombre este método si no fuera por la aún escasa difusión que los músicos de mayor renombre hacen de ella.

En nuestra atropellada historia para una cronología de autores aparecen muchos otros como Ida Rolf (creadora del Rolfing), Ingmar Bartenneff (con su método Body Mind Centering), Gerda Alexander (Eutonía), y más tarde la escuela francesa con Thérèse Bertherat, Mezières y su sucesor Souchard.

Nuestras mentes tienden a recordar reacciones al estrés y vuelven a repetir automáticamente las mismas contracciones musculares bajo estímulos que parecen similares. Nos convertimos en un cada vez más complejo sistema de hábitos inconscientes de tensión. Pero las posturas que nos protegieron o nos sirvieron para conseguir lo que queríamos a los 5 o 10 años de edad ya no sirven cuando tenemos 30.

Aprendemos posturas adaptativas que nos sirven para conseguir justo lo que pretendemos y pronto se convierten en parte de nuestra presentación, aunque no exista ninguna amenaza.

A medida que te das cuenta de los viejos hábitos inconscientes y las atractivas alternativas que existen en tu potencial incorporarás los nuevos en lugar de los viejos.

La exploración de estos patrones puede incluir la respiración, la movilidad de las articulaciones y tensiones profundas que antes no se habían reconocido. Pero también se pueden descubrir las razones de los hábitos, se llega a la capacidad de desaprender lo viejo e insano.

Desde la perspectiva de las Terapias Corporales, la Postura es más que una relación física entre partes del cuerpo. Vendría a ser una firma personal.

– El primer paso es dirigir la atención especialmente a **RECONOCER EL PATRON HABITUAL DE MOVIMIENTO**.

– Autoobservación de la Iniciación del Movimiento. Cómo y en qué parte se inicia cada movimiento.

– Cómo transferimos el peso. Tanto en los apoyos de pie o sentados, como en la colocación de la columna, o como los cambios de alineamiento entre los miembros ejecutantes.

– Buscar el ritmo de la respiración. También cómo se relaciona y traslada este ritmo a través de la columna y de los miembros.

– Para una mayor Habilidad no tratamos de velocidad o fuerza...sino de cómo el Movimiento se organiza en secuencias. Y hay que tener presente que la secuenciación funciona en «ondas».

Como dice Wilhelm Reich: Reich: el andar, estar, respirar...se corresponde al carácter. La actividad defensiva se manifiesta en el cuerpo como una tensión muscular. La tensión en partes concretas se relaciona con determinados conflictos reprimidos.

Las técnicas corporales ayudan a vencer la «armadura defensiva muscular» a través de patrones de movimiento y movilizaciones concretas.

TECNICAS

La mayoría de actividades en movimiento van dirigidas hacia afuera de nosotros: de dentro a fuera. si la vida es movimiento, nos hace falta una compensación en esta relación y ella consiste en una mirada en sentido inverso: de fuera a dentro de nosotros

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Dificil y Apasionada

mismos. esto nos permite «entendernos» mejor, «fluir» más fácilmente en nuestro gesto, movimiento, postura o acción.

Por otra parte, como la acción muscular está controlada neurológicamente cuando ocurren cambios en la coordinación hay también cambios en el trabajo cerebral: las terapias corporales tienen en común su capacidad de alterar el tono y la línea de acción en las que trabajan los músculos. cambiando el patrón motor, el rendimiento puede modificarse y aumentar la calidad del movimiento y por ello el virtuosismo técnico.

Lo más importante en ellas es la exploración de las sensaciones individuales: hay que llegar a «darse cuenta» de las sensaciones de tensión, facilitación, fluidez, contracción...etc.

Las terapias corporales tienen su focus en:

– respirar apropiadamente

– relinear el cuerpo para que el movimiento fluya fácilmente-desarrollar una mejor «calidad gestual»

La utilización de todo ello para el mejoramiento del gesto dancístico o en la reeducación que debe seguir a una lesión abre campos fascinantes por sus resultados. los recursos que aportan las técnicas corporales descritas amplían notablemente el catálogo de posibilidades de un pedagogo deportivo o terapéutico.

Actualmente las técnicas corporales forman parte de programas de estudio en música, teatro, danza, artes plásticas, foniatría, educación física, kinesiología, fisioterapia, rehabilitación, psicoterapia, psicomotricidad....

Aconsejo probar entre las siguientes aquéllas que mejor se adapten a cada uno. A cada uno le gusta más una manera de moverse, nos gusta tocar y ser tocados de una forma muy propia.... por ello hay que buscar y probar; cada técnica tiene su propio marchamo de historia, concepción del individuo, metodología de aplicación, indicaciones.... etc. la utilización de los elementos que aportan estas técnicas convierte el tratamiento global en más útil y al tiempo, más eficaz.

EUTONIA: Trabaja la toma de conciencia de la expresión corporal. Fué desarrollada sobre todo por Gerda Alexander. Sirvió para ensanchar el campo del trabajo corporal en Europa y Suramérica. Tiene por finalidad equilibrar las tensiones naturales del cuerpo: al armonizar esas tensiones, las actividades cotidianas pueden ser encaradas con más vitalidad y menos esfuerzo.

ALEXANDER: localización dinámica de la cabeza. (Matthias Alexander)

– La Técnica Alexander lleva la atención a las áreas de tensión, con mayor tensión de la necesaria. La imagen principal es la que la cabeza dirige al tronco, ya que el desplazamiento de la cabeza afecta a todo el movimiento, y que en la zona del cuello no se produzca tensión.

FELDENKRAIS: descubrimiento por uno mismo de las posibilidades de movimiento corporal. (Moshe Feldenkrais)

– Así como en Alexander las elecciones para modificar el patrón incorrecto deben ser conscientes, en Feldenkrais no se corrige porque no se quiere imponer ninguna idea de cómo hacer o qué debería ser: «debes encontrar la vía en tu propio cuerpo para hacer lo que sientes y corregir lo que buscas corregir hace tiempo y no encuentras».

IDEOKINESIS: visualizaciones que facilitan el tono muscular idóneo. (Mabel Todd)

– Con un buen entrenamiento, si te concentras en la imagen del movimiento, el Sistema nervioso central puede elegir la más eficiente coordinación neuromuscular para su actuación. Para ello se debe:

Ver la localización exacta del movimiento

Ver la dirección del movimiento

Tener el deseo de mover, y....piénsalo y no lo hagas.... todavía.

La visualización (Ideokinesis) se usa también en muchas de estas Técnicas como un proceso de aprendizaje para crear nuevos circuitos neuromusculares: es como un entrenamiento neuromuscular.

BARTENIEFF Y LABAN integran los componentes del espacio y ritmo en la ejecución del movimiento con el aporte científico (el análisis científico del movimiento). Muchas lesiones en la danza se producen por el desarrollo de patrones de movimiento ineficaces. Esto da como resultado que en un determinado gesto se produce una secuencia de activaciones de músculos impropia, interfiriéndose músculos innecesarios y sobreutilizándose otros, lo que lleva al desequilibrio del tono muscular y a sobrecargas que acaban transformándose en lesión.

Bonnie Bainbridge desarrolla su BODY MIND CENTERING METHOD siguiendo el desarrollo sensitivo motor del niño y sus implicaciones sobre todos los demás sistemas del cuerpo.

PILATES: Desarrollada por Joseph Pilates, utiliza unos potentes ejercicios en el suelo pero, de manera más imaginativa, numerosos aparatos sobre los que se pueden aplicar similares ejercicios a los del suelo que permiten trabajar en las gamas límite de nuestras posibilidades corporales controlando en cada momento nuestra acción. El potencial que tiene en deportistas es enorme. Nosotros los hemos aplicado con excelentes resultados en deportes como la Gimnasia Rítmica, Natación, Atletismo,....y de forma sorprendente en el Acondicionamiento Físico de personas poco dadas al ejercicio, incluyendo mujeres de avanzada edad, postoperados de cadera y rodilla....etc

Reeducación Postural Global. (Mezières. Souchard)

Autoestiramientos, METODO KABAT, BIOFEEDBACK

Son Técnicas más especializadas que están siendo puestas en práctica por médicos y fisioterapeutas en el mejoramiento de las cadenas musculares que forman nuestra estructura corporal. Requieren por tanto un profundo conocimiento anatómico.

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Dificil y Apasionada

ROLFING: manipulación profunda para un reajustado postural. Método de Ida Rolf.

El objetivo básico del Rolfing es enderezar y equilibrar la estructura corporal humana mediante la manipulación del tejido conjuntivo o sistema fascial.

Al ampliar este concepto con el movimiento, el objetivo incluye la educación a la gente acerca de su estructura corporal y acerca de la influencia de los patrones mentales y emocionales en esta estructura, como desarrollaron Duggan y French

Los patrones de movimiento son producto del condicionamiento de nuestra infancia y de la imagen que tenemos de nosotros mismos. Debido a la interacción entre cuerpo y mente, cada postura lleva una sensación y un sentimiento correspondiente.

Si tuviera que resumir los aspectos más repetidos en las últimas reuniones científicas de Medicina y Danza, las tendencias actuales van en la línea de:

- determinar científicamente la kinesiología de los pasos de la danza
- interpretar los cambios que «imprime» la danza en aquéllos que le dedican profesionalmente más tiempo físico (a partir de 15 horas semanales de actividad se considera una barrera que diferencia una actividad escasa o una actividad importante).
- las posibilidades de mejora de las condiciones psicofísicas para bailar y/o enseñar.
- la exploración de actividades que puedan ser incorporadas al currículo profesional y que redunden en un mayor reconocimiento de las posibilidades educativas, sociales y profesionales de la danza.

SANART-MEDICINA DE LAS ARTES. Dr. Juan Bosco Calvo

c/ Fernán González 51, 1º dcha. 28009-Madrid

www.aseda.com/sanart

email: juan.bosco@uah.es

1. Ramazzini B. Diseases of the workers.

Texto revisado por W.C. Wright, University of Chicago Press, 1990. Original en Latín, 1713.

2. Ryan A. Early history of Dance Medicine. J Dance Med, 1997; 1 (1): 30-34.

3. Ronchese F. Occupational marks and other physical signs.

New York. Grune and Stratton, 1948, pp: 34-35.

4. Dankloff C, Calvo JB, Gómez Pellico L. Estudio del ángulo de marcha.

XVI Congreso de la Sociedad Anatómica Española. Santiago 1995.

5. Gomez Martin J, Calvo JB, Hernández M, Gomez Pellico L.

Registro de una base de datos cinemáticos normales de la marcha humana (estudio preliminar). XXII Simposium de la Sociedad Ibérica de Biomecánica. Valencia, 26-27 Noviembre 1999.

6. Miller CD, Paulos LE, Parker RD, Fishell M. The ballet technique shoe.

Foot Ankle, 1990 Oct. 11 (2): 97-100

7. Bejjani FJ et al. Musculoskeletal demands on flamenco dancers: a clinical and biomechanical study. *Foot Ankle* 1988, 8: 254-263.

8. Bejjani FJ, Halpern N, Pio A, Voloshin A. Acceleration and foot pressure analysis in flamenco dancers. *Foot Ankle*, 1987; 7 (5): 307

9. Calvo JB, Pasalodos E, Gomez Pellico L. Foot prints and foot morphology in flamenco dancers. XVII Congreso de la Sociedad Anatómica Española. Valencia 1997

10. Pozo C. Estudio cinético mediante plantillas instrumentadas de un grupo de bailarines de danza española. Encuentro Danza: Arte y Ciencia, Madrid 2000.

11. Calvo JB, Gomez Pellico L. Kinematic analysis of turns performed by professionals.

X Symposium of the International Association for Dance Medicine and Sciences. Miami, 2000.

12. Calvo JB, Gómez J, Gómez Pellico L. Análisis cinemático de la pirueta en ballet. XXII Simposium de la Sociedad Ibérica de Biomecánica. Valencia, 26-27 Noviembre 1999.

13. Calvo JB, Gómez Pellico L. Postura y Equilibrio. II Jornades de Medicina de l'Art. Instituto Dexeus-Clinica Tecnon. Barcelona, 25 Marzo 2000.

14. Calvo JB, Gómez Pellico L. Análisis en video 3-D de los pasos de la danza. Jornadas Danza e Investigación. Murcia, Diciembre 1999

15. Trepman E, Gellman RE, Solomon R, Murthy KR, Micheli LJ, De Luca CJ. Electromyographic analysis of standing posture and demi-plie in ballet and modern dancers *Med Sci Sports Exerc*, 1994 Jun. 26 (6): 771-82

16. Bejjani FJ et al. Spinal motion and strength measurements of flamenco dancers using 3D motion analyzer and Cybex II dynamometer. *Biomechanics* 1988; XI-B: 925-30.

17. "RANGE OF MOTION IN DANCERS: THE DEMI-PLIE AND THE CAMBRÉE". 7th Symposium of the International Association for Dance Medicine and Sciences. Londres 1997

18. Nilsson C, Wykman A, Leanderson J. Spinal sagittal mobility and joint laxity in young ballet dancers. *Knee Surg Sports Traumatol Arthrosc*, 1993. 1 (3-4): 206-8.

19. Todd ME. The thinking body: a study of the balancing forces of dynamic man. *Dance Horizons*, NY 1937

20. Sweigard L: *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*. Dodd, Mead&Co, NY 1974.

21. Rolland J: *Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education*. Rolland String Research Associates, IL 1984.

22. McCullagh P, Stiehl J, Weiss MR. Developmental modeling effects on the quantitative and qualitative aspects of motor performance. *Res Q Exerc Sport*, 1990 Dec. 61 (4): 344-50

Danza y Medicina. Una Relación Interesada, Difícil y Apasionada

23. Dittrich WH, Troscianko T, Lea SE, Morgan D. Perception and emotion from dynamic point-light displays represented in dance. *Perception*, 1996. 25 (6): 727-38
24. Calvo JB. Lesiones en la danza. Proceedings of the II National Meeting on Sports Medicine. Valencia, 1986.
25. Calvo JB, Gómez Pellico L. Flamenco dance injuries: the Spanish experience. X Symposium of the International Association for Dance Medicine and Sciences. Miami, 2000.
26. Ryan A, Stephens R. Dance Medicine: a comprehensive guide. Pluribus Press, Chicago, 1989.
27. Khan KM, et al. Retired elite female dancers and nonathletic controls have similar bone mineral density at weightbearing sites. *J Bone Miner res*, 1996 Oct. 11 (1=): 1566-74.
28. Bass S, Pearce G, Young N, Seeman E. Bone mass during growth: the effects of exercise. *Acta Univ Carol Med Praha*, 1994, 40 (1-4): 3-6.
29. Grahame R, Jenkins JM. Joint hipermobility: asset or liability? *Ann Rheum Dis*, 1972. 31: 109-111.
30. Hamilton G, et al. A profile of musculoskeletal characteristics of elite professional ballet dancers. *Am J Sports Med*. 1992 May-Jun. 20 (3): 267-73
31. Calvo, Juan Bosco. El crecimiento y los alumnos de danza. Premio Nacional de Medicina de la Danza, ASEMEDA-INAEM 1998.
32. Acanda Roque MC, González Valiente A, Fiallo Sanza A. Psychogeriatrics and psychoballet. *Rev Cubana Enferm*, 1990 May-Aug. 6 (2): 198-204
33. Steinberg H, et al. Exercise enhances creativity independently of mood *Br J Sports Med*, 1997 Sept. 31 (3): 240-5
34. Barbara Conable. Aprendizaje de la Técnica Alexander. Manual del alumno. Andover Press. 1992
35. Moshe Feldenkrais. Autoconciencia por el Movimiento. Ed. Paidós
36. David y Kaethe Zemach-Bersin y Mark Reese. Ejercicios de Relajación (Basado en el Método Feldenkrais). Ed. Paidós.
37. Robinson L, Thomson G. Body Control: the Pilates way. Pan Books, London 1997.

LA BAILARINA, IDEAL FEMENINO ROMÁNTICO

PABLO PENA

Introducción. En 1856, *El Correo de la Moda* recomendaba a sus lectoras: «Hasta los veinticuatro años nos es permitido un traje que nos envuelva en una nube de gasas y de tules; hasta esa edad nos es lícito transformarnos en hadas o ninfas, pero en llegando a los veinticinco, ya es imprescindible vestirse como una mujer»¹. Gasas, tules, hadas, ninfas... ¿Podía una mujer decimonónica transformarse en hada? Creo que esta redactora de modas está recomendando a sus lectoras más jóvenes que se vistan como las bailarinas.

No puedo demostrarles la afirmación que da título a este artículo; el vaciado de revistas de la época romántica en que me hallo ocupado para realizar una tesis doctoral sobre indumentaria, no me ha proporcionado ninguna afirmación determinante sobre este hecho, pero sí indicios razonables que se sustentan en los siguientes hechos:

1. La relevancia social de la bailarina en el Romanticismo. La Taglioni, la Grisi, la Cerito, la Elssler, incluso la Pavlova. En los oídos de multitud de personas que no son aficionadas al ballet –o de los que somos neófitos– resuenan todavía los nombres de las grandes bailarinas del siglo XIX, pero casi ninguno de bailarinas del siglo XX. Como la ópera, el ballet tuvo su gran época en el siglo XIX y ejerció sobre los espectadores, que entonces sí eran legión, una gran influencia cultural que se materializó, entre otros aspectos, en la conformación de un ideal femenino encarnado por las bailarinas, adoradas como auténticas estrellas, del mismo modo que hoy las jóvenes emulan con sus ropas a las divas del pop. Así opinan, por ejemplo, Arnold Haskell², y Cristina Alejandro, quien recuerda la competitividad entre las bailarinas por ganarse al público y el empleo de sus nombres como reclamo³. Juzgamos sintomático que las revistas ilustradas del XIX anuncien las visitas de las grandes bailarinas⁴.

¹ *El Correo de la Moda*, n.º. 146, 16/I/1856, p. 16.

² Haskell, 1954, p. 16.

³ Alejandro, 1992, p. 12.

⁴ P. e., Guy Etéphan en *El Museo Universal*, n.º. 3, 15/II/1858, p. 24; y Olimpia Priara en la misma publicación, n.º. 17, 15/IX/1857, p. 136.

2. El ideal femenino romántico –damisela candorosa, pajarillo débil y espiritualmente sensible– concuerda perfectamente con los personajes más populares del ballet romántico, hadas, ninfas y heroínas lánguidas. Como apunta Lifar, este ideal de bailarina influyó considerablemente en la elección de las danzas y en el carácter del libreto⁵; se multiplicaron los personajes sobrenaturales y junto con ellos el vestido silfide, el cual, por sus características formales, blanco y esponjoso, se fue difundiendo por todos los teatros hasta devenir el traje de ballet por antonomasia.

3. Función matrimonial de los bailes civiles. Éstos constituían la principal afición ociosa del Romanticismo, pero, sobre todo, los bailes estaban enfocados como ocasiones para que los jóvenes trabaran alianzas matrimoniales, de modo que en ninguna otra circunstancia nuestras antepasadas se arreglaban con tanto esmero ni empeñaban tanto cuidado en ejemplarizar ese ideal romántico que acabamos de exponer. Yo creo que por este motivo los trajes de baile del Romanticismo se parecen tanto a los vestidos de ballet.

4. Sublimación del desnudo femenino al vestido silfide. El psicólogo del vestido J. C. Flügel podría añadir otro argumento. Según sus estudios psicoanalíticos, los tejidos de baja densidad, gasas y encajes, y las formas blandas y curvadas simbolizan la vagina, mientras que los elementos rígidos del vestido pueden ser entendidos como sustitutos fálicos⁶. En ningún otro período de la historia del traje, el atuendo de él fue tan diferente del atuendo de ella como en el Romanticismo. Frente al terno de caballero, que aspiraba a la tiesura y no se ahorra en entretelas y postizos para reforzar todas sus aristas (cuellos y solapas, principalmente), el traje femenino alcanzó unas cotas de preciosismo insuperadas por medio de elementos sinuosos (rizados, volantes, chorreras, encañonados, galones formando meandros). El traje romántico sublima mucho más que ningún otro el desnudo al vestido, precisamente a causa de la pudibundez superlativa del período que censuraba cualquier asomo de exhibición corporal. Cuando más se prohíbe el desnudo, mayor valor erótico adquiere el vestido. Para los que creemos en la psicología, nos hallamos ante otro motivo que explica el éxito perdurable de la silfide como traje de ballet, y la imitación de este atuendo por parte de las mujeres a la hora de confeccionar sus trajes de salón, la ropa con la que pretendían abandonar su soltería.

Dada la obviedad del punto 1, solamente nos extenderemos sobre los puntos 2, 3, y 4.

La silfide y el ideal femenino romántico. En 1832 Maria Taglioni estrena *La Silfide* con un conjunto indumentario destinado a convertirse en el traje característico de la bailarina: tutú y corpiño blancos, la silfide (figs. 1 y 2). Hemos de juzgar lamentable que se mantenga desconocido el autor de la silfide, porque entre los

⁵ Lifar, 1973, p. 63.

⁶ Cf. Flügel, 1964, p.24 y ss.

La Bailarina, Ideal Femenino Romántico

figurines elaborados por Eugène Lami y atesorados en la Biblioteca Nacional de París, no aparece el boceto preciso de la sílfide. ¿Lo diseñó Lami o fue una idea de la Taglioni?, nos preguntamos todos.⁷



(Fig. 1) Maria Taglioni vestida con la sílfide en 1832. Litografía de Edward Morton según un dibujo de A.E. Chalon.

Con los brazos desnudos y las piernas libres, las extremidades se despliegan: los brazos se estiran para volar y los pies se levantan sobre sus puntas para ascender al cielo. Se aspira a lo sublime y el objeto del ballet es la espiritualidad, la desmaterialización. El vestido, sometido al ballet, responde a tal finalidad: el corpiño ajustado al tórax como un guante confiere a la danzarina delgadez y fragilidad; la enagua de muselina,

⁷ El investigador Carlos Fisher (*Les costumes de l'Opera*) fue incapaz de obtener alguna corroboración de la familia Lami. Escribió que si bien Eugenio Lami tenía costumbre de hablar a todos sobre su pasado y la Ópera de París, nunca decía lo más mínimo sobre la invención del tutú, del cual, si realmente fuera el autor, tendría que sentirse orgulloso (cit. Guest, 1980, p. 117, n. 5).

centrífuga y esponjosa, la ligereza de la brisa; el blanco, por su antigua simbología, pureza y candor⁸; y las zapatillas reciben un relleno de algodón que facilita la danza en puntas⁹, necesaria para la ascensión de los etéreos personajes que han venido a poblar el ballet: «En los años treinta la falda blanca de ballet estaba sobre todo asociada a los seres sobrenaturales típicos del ballet romántico –sílvides, náyades, espíritus, y encarnaciones de mariposas o flores– y se añadían al traje alitas, algas, corales, estrellas y atributos similares para sugerir las características naturales del personaje»¹⁰.



(Fig. 2) La Cerito como Elena en *El violín del diablo*
(*La ilustración*, nº 71, 7/IV/1851, p.72).

⁸ La simbología del vestido blanco parte de la túnica bautismal (Cf. Petersen, 1996, p. 226).

⁹ Haskell, 1954: 15: «La danza de puntas significa ligereza y vuelo». Según Gautier, las puntas permiten a la bailarina «caminar sobre los cálices de las flores sin doblar los tallos» (cit. Lifar, 1973, p. 148). Por otra parte hay que reconocer que este traje no fue tan gran novedad sino una variante de los que ya se habían visto en escenificaciones de *La Sonámbula* y *Flora y Céfito*. Según Guest (1980, p. 117) lo realmente novedoso de la sílfide fue su absoluta simplicidad, que o hacía perfecto para vestir seres espirituales.

¹⁰ Beaumont, 1946, p. 23. Todavía no se bloquean las puntas de las zapatillas.

La Bailarina, Ideal Femenino Romántico

Este traje procura al ballet su atavío característico, pero no supone, a pesar de liberar los miembros del cuerpo para facilitar el movimiento, un avance coherente con las ideas modernizadoras de Noverre¹¹: «Rechazo la uniformidad en el vestuario»¹². En cierto modo, la sílfide viene a ocupar el lugar dejado por el traje *a la romaine* y el *tonnelet*, y merece un trato similar: la caracterización de los personajes, ahora más que nunca, se mantendrá supeditada a una estructura indumentaria estándar¹³. Por ejemplo, no importa que se represente a una andaluza o a una diosa griega, la sílfide impone su estructura y los caracteres nacionales se reducen a breves citas simbólicas (un volante de blonda negra en el caso de la gaditana, fig. 4; una orla de grecas en el caso de Flora, fig. 3).



(Fig. 3) Anna Pavlova como Flora en el ballet *Le Réveil de Flore*.

Pero el traje sílfide debe ser reconocido especialmente por su influencia sobre dos campos sociales. Primero, en este traje hallamos al primer responsable gracias al

¹¹ Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760.

¹² Cit. Beaumont, 1946, p. 18.

¹³ Los interesados en el vestido sílfide deben consultar el magnífico libro de grabados de danza de Binney, E., *Glories of the romantic ballet*, Londres, Dance Books, 1985.



(Fig. 4) Marie Guy Stéphan en *Las Bolerías de Cádiz* según una litografía de F. H. Lynch.

cual los bailarines y las bailarinas –y luego con ellos los deportistas– se van a desenvolver en ropa interior sin ultrajar los dictados del pudor, hecho sin precedentes en toda la historia del vestido. Resulta evidente que el corpiño de la sílfide se asemeja a los corsés de la época y que lo mismo rige para la falda, al fin y al cabo, unas enaguas. Y si lo que decimos es ya bastante notable, no es menos curioso que semejante atuendo permita la exhibición de las piernas femeninas ¡en la época de la reina Victoria!¹⁴ Más aún, antes de terminar el siglo XIX la falda campana se fue reduciendo hasta quedar confinada en una nube de tules que no cubría más allá de la cadera (fig. 5).

¹⁴ La connivencia del vestido y del desnudo parcial (las piernas) no traspasó el ámbito ficticio de los escenarios. En ningún caso podía una dama exhibir sus piernas. ¿Por qué sí podía una bailarina? ¿Cómo explicar esta doble moralidad? Una vez más el arte vino a reconciliar a sinceros e hipócritas. La desnudez manifiesta de las bailarinas superaba todas las censuras en razón del más inefable de los ideales románticos: el Arte (Cf. Bologne, 1986, p. 326 y ss.).

La Bailarina, Ideal Femenino Romántico



(Fig. 5)

Segunda influencia, de mayor envergadura social: este nuevo traje específico y la propia bailarina devinieron para sus contemporáneas un modelo a imitar. Cuando un elemento de la cultura material se asienta en la historia, caso de la sílfide, esto sólo puede deberse a que la sociedad lo identifica con una serie de valores que encajan con su idiosincrasia.

La bailarina con sílfide, la bailarina romántica, se constituye en 1832 en ideal femenino y como ella, la mujer habrá de afectar candidez, fragilidad y ligereza. Canon al mismo tiempo físico (cintura hirsuta, pecho y caderas amplias) pero sobre todo espiritual. Más que ligereza, gracilidad, fragilidad. El canon romántico no buscaba la esbeltez que tantos estragos ha causado en nuestro siglo¹⁵. De hecho, las mujeres no realizaban ningún ejercicio físico salvo las salidas a misa y el paseo diario. La debilidad y la enfermedad, frutos de tales hábitos, sin embargo, se convirtieron en ideales de belleza. A menudo las jóvenes afectaban una debilidad y una languidez que no se correspondían con su estado de ánimo; la felicidad era cosa de disimularse, un efecto contradictorio para un alma vulnerable entregada de modo exclusivo al padecimiento. Recordando a las damas románticas, Figueroa exclama con socarronería: «¡Pobrecitas las que tienen

¹⁵ Soldevilla, 1950, pp. 39-40.

la desgracia de ver sin impertinentes! ¡Qué vulgaridad!"¹⁶. El repaso que el editor de *El Pensil del Bello Sexo* nos ofrece de la debilidad de las mujeres, resulta verdaderamente debilitador: «Por lo que respecta al físico, os veo cual vosotras os veis, es decir, hermosas y débiles; llenas de gracia cuando no sois bellas, y de algo que se asemeja a la gracia cuando pasó la edad de ser graciosas; pero débiles siempre, amigas mías; siempre necesitadas del amparo que os deben de justicia los fuertes»¹⁷.

No sabemos cuántas mujeres llegaron a beber vinagre para socavar su salud como se cuenta de George Sand¹⁸, pero a su deseada mala salud contribuyó de modo especial el corsé, que las pretendientes se ajustaban más de la cuenta. Aquí la bailarina salía ganando porque su oficio le endurecía los músculos. Por el contrario, el resto de las mortales sufría grandes tormentos: «Respiración embarazosa y frecuente, palpitations de corazón, sangre mal renovada, y por consecuencia debilidad de los órganos, inflexión en la espina dorsal y desarreglo del talle; digestiones penosas, y por último enfermedades pulmonares»¹⁹. Pero el redactor no es muy hábil, o al menos no muy drástico, y enseguida recuerda las supuestas ventajas de esta moda constrictor: «dar al cuerpo un aspecto conveniente e impedir que se contraiga la costumbre de posiciones defectuosas, supliendo de este modo en las jóvenes los ejercicios gimnásticos tan ajenos a su sexo»²⁰. Un artículo, por tanto, que condena el corsé argumentando que se trata de un uso insaludable, pero, al tiempo, ni se le pasa por la cabeza que una mujer deje de vestirlo, extravagancia con la que traicionaría los cánones de belleza establecidos y dejaría de cumplir con su misión principal en la Tierra: adornarla. Todavía en 1877, finalizado el Romanticismo, Hernando de Pereda se ve afectado por las mismas dudas, testimonio de que la mujer continúa persiguiendo el mismo canon de fragilidad²¹.

Bailes de sociedad. En octubre se inauguraba la temporada teatral y desde enero hasta primavera se sucedían los bailes de salón: «La temporada de los bailes y los saraos se ha inaugurado brillantemente en los altos círculos de la aristocracia madrileña. Algunas de sus principales damas han abierto sus salones, en donde se reúne lo más notable y escogido de la buena sociedad; otras preparan en los suyos bailes de trajes.

¹⁶ Figueroa, 1966, p. 71.

¹⁷ *El Pensil del Bello Sexo*, 23/XI/1845.

¹⁸ Batterberry, 1982, pp. 217-18.

¹⁹ *Semanario Pintoresco Español*, 14/IV/1836, p. 36.

²⁰ *Semanario Pintoresco Español*, 14/IV/1836, p. 36.

²¹ «Un corsé apretado comprime las costillas, dificulta los movimientos y la dilatación del pulmón; El Manual de la Salud dice, con referencia al corsé, que el abuso que de él se ha hecho, ha ocasionado la estancación de la sangre en los pulmones, la dificultad en la respiración, las toses habituales, la hemoptisis, los tubérculos, la tisis, los aneurismas del corazón y otras enfermedades (...) Hay mujeres que dan a luz hijos imperfectos porque el corsé los desgracia: esta es una verdad innegable» (Hernando, 1877, p. 211). Más adelante, tampoco olvida que sin la faja su aspecto quedaría muy desmejorado.

La Bailarina, Ideal Femenino Romántico

Los teatros se convierten también en salones de baile, donde la bulliciosa careta disfrutará a las mil maravillas de la locura del Carnaval»²².

Analizando figurines de moda del Romanticismo pronto se cae en la cuenta de que los vestidos de baile de las damas burguesas se parecen sospechosamente a los del ballet. Estos grabados nos confirman la asimilación civil de la sílfide por medio de trajes de baile de material y color idénticos, y de silueta bien semejante (fig. 6; compárese especialmente con fig. 1). Apenas se modifican las hechuras de los vestidos de baile burgueses entre 1833 y 1865. Un cuerpo ajustado con manga corta o simplemente tirantes oculta un agresivo corsé que constriñe la cintura para subrayar, por contraste visual, la generosidad de la falda acampanada, muchas veces cimbrada con miriñaques o tejidos crinolizados (crinolinas). Se prefieren los materiales poco densos, a buen seguro para que la falda dance por sí misma, se abra y vuele, cuando baila su portadora: barés, muselinas (la famosa chaconada), crespón, fular, gasas, tules; todos ellos realizados principalmente en blanco (a lo sumo, colores pastel muy pálidos) guarnecidos de encajes transparentes²³. A título meramente anecdótico, pueden también rastrearse por las revistas distintos arreglos indumentarios del Romanticismo cuyo nombre proviene del ballet. Existió, por ejemplo, un corte de vestido guarnecido con tres volantes denominado «traje a la sílfide»²⁴; el fichú Céfiro²⁵, en recuerdo del ballet *Flora y Céfiro*; e incluso un peinado *a la Fuoco*, en honor de Sofía Fuoco²⁶.

Estos trajes de baile eran denominados más comúnmente «trajes de sociedad», aunque respondían también a otros apelativos: traje de salón, traje de teatro, traje de ópera... Nos decantamos por la locución «traje de sociedad», especialmente porque se adecua mucho mejor que las demás a la verdadera función del vestido de baile de las jóvenes románticas: el ejercicio de la sociabilidad, el darse a conocer, el exhibirse para captar novio. La función para que desde pequeña era preparada la mujer romántica se consumaba en «sociedad» y generalmente bailando. No debe extrañarnos entonces que los trajes de baile ocuparan el grueso de las publicaciones de modas del Romanticismo: «El traje de baile, carísimas lectoras, es la piedra de toque de la mujer: de su buena o mala elección dependen los triunfos o su desprestigio en los centros de buen tono»²⁷.

²² *El Correo de la Moda*, n.º. 147, 24/I/1856, p. 22.

²³ Las publicaciones de modas de la época romántica más completas que pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid son las siguientes: *Petit Courrier des Dames y Journal des Dames et des Modes* (años veinte a cuarenta), *Correo de las Damas* (década de 1830), *El Correo de la Moda* (desde 1851), *La Moda / La Moda Elegante* (desde 1840), *El Ángel del Hogar y La Violeta* (años sesenta).

²⁴ *El Correo de la Moda*, n.º. 12, IV/1852, p. 191.

²⁵ *El Correo de la Moda*, 201, 8/IV/1857, p. 72.

²⁶ *La Elegancia*, 1856, n.º. 18, p. 137.

²⁷ *El Correo de la Moda*, n.º. 146, 16/I/1856, p. 16.



(Fig. 6)

Convención artificiosa la del baile burgués, pero sobre todo teatral, donde la mujer conquistaba toda la atención como una bailarina en su primera salida: «Los salones encienden ya sus primeras bujías y abren ancho campo a vuestras conquistas, bellísimas lectoras; preparaos a hacer vuestra entrada triunfal»²⁸. Un grabado de modas de 1847 reproduce el momento en que una señorita se arregla en su gabinete, pero también parece una bailarina o una diva de la ópera en su camerino (fig. 7).

¿Cómo conoció a su marido? «Bailando», respondería una dama del Romanticismo. No se daba otra situación social en la que tanto él como ella se encontraran predispuestos a intimar. Es probable que alguna pareja llegara a conocerse al salir de misa, o que fueran presentados en alguno de esos famosos paseos por el Bosque de Bolonia, en París, o por el Prado, en Madrid, de que tanto nos hablan las revistas decimonónicas;

²⁸ *El Correo de la Moda*, n.º. 236, 30/XI/1857, p. 352.

La Bailarina, Ideal Femenino Romántico

pero la primera toma de contacto íntima sólo tenía lugar mediante el baile. Así las cosas, una mujer elegante del siglo XIX que deseara prosperar en la vida, es decir, casarse, tenía que acudir al teatro, a la ópera, a los salones, a cualquier lugar dispuesto para el baile, aún a riesgo de perder la vida: «El baile, al cual era muy apasionada, fue causa de su muerte a los dos meses que yo vivía con ella. Una pulmonía fulminante le arrebató del mundo en cuatro días»²⁹.



(Fig. 6)

La muchacha se ponía un traje de baile, un «vestido de sociedad», y, tratando de arreglarse conforme al ideal femenino, de forma inconsciente o no, se vestía de bailarina.

Sexualidad sublimada. En Grecia y Roma los trajes no se parecían en absoluto al cuerpo que cubrían. Sus vestidos carecían generalmente de mangas y perneras; se limitaban a colgar tejidos desde los hombros, prácticamente cortinas (peplo), o a enrollarse con mantos (clámide, palio, toga). La desnudez no se encontraba proscrita y

²⁹ La Mariposa, n.º. 19, 5/III/1867, p. 7 (J. A. X., *Historia de un miriñaque*).

los naturales anhelos exhibicionistas del hombre podían sentirse satisfechos con total legitimidad. Después la Iglesia católica condenó el cuerpo, apelando a la vergüenza de Adán y Eva y al poder tentador de la carne para sustraer a las personas del camino espiritual, y el desnudo fue desterrado. Pero hacia el siglo XIII, de común acuerdo entre psicólogos e historiadores, el cuerpo comenzó a sublimarse al vestido. El ser humano recuperó, alentado en gran medida por el resurgir del aristotelismo que profesa admiración hacia la naturaleza, su cuerpo para la mirada. No recobró el desnudo porque el pudor había quedado firmemente asimilado, pero, a cambio, el desnudo se sublimó al vestido y surgió lo que la historia del vestir conoce como *el nacimiento del traje corto*³⁰. El nacimiento de un traje *no* unificador de los órganos corporales como las antiguas túnicas y mantos, sino de un vestido fragmentado capaz de reproducir los volúmenes corporales e incluso de metamorfosarlos en virtud de los ideales de belleza física de cada momento.

Este hito fundamental de la historia de la indumentaria conllevó, lógicamente, la simbolización sexual del vestido, efecto y causa de la citada sublimación. Así, por ejemplo, ante una dalmática grecolatina nos resulta imposible adivinar si perteneció a un hombre o a una mujer ya que sus formas tienden hacia la abstracción; por el contrario, a la vista de un jubón del siglo XV nadie dudaría del sexo de su propietario: en sus propios volúmenes permanece latente el cuerpo que lo lució.

Me he permitido escribir estos párrafos introductorios para que el lector no aficionado a las teorías de la vestimenta pueda comprender mejor en qué medida el vestido sílfide, y a imitación de él los vestidos de sociedad, merecen ser considerados materializaciones perfectas de la simbología sexual femenina del Romanticismo; sublimaciones tan exactas que lograron permanecer ajenas a las modificaciones estructurales durante décadas.

La pregunta fundamental: ¿por qué el vestido sílfide y no otro? Creo que se debe a una combinación extraordinariamente feliz de silueta y textura visual (materia y color).

1. Por un lado, el vestido sílfide anticipa y respalda la moda femenina del Romanticismo, descrita a veces con la metáfora visual del reloj de arena: cintura de avispa entre dos volúmenes semiesféricos, el tórax de pecho enfatizado y las caderas. A partir de 1830 el vestido femenino abandona definitivamente la línea imperio que sujetaba la caída de las faldas rectas bajo el busto; el talle desciende hasta la cintura y reaparece el corsé para eliminar su grosor. Esta silueta coincide con la del coetáneo vestido sílfide. En él las mujeres del Romanticismo encontraron un ideal de silueta de moda al que ya habían comenzado a aspirar y que el ballet, con toda la fuerza moral del arte, reforzó y legitimó.

³⁰ El interesado puede acudir a cualquier historia general del vestido. Tres títulos (hecho inhabitual en la literatura del vestir) han sido traducidos incluso al castellano: Boucher, F., *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Montaner y Simón, 1967; Deslandres, Y., *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1985 (1976); Laver, J., *Breve historia del traje*, Madrid, Cátedra, 1985.

La Bailarina, Ideal Femenino Romántico

2. La peculiar textura de los tejidos sin peso –tarlatana, gasa, muselina, tul, encaje–, especialmente nítida cuando se tiñen de colores claros. El vestido sílfide no hubiera encontrado la misma acogida en el siglo XVIII. Quizás hubiera complacido su silueta, pero su textura visual habría pasado desapercibida ya que en aquel tiempo hombres y mujeres compartían los mismos tejidos, vestían colores claros y oscuros y ornamentaban con los mismos lazos y galones sus atavíos. Fue necesario que a finales del siglo XVIII y principios del XIX el hombre abandonara la ornamentación preciosista en su atuendo y se impusiera los tejidos más oscuros y rígidos, para que la sílfide adquiriera todo el valor simbólico que lo convirtió en un fenómeno cultural del Romanticismo. Frente a la simbología de las aristas, la simbología de lo curvilíneo. Se configuraron dos trajes diametralmente opuestos para el hombre y la mujer, y una simbología sexual complementaria. El masculino era negro, duro y tieso; el femenino, identificable con el vestido de ballet, blanco, suave y esponjoso. Cuando una mujer se ponía un traje de sociedad, asumía el ideal espiritual de los personajes etéreos del ballet, pero sobre todo se cargaba de materiales dúctiles y retorcidos que hacían propaganda de aquello que ocultaban y que sólo el marido tenía derecho a ver.

Conclusión. El ballet demostró a los espectadores del siglo XIX que las mujeres resultaban especialmente hermosas vestidas de bailarinas. Simplemente, hemos intentado descubrir la profundidad del atributo «hermosas»: ligeras, gráciles, frágiles, un tanto extraterrenales, algo así como un hada. Este hecho resulta fundamental para quienes estudiamos la evolución del vestido romántico y nos permite afirmar que entre todos los trajes civiles del siglo XIX, el traje de sociedad se erigió en el traje dominante, es decir, aquel vestido donde la una civilización deposita su fantasía, y, por consiguiente, el traje donde son experimentadas todas las innovaciones antes de asimilarse al traje de calle. Así puede decir con total autoridad una redactora de *El Pénsil del Bello Sexo*: «El invierno es la estación favorita de la moda. Época de bailes, de *soirées*, de conciertos, de espectáculos, en ella es donde ejerce un verdadero imperio y donde se ostenta diversificada bajo mil distintas formas»³¹.

Referencias:

ALEJANDRO, C., 1992, «Las bailarinas en tiempos del ballet romántico», en el catálogo de la exposición *El ballet romántico (1830-1870)* celebrado en la Sala Torreón Fortea de Zaragoza. Zaragoza: Ayuntamiento.

BATTERBERRY, M. y A., 1982 (1977), *Fashion, the mirror of History*. Kent: Columbus Books.

BEAUMONT, C. W. 1946, *Ballet Design. Past and Present*. Londres. Hazell, Watson and Viney.

³¹ *El Pénsil del Bello Sexo*, 21/XII/1845.

BOLOGNE, J.C. 1986. *Histoire de la pudeur*. París: France Loisirs.

EL CORREO DE LA MODA. Periódico del bello sexo. Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros, etc. Madrid, Imp. de Andrés Peña.

Enciclopedia dello spettacolo, Tomo III, voz *costume*, apdo. 12, «Il costume nel balletto e nella danza teatrale».

DOGANA, F., 1984. *Psicología del consumo cotidiano*. Cap. III. «Los confines exteriores del yo. Psicología de la vestimenta y de la moda», pp. 94-129. Madrid: Gedisa.

FIGUEROA, A., Marqués de Santo Floro, 1966, *Modas y modos de cien años*. Madrid: Aguilar.

FLÜGEL, J.C., 1964. *Psicología del vestido*. Buenos Aires. Paidós.

GUEST, I., 1980 (1966), *The romantic ballet in Paris*. Londres: Dance Books.

HERNANDO DE PEREDA, C., 1877, *Manual de la costurera en familia o libro para la enseñanza de la costura, del corte, armado y confección de las prendas de vestir y de las reglas para aumentar o reducir toda clase de patrones*. Madrid: Imprenta José María Pérez.

LA ILUSTRACIÓN. Periódico universal, 1849. Madrid: Oficinas y Estab. Tip. del Semanario Pintoresco y de La Ilustración.

JOURNAL DES DEMOISELLES. París, Imprimerie de Mme. Ve. Dandey-Dupré, 1842-1848.

LIFAR, S., 1973, *La danza*. Barcelona: Labor.

LA MARIPOSA. Periódico dedicado a las señoras y especialmente a las profesoras de instrucción primaria, 1866. Madrid: Imp. de D. P. Montero.

EL PENSIL DEL BELLO SEXO. Periódico semanal de Literatura, Ciencias, Educación, Artes y Modas, dedicado exclusivamente a las damas, 1845. Madrid, Imp. de José Rebolledo y Cia..

PETIT COURRIER DES DAMES. Annales des Modes et des Arts, 1833. París: Imprimerie de Dondey-Dupré.

PETERSEN, E., 1966, *Tratados de teología*. Madrid: Ediciones Cristiandad. Véase el capítulo «Teología del vestido», pp. 221-227.

READE, A., 1967. *Ballet designs and illustrations, 1581-1940*. Londres, Victoria and Albert Museum.

SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL, 1836-1857, Madrid: Imp. de D. T. Jordán.

SOLDEVILLA, C., 1950, *La moda ochocentista*. Barcelona: Argos.

Abstract. Female ballet dresses and female dance dresses (opera dresses, theatre dresses, saloon dresses) were equal and suspiciously equivalent during the Romanticism. Perhaps both of them symbolized the same ideal. We think that the ballet dancer became the female ideal in the nineteenth century, a light, candorous and ethereal being. Hence, fashion looked at the scenery for inspiration.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTIMIDAD. SOBRE UN PROCESO DE BARBARA MANZETTI

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

El coreógrafo portugués Joao Fiadeiro y el crítico y dramaturgo francés David-Alexandre Guéniot organizaron del 21 de agosto al 3 de septiembre una nueva edición del *Lab*, un espacio de investigación al que desde hace nueve años han invitado a coreógrafos y teóricos para desarrollar un proceso de trabajo creativo y de reflexión sobre el mismo. En esta ocasión, los coreógrafos invitados fueron el francés afincado en Viena, Philippe Riera y la italiana afincada en Bruselas, Barbara Manzetti. Junto a ellos se invitó a dos teóricos observadores que debían asistir a las sesiones de trabajo, participar en las discusiones paralelas e introducir el debate tras la presentación de los proyectos: Veronika Schnell, de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena (Austria) y quien firma este artículo.

El texto que a continuación se presenta es el resultado de una semana de seguimiento de la investigación planteada por Barbara Manzetti con el título «La ejecución del señor Passolini», parte de un proyecto más amplio titulado *Jeanne Public (en concert)*. Barbara Manzetti presentó su primer espectáculo *Tournejour / Funambulité* en 1996 como una «tentativa coreográfica sobre la desaparición». Desde entonces ha realizado diversos trabajos sobre la idea de «transporte público», en forma de solos, acciones o teatro, y ha colaborado con artistas de muy diversas disciplinas, en iniciativas propias (*Cela Depend du vent*, «una arquitectura de ausencias para un tiempo de nada», 1997), colaboraciones (*Dites Taire y Berceuse*, con Marian del Valle; *L'art Brut Bistrot* y *La maladie de la mort*, con Sofie Kokaj) y propuestas de otros creadores (*Prémier amour*, de Sofie Kokaj, *La communaute innavouable*, de Thibault Vancraenenbroeck; *Avoir mal partout / Overal pijn hebben*, de Giovanni Cioni).

«La ejecución del señor Passolini» fue un trabajo de laboratorio en el sentido más estricto del término a partir de un montaje textual compuesto a base fragmentos del proceso de condenación de Juana de Arco, escritos de Antonin Artaud, poesías de Passolini y textos propios de quienes integraban el equipo. Junto a Barbara Manzetti

colaboraron el realizador de cine Giovanni Cioni, la actriz Sofie Kokaj, la diseñadora Marion Gizard y el músico David Núñez. Barbara Manzetti presentaba así su propuesta:

«El cuerpo cotidiano, la danza de Jeanne Publique.

La danza es el desplazamiento del pensamiento del cuerpo en el espacio ilimitado del teatro. El teatro es ese lugar del mundo donde la muerte toma la forma concreta de un cuerpo. El cuerpo del actor. La vida toma la forma en el cuerpo (universal) del espectador. El estado de la representación es un estado de ejecución de la muerte, celebración del fin de los límites del cuerpo.

Este proyecto interroga el estado de la representación.

La danza de Jeanne es un asunto del cuerpo cotidiano.

No se trata tanto de encontrar formas interesantes cuanto de visitar (no visitar) los gestos conocidos (comunes), extraer de la forma y de la duración de estos gestos el sentido de una profecía. El tiempo que se busca es el vivido por cada uno. Es por esto que la realización de este proyecto requiere la presencia de Sofie, Michèle, Tarquin, Marion, Ali, Giovanni, Fantôme y David y no de un equipo de valiosos bailarines. Querría poner en escena su realidad: sus sentimientos de ocupación del cuerpo, en un pensamiento del espacio que sería inexpresable más allá y fuera de los límites físicos de cada uno. La especificidad artística de los participantes, sea ésta nombrable o innombrable (en el cuadro de las profesiones reconocidas) dará realidad a este proyecto.

Yo nací en la ciudad de Roma, que Nerón incendió. Es la imagen que me he hecho de la hoguera de Jean, una ciudad que arde. Es blanca por la luz, es negra por el carbón. Es el mundo que se calla. Mediante el trabajo nos adentramos en el mundo; la forma escénica es la resolución. Cuando el teatro abre sus puertas, el público llega, con el mundo.»

Esto es lo que Barbara proponía. Y éste es el fruto de la observación del proceso:

«Entro en el laboratorio tratando de no hacer ruido, aunque sé que mi sola presencia creará un rumor que necesariamente afectará al proceso, que mi silencio puede ser tan perturbador como mi voz.

Lo que ellos me han dicho: que la búsqueda del espacio común ha conducido a una ausencia, a una situación de escucha en la que un espacio mental ha surgido.

Lo que veo: palabras que definen sentimientos, relaciones, dimensiones de experiencia, imágenes de un tiempo compartido, la construcción de un espacio que no se basa en la puesta en común de una experiencia o de unas ideas, sino en un método, en un camino, en un trayecto. Someterse a una disciplina en la que se abandona la protección de la

La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Barbara Manzetti

especialización: no dejarse guiar, elegir el camino que todos pueden transitar. En el camino se van acumulando los restos, restos cargados de identidad, una identidad que no se manifiesta en el fin, porque el fin está excluido, sino que se oculta en la conformación de ese espacio mental visualizable sólo como lugar íntimo / secreto.

Un espacio puede ser creado mediante el movimiento, puede ser creado por la presencia, puede ser creado por la sucesión de lo que se hace, se escucha, se ve..., o puede ser creado por la ausencia, la resonancia de los restos, la cosificación de la memoria, la abstracción del devenir temporal

Como observador debo evitar al máximo la transformación de lo que observo. Pero lo que observo no es un objeto, es un viaje, es un proceso. Trato de no producir restos. Trato de desprenderme de la mirada intelectual que lee y transforma la sucesión en imagen estática.

Pero cuando uno se desprende de tantas herramientas y de tantas protecciones se enfrenta al peligro de ser arrastrado por los otros. Es muy fácil caer en la tentación del amor. Sin embargo, el amor, en contra de lo que los románticos pensaban, conduce a la parálisis. De modo que es preciso preservar la soledad y por tanto la capacidad de respuesta. En este juego entre amor y conocimiento, soledad y diálogo puede aparecer el pensamiento.

Lo que sigue es un intento de poner en palabras ideas e impresiones. Es decir, de pensar la experiencia. Este es un texto en proceso. No se trata de analizar el trabajo presentado por Barbara Manzetti, sino de formular mi experiencia de la observación. El hecho de compartir un espacio físico sin por ello compartir su espacio mental, pero escuchando el eco de ese espacio mental en mi espacio físico.

Jeanne

Jeanne Public en concert / La execution de monsieur Passolini. Una multiplicidad de factores que se encuentran en la mera enunciación de la propuesta del proyecto. La experiencia del individuo confrontado con el mecanismo social que produce su muerte como experiencia física / vital concreta tanto como metáfora de nuestra experiencia cotidiana en relación con nosotros mismos como con los otros. El encuentro con el espacio secreto del otro, el encuentro con la vida que necesariamente habita en ese espacio, el encuentro con la muerte del otro y el encuentro con la muerte que habita en nosotros. Concertar esta multiplicidad de factores, transformarla en un concierto. Es decir, producir combinaciones aleatorias, hacerlas sonar en un espacio común como medio para preservar la intimidad en su transporte a un espacio público y así posibilitar su eficacia sensible, emocional y reflexiva.

La ejecución de Passolini, como la ejecución de Juana resultan de la reducción del individuo a objeto, a representación. Los jueces que condenaron a Juana quemaron en las llamas la imagen de Juana que a ellos les interesaba para la construcción de una

sociedad basada en el contrato. Pero Juana también murió en las llamas, aunque sus jueces no la estuvieran viendo. Quienes asesinaron a Passolini destruyeron el objeto Passolini que no cabía en la ordenación de su estructura social. Pero también mataron al individuo Passolini, aunque ellos no lo vieran.

¿Es preciso matar al otro para conocerlo? ¿O se trata más bien de anular nuestra propia vida en ese proceso? ¿Podemos crear una situación de muerte en nuestra propia vida como medio de establecer los límites en que el conocimiento es posible?

¿Quién es Jeanne?

Jeanne es una mujer a la que se hacen preguntas para las que no tiene respuestas.

¿Quién es Passolini?

Passolini es un hombre que imaginó su propia muerte.

¿Quién es Jeanne?

Jeanne es la invitación a un juego.

¿Es posible la intimidad fuera de la experiencia amorosa? ¿Es posible crear las condiciones de observación de algo tan huidizo como la identidad?

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de un espacio íntimo / secreto?

Observar

Nuestro conocimiento de la realidad es siempre el resultado de nuestra observación y de nuestra imaginación de la realidad. De lo que se trata no es de producir imágenes / representaciones de la realidad, sino de imaginar / construir nuevos instrumentos para observar la realidad y por tanto transformar nuestro conocimiento en relación con la transformación de nuestra experiencia.

Sabemos que la realidad no está en los elementos que definen el marco, sino en el vacío existente entre esos términos.

Para descubrir y observar la existencia de los quarks, los científicos construyen gigantescos aceleradores. Crear la situación de detección de un quark requiere inversiones desmesuradas, cálculos matemáticos inalcanzables, estructuras materiales absolutamente desproporcionadas a las dimensiones del objeto de observación y grandes dosis de imaginación que se traducen en la definición de las partículas hiperelementales en relación a tres colores, dos sabores, una extrañeza y un encanto.

¿Qué nos aporta saber que la materia en sus niveles más elementales es un conjunto de partículas-onda que obedecen a tres colores, dos sabores, una extrañeza y un encanto?

¿No es esto lo mismo que aceptar que el fin de la realidad es un secreto? ¿Cuál es la diferencia entre aproximarse a la realidad como secreto o inventar el secreto como medio de aproximación a la realidad? ¿Una vez inventado, una vez nombrado, acaso el secreto no es también algo real?

La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Barbara Manzetti

La realidad / La vida

La realidad es insondable. Podemos decir con la misma claridad que somos capaces de comprenderlo todo con la misma tranquilidad con que podemos decir que nada comprendemos. Y esto se debe a que nuestro conocimiento de la realidad es siempre un conocimiento de los indicios.

Pensar lo visible como invisible es el principio de la investigación. Pensar lo propio como ajeno. Pensar lo dado como algo no explícito. Pensar lo obvio como secreto, descubrir impenetrable lo que creíamos poder conocer. La decisión de transitar el vacío que ese desplazamiento crea es lo que mueve la investigación.

Descubrir el vacío no produce el deseo inmediato de llenarlo, sino de escucharlo. El vacío se revela entonces como espacio resonante.

La experiencia del vacío tiene algo en común con la experiencia de la muerte y en cualquier caso tiene que ver con la experiencia de la soledad. Rehuimos el vacío como rehuimos la muerte como rehuimos la soledad. La creación artística, como otras creaciones humanas, es uno de los caminos que transitamos para combatir (no de destruir) la inevitable consciencia de la soledad. Aunque seamos incapaces de superarla.

Definir el espacio en que la realidad resuena es tratar de crear un espacio común que temporalmente nos aleja de la soledad tanto como de la muerte y en esta experiencia aparece un nuevo entendimiento de la comunidad y de la vida.

Esta definición del espacio comienza por una negación, por un abandono de la representación, una asunción de que la representación nos distrae de la realidad, que la representación no es más que un indicio de la realidad. Esto es tanto como asumir la inutilidad de la sociedad en su estrategia de distracción de la soledad y de la muerte.

Los muertos.

El encuentro con la muerte era una parte importante en la formación de la identidad de los antiguos héroes. Todos ellos descienden al infierno y escuchan: el uno a su amante, el otro a su madre, el último la voz del padre.

El descenso a los infiernos crea el espacio resonante. Es un momento en que el héroe no mira al frente, cambia la dirección de su mirada, invierte el tiempo del relato, introduce una dimensión invisualizable. Problematiza la irreversibilidad del tiempo y sobre todo la irreversibilidad del relato. El lector enfrentado a este viaje al país de la muerte comprende la posibilidad de esta reversibilidad por más que la continuación del discurso muestre lo irreversible de su experiencia como lector. Pero en ese mostrarse la posibilidad se crea también el espacio de la resonancia.

La muerte es una detención. La muerte es la anulación de las dimensiones de nuestra experiencia. Es la anulación de la tensión.

La muerte es un horizonte. La muerte es un espacio denso. Contiene el sentido. La muerte es el lugar donde aprendemos nuestro futuro.

La muerte es el lugar donde sólo es posible la escucha.

Orfeo

También Orfeo descendió al infierno en busca de su amada. Orfeo superó todos los obstáculos y le fue concedido rescatar a su amada del infierno. Pero cometió un grave error: olvidó que el país de los muertos es el territorio de la escucha, volvió la cabeza y la miró. El deseo de obtener la imagen de la amada se la robó para siempre.

La mirada no está permitida en el país de los muertos.

La mirada es una actitud posesiva. Miramos para apropiarnos del otro, para apropiarnos de su belleza, para apropiarnos de su discurso. Pero cuando miramos directamente al otro no comprendemos nada. No es verdad que el camino hacia la identidad pase por la penetración de los ojos del otro.

Cuando Orfeo incumplió el mandato y miró frontalmente a su amada destruyó el amor que le había permitido rescatarla. Trataba de reducirla a representación, vivir no con su presencia, sino con la posesión de su imagen. Desde entonces Orfeo camina con la mirada en dirección contraria a su paso, pero no ve, sólo escucha.

En el territorio de la muerte la disposición posesiva de la mirada es desplazada por la disposición receptiva de la escucha. Orfeo aprendió demasiado tarde la necesidad de la escucha.

La mirada

Si tú me miras, yo te miro a ti. De esa forma me defiendo. De esa forma me sitúo. La reciprocidad de la mirada es el reconocimiento de la propia soledad. Cuando cierro los ojos, cuando el otro cierra los ojos, comienzo a comprender. Cuando vuelvo a abrir los ojos, ya no miro, escucho. Cuando miro los ojos que escuchan, sé que mi mirada no tiene sentido fuera de la escucha.

No hay escucha sin la creación del espacio. Y no existe espacio sin el reconocimiento de los otros. La presencia de los otros crea la posibilidad de la escucha, de la mirada como trayecto, no como fijación, la mirada como exploración, no como apropiación.

La presencia de los otros no es la imagen de los otros. La presencia de los otros es nuestra capacidad de dar nombres a aquello que constituye sus límites: el cuerpo, la voz, la escritura, la memoria...

¿Qué soy yo? Yo soy las personas con quienes he vivido, yo soy mi cuerpo, yo soy los muertos a quienes he visitado, yo soy los caminos que he recorrido, yo soy mi ambición, yo soy los paisajes que he mirado, yo soy la imagen que de mí proyecto, yo soy mi dolor, yo soy mi deseo. Yo no soy todo esto. Yo soy el vacío delimitado por estos límites.

Asumir la imposibilidad de mi propia representación implica también la aceptación de la imposibilidad de representar a los otros. Sin embargo, el vacío de los otros es para mí

La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Barbara Manzetti

una presencia. De modo que debo aceptar que para los otros que me miran también yo soy una presencia. Yo soy un límite. Pero yo soy también una presencia en el espacio.

Definirme como presencia exige un ejercicio de crueldad. La crueldad surge de la voluntad de ser un límite. La crueldad surge de la desposesión, de la desaparición.

La crueldad es la condición original del actor: renuncio a mi privacidad para afirmar mi presencia. La crueldad no es un acto de violencia. Es un acto de humor. Todos los descensos al territorio de la muerte incluyen una fuerte dosis de humor. El humor resulta de la propia contemplación en cuanto alguien fuera de mí. Me río de mi propia insignificancia, me río de mi ambición, me río de mi necesidad, me río de mis palabras, me río de mi crueldad.

El humor crea la posibilidad del diálogo con los otros. Facilita el acceso al juego en que el encuentro se produce.

El juego

El juego es el procedimiento para la creación del espacio en el que afirmar la presencia en cuanto límite. Toda investigación es en cierto modo un juego. Cuando reconozco lo visible como invisible, cuando decido contemplar lo dado como no explícito, asumo que los procedimientos, las reglas y los marcos que he empleado hasta ahora no son válidos. Decido cambiarlos.

La decisión de jugar individualmente es el origen de una imaginación que se resuelve en el proceso mismo del juego. El juego infantil carece de resonancia.

El espacio resonante se crea cuando el marco y las reglas del juego son asumidas de forma colectiva. Cuando jugamos, nuestra identidad queda como límite en el borde del tablero de juego, nuestros actos configuran el espacio. El movimiento se convierte en un trayecto. Nuestra experiencia temporal se espacializa.

El juego consiste en aparecer y desaparecer, mostrar y ocultar, mantener y transformar, tomar y dar. Tomo una vida y la transformo en palabras. Tomo las palabras y las transformo en objetos. Tomo los objetos y los transformo en ritmos. Tomo los ritmos y los transformo en voces. Tomo las voces y las transformo en espacio. Tomo el espacio y lo transformo en escucha. Tomo la escucha y la transformo en mirada. Tomo la mirada y la transformo en imagen. Tomo la imagen y la transformo en presencia.

El juego de las transformaciones no es un juego temporal. Es un juego espacial. El resultado de la espacialización de las transformaciones es el rumor.

El rumor de las cosas

De lo que no se puede hablar es mejor callar. En el juego el silencio sobre el sentido es la regla no escrita. No es preciso plantear la cuestión del sentido, porque el juego crea su propio sentido. Plantear la cuestión sobre el sentido del juego es destruir el juego.

Sin embargo, el silencio absoluto es tan imposible como la representación del sentido. En el espacio que queda entre ambos extremos aparece el rumor. Sabemos que no podemos decir nada cuando hablamos directamente sobre algo, pero esto no nos debe hacer abdicar de la palabra. Sabemos que no vemos nada cuando miramos frontalmente, pero esto no nos debe hacer abdicar de la mirada.

Poner el cuerpo-persona en la distancia, mirar el cuerpo-persona a través de una puerta, de una ventana, reducir la experiencia de la mirada a una imagen, copiar la imagen, convertir la imagen en momento de un texto, convertir el texto en un objeto, poner el objeto en el espacio y recuperar el cuerpo-persona que dio origen al proceso. El cuerpo-persona ha sido silenciado a consecuencia de la multiplicación de los filtros, ya apenas adivinamos el origen de nuestro objeto. Nuestro objeto es un objeto silencioso, pero es también un rumor.

Permitir que el cuerpo-persona abandone el espacio, registrar su movimiento, registrar su mirada, registrar su escucha, permitir que el cuerpo-persona introduzca en el espacio su experiencia del paisaje, su experiencia del amor, su experiencia de sí transformar esa experiencia en un nuevo cuerpo-persona silencioso, transformar el cuerpo-persona en una huella.

Situar en el espacio los objetos silenciosos. El espacio es invadido por el rumor. El rumor es la voz de las cosas mudas. El rumor es un viento que atraviesa el espacio y provoca imperceptibles transformaciones.

Añadir a este espacio el cuerpo-persona que inició la cadena vital que produjo el objeto silencioso. La tensión entre el cuerpo-persona y el objeto crea el espacio resonante. La multiplicación de las tensiones introduce el movimiento en el espacio. Mi presencia es mi trayecto. Mi silencio es mi voz.

Crear las condiciones para la observación de este espacio. Entonces habremos creado nuestro propio acelerador. Lo que observamos no son imágenes, es la constatación de la existencia de personas / trayectos que antes desconocíamos y a los que podemos dar nombres, sus nombres / los nombres. Sabemos que los nombres apuntan a un vacío y que sólo nuestra mirada crea los límites que nos permiten hablar de la existencia de lo invisible, de la existencia de lo secreto, de la existencia de la vida de los otros

¿Es el arte un medio de confrontación con la consciencia de mis límites en tanto muestra los límites de los otros? Puede que al final del proceso nuestro conocimiento siga siendo tan insatisfactorio como al principio. Pero el conocimiento no es nuestro objetivo. Tal vez en la formulación del espacio resonante hayamos conseguido hacer experimentar a quien nos observa que hemos sido capaces de producir la belleza.»

La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Barbara Manzetti

Lisboa / Madrid, 2000

Jeanne Publique (en concert) se presentó el día 2 de septiembre de 2000 en el marco del Lab-9 (Lisboa, Portugal) y posteriormente en Nadine -Plateau (Bruselas, Bélgica) del 18 al 23 de septiembre del mismo año. El espectáculo será presentado del 1 al 3 de febrero de 2001 en la Ménagerie de Verre (París, Francia).

Abstract. *Lab* is a space for artistic research. This event takes place every year in Lisbon. In its ninth edition Italian choreographer Barbara Manzetti proposed a research entitled *The execution of Mr. Passolini*. The author collaborated in this project as spectator. This article narrates his experience.

CARACTERIZACION TEMATICA Y MUSICOLOGICA DE LA DANZA YU'PA

ÁNGEL ACUÑA DELGADO
MIGUEL ÁNGEL BERLANGA

PALABRAS CLAVE

Danza, Yu'pa, Canto, Música, Símbolo

INTRODUCCION

El grupo étnico Yu'pa, de filiación Caribe, y ubicado en la Sierra de Perijá (al noroeste de Venezuela), a pesar del fuerte choque cultural que viene sufriendo desde hace ya más de medio siglo, mantiene vigente aún hoy día una de sus más importantes formas de expresión, curiosamente muy poco tratadas por la literatura, nos referimos a sus danzas.

Partiendo de que la cultura popular, ya sea tradicional o moderna, condiciona las manifestaciones motrices de cualquier agrupamiento humano, y a través de éstas, mediante la educación, consciente e inconsciente, se produce la enculturación de sus miembros, constituyéndose así un ciclo continuo en el que media la motricidad; el planteamiento en el cual se basó inicialmente la investigación emprendida sobre la danza yu'pa, se fundamentó en la línea que sigue: En los agrupamientos humanos que mantengan un sistema económico doméstico, un íntimo apego a la naturaleza y no utilicen la escritura como medio habitual de comunicación, *la manifestación motriz que supone la danza constituye un vehículo esencial de comunicación y de transmisión/adquisición cultural, tanto entre los componentes del propio grupo social _enculturación_ como entre grupos distintos _difusión_.*

Las danzas yu'pas en su diversidad, por ser consecuentes en su práctica actual con el contexto en donde se hallan inscritas, permiten hacer un análisis acerca de la función y de la estructura que poseen, observándose en ellas no sólo su función general o funciones específicas, sino también la lógica interna que se deriva de sus

ejecuciones, así como la simbología de sus formas coreográficas y de sus movimientos cinésicos individuales.

En el estudio semiológico realizado sobre la danza *yu'pa* entre 1.991 y 1.992¹ destacamos aspectos relativos a la función de la misma, teniendo en cuenta las relaciones existentes entre las distintas danzas y el contexto socio-cultural en donde se insertan, el ambiente físico que las rodea, y los agentes exteriores con los que mantienen contacto; así como las relaciones entre los elementos que intervienen en el desarrollo de las mismas.

De esa manera, pudimos apreciar el sentido general que para los *yu'pas* poseen estas manifestaciones de su cultura, ligadas, para aquellos que las mantienen vivas, a la reafirmación del sentimiento de pertenencia, y, como no, también apreciamos el sentido particular que cada danza posee de acuerdo al ritual en donde se halla presente, estableciendo así diferencias entre la significación de unas y otras.

En suma, el diagnóstico acerca de la función o funciones que detectamos en el ejercicio práctico de las danzas *yu'pas*, ha tenido muy en consideración las implicaciones que éstas poseen con el contexto, en un amplio marco, a través del cual cobran valor. Con esa base, reconocemos en las danzas, entre otras cuestiones, el hecho de constituir un significativo instrumento para comprender los ajustes y reajustes a los procesos de cambio social y cultural en los que está inmersa la sociedad *yu'pa*, reflejándose en ellas las nuevas construcciones del sentido de la realidad que se vienen produciendo, utilizando formas y significados, que, aun siendo novedosas, no han hecho perder los lazos con el pasado, reactualizando y dándole vida a la propia tradición.

Por otro lado, para dar luz a cómo están estructuradas las danzas en la sociedad *yu'pa*, y cual es la estructura formal y el sentido que compone cada danza, aplicamos de manera sistemática varios criterios para su descripción y análisis.

En primer lugar comenzamos por dar una definición sobre la danza indígena, en la que se inscribe la danza *yu'pa*, al objeto de diferenciarla de las que no lo son, estableciendo sus características esenciales.

A partir de aquí tratamos de ordenar el mundo dancístico *yu'pa* de acuerdo a un doble criterio, a fin de configurar un modelo taxonómico que recogiera el conjunto o abanico de posibilidades que entran dentro de nuestro objeto de estudio, haciendo la matización de que dicho modelo es exclusivamente aplicable al subgrupo *Yu'pa-Irapa*, incluyendo también el pueblo de *Sirapta* del subgrupo *Yu'pa-Macoita*, al ser éste el contexto espacial en donde se focalizó el trabajo de campo. Esta apreciación es importante aclararla ya que una vez comprobada la enorme diversidad de formas de danzas que los *yu'pas* son capaces de generar, el modelo propuesto sería parcial por estar incompleto, si lo tratáramos de generalizar al conjunto de la sociedad *yu'pa*, incluyendo todos los subgrupos.

¹ Publicado en Acuña, A. (1998 y 1999).

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

Así, pues, el primer criterio elegido de clasificación fue el de la «adscripción de la danza a un tipo u otro de ritual», en función de dicho ritual establecimos 5 tipos de danzas diferentes: *cashá pisosa*, *okatu*, *cushe*, *tomaire* y *caja pijoyo*.

Hecho esto, se examinó cada tipología por separado aplicándole esta vez como segundo criterio clasificatorio la «estructura coreográfica empleada en cada una de ellas», de este modo obtuvimos como resultado una forma única en tres de los tipos: *cashá pisosa*, *okatu* y *cushe*, y 8 categorías distintas con diversas variantes en cada una, en la correspondiente al *tomaire*, siendo el *caja pijoyo* un tipo abierto en formas y variantes, cambiante cada año (durante nuestro trabajo de campo se registraron 3 grupos con un total global de 29 danzas).

Realizada esta tarea clasificatoria tras una detenida observación de las imágenes grabadas en vídeo, se procedió a la fase de análisis pormenorizado de cada una de las formas dancísticas, describiendo primero cada una de ellas de acuerdo a sus elementos integrantes: coreografía, movimientos cinésicos individuales, paralenguajes, estructura musical y letra del canto, para posteriormente interpretar las significaciones que se derivan de cada uno de los elementos simbólicos tenidos en cuenta, estableciendo las pertinentes correspondencias entre ellos y los distintos niveles del contexto en donde toman cuerpo y cobran sentido.

Acercándonos ahora al punto de vista emic, es preciso hacer una aproximación al campo semántico de aquellos términos que tienen que ver con el concepto *danza*, y para ello nos basaremos en el vocabulario recogido de los informantes durante el trabajo de campo, y en el diccionario *yu'pa/español - español/yu'pa* escrito por el P. F. de Vegamián (1.978).

En primer lugar las expresiones: EWAMPO, EBAK, EVAK, EVA, IBA, IBASA, e IRATU, que significan danzar, entendemos que están relacionadas específicamente con EBAKO (ponerse de pie), EUA (levantarse), EVANSERANO (paralítico, que no se pone de pie), IBAKO (levantarse cuando uno se ha caído), e IRATOK (levántese yá). Por tanto, teniendo en cuenta estos términos, es lógico pensar que la acción de *danzar* posee una clara conexión léxica con la de *estar de pie*, que sería el primer requisito para iniciar la danza.

Por otro lado tenemos otros términos como son: OMAIKE (danzar), OMAIKI (cantar, fiesta, adorno), OMAIKU (cantar), OJEMAIKI, OJEMAIKO (jugar), SEMAIKE, SEMAIKI (cantar, danzar), YOMAIKO (canto, fiesta, danza) y YOMAJKU (fiesta), en donde se puede apreciar una asociación semántica de la *danza* con el *canto* principalmente, así como con la *fiesta* y el *juego*, que serían sinónimos de *diversión*.

Por otro lado, también se suelen utilizar los términos TOMAIRE (danzar, cantar), y TOMAIRETA (danza de la yuca), los cuales están claramente asociados al término TOMAIRA el cual designa al *shamán* o líder religioso que actúa como intermediario entre su gente y el mundo sobrenatural. Y en cierto modo, entendemos que también pudieran estar relacionados con TOMAKARE (trabajar), existiendo así en esta línea

una conexión entre la *danza* y el *canto* con situaciones que se derivan, por un lado del *ámbito sagrado*, y por otro del *ámbito laboral*.

Por último, encontramos también nexos entre los términos TUVEVA, TUVIVA y TUVISA (danzar) con TUVITAPA (casarse), por lo que cabe sospechar que se refieren a la acción de *danzar* con motivo de fiestas relacionadas con el *matrimonio*.

De este modo, podemos constatar que existen diferentes expresiones para designar una misma acción, que no hacen más que distinguir los contextos en donde éstas se realizan y los motivos que los alimentan: cuando eventualmente se danza por pura diversión se utiliza el término EWAMPO o parecidos a él. Cuando se danza con motivo de una fiesta comunitaria para celebrar la prosperidad económica de los anfitriones (quienes invitan) se utiliza habitualmente el término TOMAIRE o parecidos a él; al igual que cuando se danza en el ceremonial realizado por el fallecimiento de una persona. Cuando se danza por pura diversión o para celebrar la llegada de alguien, se utiliza el término YOMAIKO o parecidos a él. Y cuando se danza por motivos de fiestas matrimoniales se utiliza TUVIVA o parecidos.

Quedan lagunas sin cubrir, ya que no sabríamos en estos momentos, con los datos que disponemos, cual es exactamente el término habitual para designar la danza realizada en la fiesta de nacimiento (*cashá pisosa*), o en la fiesta de la primera recogida de maíz (*mi*); aunque intuimos, según las expresiones más frecuentes ofrecidas por los informantes para referirse a cada una de estas situaciones, que los vocablos que tienen más parecido con YOMAIKO se utilizan para hacer alusión a la danza en el primer caso, mientras que las que tienen más parecido con TOMAIRE se utilizan para el segundo de ellos.

En un intento por sintetizar y ofrecer una imagen global de las temáticas y los significados que acompañan a las danzas, presentamos a continuación un cuadro esquemático en donde se establece, de manera no exhaustiva, la pertinente correspondencia entre dichas temáticas y las danzas respectivas.

CLASIFICACION TEMÁTICA DE LAS DANZAS YU'PAS

CUADRO SINÓPTICO SOBRE LA TEMÁTICA DE LAS DANZAS YU'PAS

A. DANZA PARA CASHA PISOSA

Temas : – Infundir valentía y aguante al recién nacido.
– Invocación de prosperidad; conjuro contra el mal.

B. DANZA PARA OKATU

Temas : – Acompañar al muerto.
– Prepararle el camino al «más allá».

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

C. DANZA PARA CUSHE

Temas : –Ofrenda a *Oseema* (héroe cultural); homenaje.

–Pedir prosperidad agrícola.

D. DANZAS PARA TOMAIRE

Categorías: N° de danzas

– Referidas a las relaciones interpersonales.

Temas:

–Igualitarismo.. 22 41 71,2

–Alianza entre hombres.. 23

–Reciprocidad; redistribución; generosidad.. 217 31,2,3

–Protección (de niños/as, mujeres, todos con todos).. 23 41,2 63

–Reconocimiento y respeto de la singularidad . 24,5,11,13,14,

y de la obra personal.216,1741,2

61,2,3 71,2

– Reproche recíproco; catarsis.. 34

– Simple comunicación; diálogo; interacción.. 35,6,7

– División sexual; ordenación sexuada de la vida colectiva.. 11,3...

– Flirteo amoroso; sensualidad.. 41,2

– Relación «prematrimonial».. 8

– En relación con el sentido de unidad.

Temas:

– Cohesión de grupo; solidaridad; amistad; afecto;....21,8,10,11,12,17 3741,2 5 61

71,2

– Cohesión tradición/modernidad.. 210,15 45

– Unidad de acción para aumentar la eficacia.. 71,2 8

– En relación con el liderazgo.

Temas:

– Liderazgo varonil. . 11,3 23 61

– Liderazgo del *yuatpa* (cacique).. 26,12 61 71,2

– Eficacia en la acción a través del liderazgo.. 19

– En relación con la *soya* (bebida fermentada).

Temas:

– *Soya* : propiciadora del encuentro social;. 18 214 33,7 51

vehículo de comunicación.

– Protección de la *soya*.. 22

– Temáticas variadas

Temas:

– Enculturación infantil.. 216 71,2...

- Libertad de acción.. 51,2,3,4
- Alegría; júbilo.. 21...
- Evolución; paso del tiempo.. 43,4,5,6
- Aculturación.. 51,2,3,4

* El número de mayor tamaño responde al modelo de danza mientras que el que aparece en el superíndice responde a la variante dentro de cada modelo².

E. DANZAS PARA CAJA PIJOJO (Sirapta)

Categorías:Nº de danzas

Grupo 1

- En relación con la figura totémica.

Temas:

- Impregnación y reparto de valores sociales a través del tótem. . 1,1.2,3.2
- Culto al tótem (elemento de la naturaleza). . todas
- En relación con el liderazgo.

Temas:

- Reconocimiento y fidelidad al jefe.. 1.1,3
- Protección y dirección del *yuatpi* (director de danza).. 1.3,1.4,2
- Poder del *yuatpi* y del sexo masculino.. todas
- En relación con el sentido de unidad.

Temas:

- Solidaridad y unidad intragrupal.. 1, 1.2
- Unidad de acción. . todas
- En relación con la maternidad.

Temas:

- Maternidad; procreación.. todas

Grupo 2

- En relación con la figura totémica.

Temas:

- Libertad de acción de la mariposa.. 1,1.1,1.2,2
- Paso del tiempo, de la vida.. 1,2

² La descripción y análisis de los citados modelos y variantes de danza se pueden ver en Acuña, A. (1998 y 1999).

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

- Culto al tótem (elemento de la naturaleza).. 1,2
- En relación con el liderazgo.

Temas:

- poder del *yuatpi* y del sexo masculino.. 1,1.1,1.2,2

- En relación con la maternidad.

Temas:

- Reproducción impregnada por el tótem.. 1.1,2
- Vinculación profunda de madres/bebés-tótem.. 1.1,2
- Maternidad.. 1,1.1,1.2,2

Grupo 3

- En relación con la figura totémica (físicamente ausente).

Temas:

- Vuelo de mariposa.. 1
- En relación con el liderazgo.

Temas:

- Liderazgo de los símbolos varoniles.. 17
- En relación con la maternidad.

Temas:

- Protección hacia bebés y madres (apoyo a la maternidad).. 4,5,7,8
- Invocación a facilitar el parto.. 9
- Referente a las relaciones interpersonales.

Temas:

- Reproches y resolución de conflictos.. 3
- Intercambio generalizado.. 6
- Eliminación de problemas.. 11
- Temáticas variadas.

Temas:

- Expresión jubilosa; anuncio de fiesta.. 2,10
- Admiración, emulación y sumisión sobre un modelo . 12 de comportamiento.
- Exaltación del dinero para procurar bienestar.. 13
- Castigo al acto de cizañar.. 14
- Rechazo a lo que viene de fuera.. 15
- Aculturación y fijación en la estética.. 18

CONSIDERACIONES GENERALES

En relación con los modelos de danza expuestos para el *cashá pisosa*, para el *okatu*, y para el *cushe*, las temáticas y significados que se derivan de cada una de ellas hacen una clara referencia a los motivos rituales por los cuales se ponen en práctica, no saliéndose de esos márgenes en lo fundamental, aunque ello no supone la inexistencia de otros significados que pudieran añadirse como consecuencia de la ejecución personal de cada cual. De este modo, aunque la estructura cinésica y coreográfica de la danza realizada en el *cashá pisosa* se halle asociada con la idea de la valentía que se le ha de infundir al recién nacido, así como con la invocación de prosperidad y el conjuro contra el mal, el carácter propio que cada ejecutante le dé a la danza que pone en práctica, puede hacer derivar de ella mensajes añadidos por él mismo que tengan que ver con múltiples aspectos: su relación con la familia del recién nacido, su posición dentro del grupo, su prestigio personal, etc..

Lo mismo se puede decir para la danza empleada en el *okatu* y en el *cushe*, ajustadas cada una de ellas a un sólo modelo de ejecución con unos significados explícitos, que no permitiendo variaciones excesivas que se salgan fuera de lo establecido por el ritual prescrito, sí es suficientemente flexible para que se dejen notar determinadas manifestaciones personales como fruto de la puesta en acción de sus interpretes, de hecho cada persona le imprime un sello particular a la danza que realiza dándole sentido propio.

Hay que tener en cuenta que las danzas realizadas en estos tres rituales se atienen a una temática muy concreta, pero que cada uno personaliza a su modo, pudiéndose ver en ellas la manera en que cada cual siente el acontecimiento (nacimiento de un varón, muerte de una persona, primera cosecha de maíz) en función de su propia personalidad y de la implicación que tenga en él.

En cuanto a las danzas empleadas en el *tomaire*, éstas ocupan un amplio espectro tanto de formas como de significados. Los temas significativos que se derivan de ellos son muy diversos, pudiéndose englobar en 5 categorías principales. De todas ellas, la que hace referencia a las «relaciones interpersonales» es la que acapara una mayor cantidad de temas: el igualitarismo, la alianza entre los hombres, la reciprocidad, la protección de unos con otros, el flirteo amoroso, o la división sexual del grupo, son algunos de los más destacados.

A ella le sigue la que de un modo u otro hace alusión al «sentido de unidad», normalmente referida a la del propio grupo: la solidaridad, amistad, afecto, cohesión, son aspectos relevantes que se pueden observar en ese sentido, aunque también se aprecia otro mensaje acerca de la unidad que tiene que ver con una cierta armonía entre la tradición y la modernidad.

El «liderazgo» también se configura como una categoría en la que participan una serie de temas referidos a él: el papel dominante del varón, así como del *yuatpa* (cacique),

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

reflejado en el director del grupo, son imágenes muy repetidas, quedando de manifiesto que la mujer no ocupa el rol de tomar decisiones y llevar la iniciativa en el grupo cuando éste es mixto. Esta consecuencia, no obstante, entendemos que es aplicable a la vida comunitaria pero no a la familiar, en donde no ocurre exactamente lo que se refleja en la danza, llevando la mujer buena parte de la iniciativa en este ámbito.

La «soya»³ es otro tema recurrente que constituye por sí sola una categoría: se presenta como un producto cultural, vehículo de comunicación, que propicia el encuentro social y por tanto se ha de proteger. Es ésta un elemento clave, no sólo en el *tomaire*, sino en todo ritual festivo y ceremonial, siendo su presencia imprescindible en todo acto de estas características que se tenga por tradicional. En la danza ocupa un papel importante favoreciendo la interacción.

Conectado con las categorías citadas, aunque con ciertas connotaciones distintivas, observamos también una serie de «temáticas variadas», tales como las que hacen alusión a la enculturación infantil, a la libertad de acción, al paso del tiempo, o a las influencias exteriores, entre otras, de las que se derivan un cuadro muy rico en significados.

En cualquier caso, al igual que la clasificación de formas dancísticas en el *tomaire* está abierta, con motivo de la continua incorporación de aportaciones nuevas que con el paso del tiempo se van creando, el cuadro de categorías temáticas que podemos realizar en base a dichas danzas, queda igualmente abierto a la inclusión de nuevos significados inspirados en nuevas fuentes.

Con respecto a las danzas realizadas en el *caja pijojo* observado en Sirapta, podemos decir también que pertenecen a un modelo abierto de desarrollo, sabiendo que las temáticas y los significados cambian cada año de acuerdo a la inspiración de sus organizadores, en nuestro trabajo de campo que soporta esta investigación se puede constatar que la alusión a la «figura totémica» (de la mariposa en este caso) fue una categoría recurrente en mayor o menor grado en los tres grupos de danza existentes, incluso en aquel que no contaba con tótem para sus ejecuciones. Ello denota una generalizada consideración como símbolo comunitario presente en la fiesta.

También se repetía en los tres grupos la idea de «maternidad» o procreación, así como de protección hacia los recién nacidos, siendo ello lógico, habida cuenta del contexto festivo en donde se halla y el sentido general que lo asiste.

Resaltar el papel del «líder» ocupaba también la temática de los tres grupos: la fidelidad al jefe, la protección que éste presta a su gente, o la acatación de la norma son aspectos que se suceden en uno u otro grupo. No hay que olvidar que los grupos de danza están integrados por mujeres, teniendo invariablemente cada uno de ellos un hombre que lo dirige (*yuatpi*), dato que nos corrobora de nuevo que en las relaciones de género a nivel comunitario el varón ocupa el papel dominante.

³ Bebida fermentada hecha a base de agua, maíz, plátano machacado y jugo de caña de azúcar.

El «sentido de unidad de acción intragrupal» y de solidaridad se halla presente de manera más notable en el grupo 1; mientras que en el grupo 3 se presenta de forma más destacada las «relaciones interpersonales» en diferentes manifestaciones: reproches, intercambio, eliminación de problemas, etc.. En este último grupo (nº 3) cuyo repertorio dancístico fue bastante mayor que en los dos restantes, se desprende también un mayor número de temas, tales como el anuncio de fiesta, la exaltación del dinero, el castigo al acto cizañero, etc.. En cualquier caso, este grupo dejaba ver en su puesta en escena un mayor grado de influencias ajenas a la propia cultura.

A parte de los significados que se puedan desprender de las danzas observadas, en líneas generales podemos decir también que se encuentran emparentadas con la actividad lúdica. No fueron pocas las ocasiones en que entrevistando a un informante, éste se refería a ella no como danzar sino como «jugar». Así pues, se podrían entender como parte importante del comportamiento lúdico, especialmente mostrado por los adultos, que propicia la diversión a través de la expresión corporal de sus practicantes, cumpliendo asimismo un papel catártico en la vida de las personas, por cuyo medio se liberan posibles tensiones acumuladas en la cotidianeidad.

Por otro lado, el canto se halla presente con mucha mayor frecuencia en la vida de los *yu'pas* que la propia danza. Si la danza va acompañada indisolublemente del canto, practicándose en momentos rituales y festivos, éste se da mayormente en ausencia de aquella en la vida cotidiana.

Las mujeres cantan (y danzan) más que los hombres, y lo hacen en muchas ocasiones para sus hijos pequeños a fin de tranquilizarlos o dormirlos, a veces la entonación del canto se da en forma de nana, y en otros momentos también se realiza al modo con que se hace en la fiesta, aunque bajando el volumen de la voz; en cualquier caso, acostumbrarse a escuchar este tipo de melodías hace que desde muy pequeños las asuman como algo que les pertenece por formar parte de la vida de su pueblo.

Sin embargo, aún siendo el canto y la danza una de las señas de identidad *yu'pa*, encontramos opiniones provenientes fundamentalmente de jóvenes asentados en zonas que mantienen un contacto continuo con la sociedad criolla, que manifestaban su rechazo hacia ese tipo de manifestaciones, llegando a decir alguno que: «no se danza porque se está más civilizado». Esa opinión, aun no siendo mayoritariamente compartida, por el sector de la población del que proviene, nos pone sobre aviso de lo que puede ocurrir en el futuro, pensando que el proceso de «integración» en la sociedad rural venezolana es irreversible.

CARACTERIZACION MUSICOLÓGICA

En lo referente a la cuestión musical, lógicamente, la música *yu'pa* tiene, como todas, unas connotaciones funcionales cuyo conocimiento le dará el verdadero sentido. Vaya

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

esto por delante, puesto que cualquier oyente no acostumbrado a oír músicas similares a las que aquí se comentan, puede que salga decepcionado inicialmente, ya que:

– En un porcentaje elevado de casos (la mayoría) no cabe hablar propiamente de canto sino de cantilación, una mezcla de recitado y cantado en el que ciertas notas están claramente entonadas pero otras muchas sólo «se dicen», en una entonación aproximativa.

– La estructura de las piezas no es cerrada, las formas no tienen un final claramente determinado. Hay que hablar más bien de estructura abierta, basada por lo común en la repetición (variada cada vez, nunca idéntica a la anterior) de determinados motivos rítmico-melódicos.

– Cuando son varios los que cantan, no suenan las voces conjuntamente, al menos 'perfectamente conjuntadas'. Quizás sabrían, podrían hacerlo. Pero se puede captar con facilidad que a la hora de cantar, los Yu'pa no buscan esta perfección formal, sino más bien "cantar juntos" sin mayores complicaciones. Uno o una de las que cantan, que suele ser el que mejores cualidades o experiencia tenga, suele llevar la 'voz cantante' y el resto se limita, por lo normal, a imitar lo que éste hace. Hay que hablar pues, de heterofonía más que de polifonía y de heterorritmia más que de polirritmia.

– Otros efectos frecuentes son las escapadas de notas, la entonación con la boca cerrada, la imitación de sonidos de animales, etc.

Aunque éstas no son sino sólo algunas de las características de la fenomenología musical de los Yu'pa (otras las detallamos más abajo), sirvan ahora como argumento a propósito de lo antes dicho: no hay que buscar ni códigos estéticos propios de otras músicas, como puedan ser las occidentales, ni una perfección formal que no han desarrollado. Y no obstante es una verdadera música, de esto no cabe duda.

¿Dónde está, pues, su valor?, cabría preguntarse. A propósito de esto viene al caso citar un texto que hace años escribió Alejo Carpentier (cfr. VV.AA., 1.977:11-12).

«...Cuando una música se nos muestra "en estado puro" de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux cuando nos dice que una estatua, antes de ser estatua (es decir: obra de arte) fue otra cosa: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracias, encantación, ensalmo, magia, narración escondida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística.

Quienes atribuyen un valor artístico a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a otra cosa. Buscan temas, melodías (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...) sin entender que en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de insistencia, de repetición, de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el melos entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el conservatorio...»

Para sus danzas, los *yu'pas* suelen acudir a todo un repertorio común (que nunca es el mismo, pues la improvisación siempre se hace presente) de manera indiferenciada. Idénticos o similares procedimientos, temas recurrentes, melodías, ritmos, etc., vienen usados para distintas danzas de diversa funcionalidad. Así por ejemplo, entre los ocho grupos registrados entre las danzas festivas de *Tomaire*, no se ha encontrado diferenciaciones significativas entre un grupo y otro. Similares ritmos, dibujos melódicos y recursos expresivos, son usados indistintamente en cualquiera de estos ocho tipos de danzas. La diferenciación estructural no va ligada, en el caso de las danzas festivas de *Tomaire*, a la diferenciación de tipologías musicales.

No obstante sí que se suelen repetir en estos cantos algunos procedimientos comunes y distintivos, que nos pueden servir para individuar las características de la música con que los *yu'pas* se acompañan en sus danzas.

Como ya se ha expresado, la música de danza *yu'pa* presenta formas musicales abiertas. Un sencillo motivo rítmico-melódico suele usarse como base musical para la estructuración de toda una pieza.

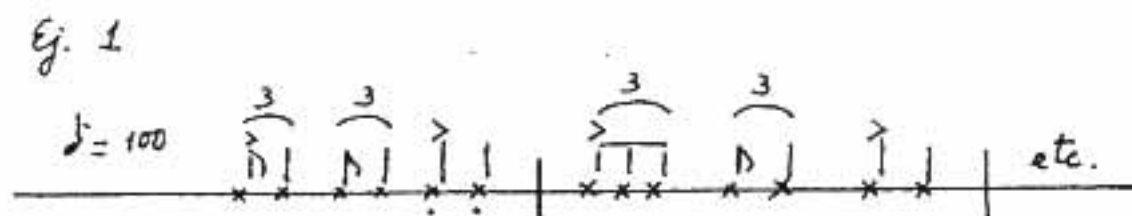
En el repertorio oído (más de cien piezas), el cual es representativo de la zona *Irapa*, pocas veces cantan la música de danza con acompañamiento instrumental, por lo que la música de danza es normalmente vocal. Salvo en algunas ocasiones en que ésta viene acompañada de algún instrumento de percusión como el tambor, batido con golpes continuos de tiempo aproximado = 210, pero sin compás definido, es decir sin que se puedan individuar tiempos fuertes y débiles.

En general puede afirmarse que los *yu'pas* no muestran un sentido del ritmo acentuado, y esto es válido para todas sus manifestaciones musicales. Es fácil no obstante adivinar motivos rítmicos sencillos, de carácter binario, con el que se acompañan en el movimiento de la danza, haciendo coincidir el tiempo fuerte con el apoyo cadencial de un pie. Sería más pertinente hablar de pulso que de tiempo. Suele ser éste de aproximadamente = 100 ó 105. Cada dos pulsaciones rítmicas, un tiempo fuerte marca el apoyo-flexión de una de las piernas.

Se descubren, como una de las características definitorias a nivel rítmico, ciertas células rítmicas que se repiten recurrentemente. Como por ejemplo éstas (ejemplo 1)

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

Ejemplo 1



Esta célula rítmica (en diversas variantes) también se hace presente, con mucha frecuencia, en los cantos. Es una de las estructuras rítmicas más características entre los Yu'pa. Suponen cadencias rítmicas binarias en torno a las que ejecutan los pasos del baile.

Respecto a la heterofonía antes citada, aparece de muy diversas maneras, siendo la más frecuente o bien la simultaneidad de gritos cortos semientonados o de melodías cortas más o menos estructuradas y ejecutadas a distancia temporal de unas décimas de segundo de tiempo. Se detallan a continuación algunos de los motivos que pueden oírse semientonados de forma heterofónica (ejemplos 2 y 3).

Ejemplo 2



Ejemplo 3



La voz es el instrumento casi omnipresente y exclusivo en todo el repertorio oído, pues el *Atunja* o el *Ayibu* son instrumentos solistas. Aunque siempre se cantan en grupo las danzas, suele destacar alguno o alguna que lleva la voz cantante. Las melodías suelen venir estructuradas en frases cortas y frecuentemente poco definidas (ejemplos 4 y 5).

Ejemplo 4



Ejemplo 5



Pero cuando el cantante destaca por sus cualidades musicales, resultan melodías de una extraña y sencilla belleza, a pesar de la economía de medios, como es el uso de no más de cinco notas musicales. La canción de danza transcrita a continuación, ejecutada por Teresa Nipe, puede verse como un claro ejemplo de sencillez y belleza (ejemplo 6).

Ejemplo 6



Una escala tetrafónica, como la de este caso, se ve que puede dar mucho de sí. La insistencia y reiteración del mismo motivo rítmico repartido en dos células melódicas base le dan a la pieza una perfecta unidad. Es uno de los pocos ejemplos de melodía bien estructurada e incluso con un cierto desarrollo interno.

La misma mujer improvisó esta otra canción de acompañamiento a una danza de *Tomairé* (ejemplo 7).

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

Ejemplo 7



Es un excepcional ejemplo de canción estructurada en dos frases bien definidas.

Predominan en todos estos cantos los intervallos de tercera, mayor y menor, junto con los de segunda, cuarta y quinta. Son muy característicos los intervallos de cuarta descendente: Ejemplos 3, 4, 6 y 7.

La danza para nacimiento de un niño (*cashá pisosa*) muestra algunas constantes musicales, ligadas a un rito común. Junto a sonidos agudos mantenidos que se entonan por mujeres o niñas con la boca cerrada, niños y hombres realizan gritos de imitación de sonidos característicos aparentemente de algunos animales.

Pero junto con esto, otras veces también se danza a los recién nacidos con músicas más desarrolladas. Otras veces se acompaña a alguna de estas danzas que constituyen una variante de la tradicional, con cantilenas, repitiendo entre varios, en heterofonía, motivos como éste (ejemplo 8).

Ejemplo 8

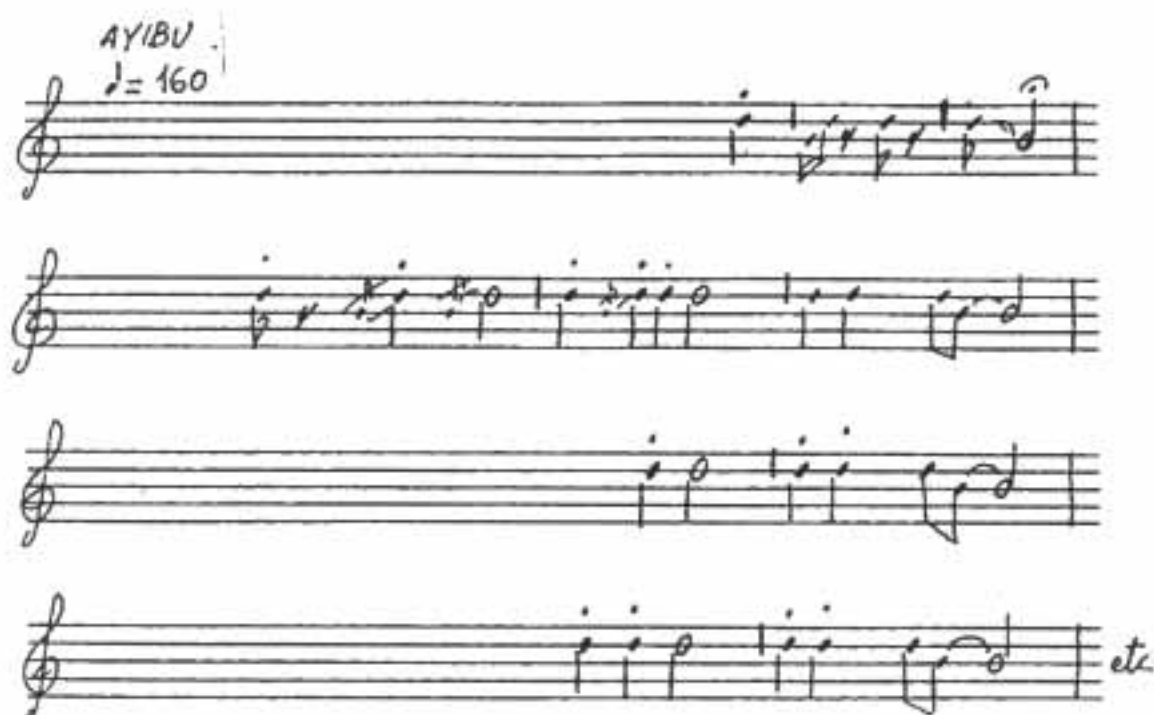


Por tanto, sólo de manera aproximada podemos hablar de exacta correspondencia entre una música o repertorio musical específico y el rito para el que viene destinado.

Una de las veces en que esta correspondencia sí que es exacta, se da en el uso de la flauta *Ayibu*: una música muy específica (y en este caso un instrumento) para un ritual determinado, en este caso el toque funerario para el que esta flauta se reserva. Es uno de los instrumentos más característicos de los Yu'pa, construido antiguamente en hueso y con materiales vegetales en la actualidad.

El toque de *Ayibu* se repite de forma recurrente. Sólo dos notas emiten con esta flauta, realizando motivos muy semejantes a estos (ejemplo 9)»:

Ejemplo 9



Como podemos ver las características referidas acerca de la estructura abierta, la improvisación y heterofonía de la música *yu'pa* encajan bien con las características de las danzas que hemos descrito, diversas en sus formas y con una buena dosis de libertad en sus ejecuciones en lo que concierne a los movimientos cinésicos individuales. Igualmente se ha captado dentro de la unidad melódica del *cashá pisosa* una variante que difiere sustancialmente del modelo habitual, lo cual coincide también con la variante dancística que describimos separada de la forma tradicional.

La poca depuración musical a la que se hace referencia es consecuente con el carácter informal e improvisado que en muchas ocasiones posee el canto, se entonan cantos para transmitir emociones, ideas, para sentirse más cerca de otros, y no se cuida efectivamente el acabado de las canciones, o la sincronización con las/los compañeras/os; pero lo que no deja de ser cierto es que el pueblo *yu'pa* en general y el que se ubica en la zona *Irapa* en particular canta, y canta mucho, no de manera esporádica, siendo ésta una actividad realizada no sólo en los momentos rituales y festivos, sino que se halla presente en la vida cotidiana y muy singularmente durante las madrugadas despertinas. Con ello se quiere puntualizar que al margen de la valoración estética y musicológica del canto *yu'pa* ésta manifestación cultural se encuentra cargada de sentido y ello no puede pasar desapercibido para el investigador social.

Sobre lo ya dicho acerca del canto *yu'pa* además de estar acompañado (al menos en la zona *Irapa*) fundamentalmente por música vocal, podemos añadir también que

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

se produce una clara dicción y una voz fuerte y sonora, que es parco en texto y que se apoya en una continua repetición de palabras y frases completas; ésta última circunstancia coincide con los relatos obtenidos de los informantes, los cuales insisten una y otra vez sobre lo mismo, pretendiendo dejar clara la idea fundamental que se desea transmitir. No existe pues en el canto *yu'pa* complejidad en su estructura formal, ya que de lo que se trata es de encontrar la palabra o frase sobre la cual se desarrolla la totalidad del texto expresando un sentimiento, un suceso personal o un acontecimiento histórico.

Como expresa A. Carpentier en la cita expuesta anteriormente, lo importante en la música (y el canto) que posee una función ritual primigenia no es el valor artístico que se le pueda atribuir, sino la comprensión de significados que permitan recomponer un estado de cosas adecuándolas a determinados contextos.

Haciendo un balance general de los términos o frases que con más insistencia se repiten en los cantos *yu'pas* que figuran en este trabajo, podemos apreciar que la temática fundamental gira en torno al pasado, a la distancia, al viaje⁴, a la *chicha fuerte* (*soya*) y a estar juntos; a parte de la recurrente alusión que también se hace a temas puntuales como a la canción soñada, al monte Tectari, al niño, al engaño, al enamoramiento, etc.⁵.

Todas esas temáticas son sin duda importantes para quienes las incluyen en sus cantos, siendo complementarias a los significados que se desprenden de las danzas. Cantos y danzas que constituyen en conjunto una forma de expresar lo que se siente, se piensa y se hace, una forma pues de expresar simbólicamente la experiencia individual y compartida, y en definitiva de mostrar y mostrarse a sí mismo la cultura (o culturas) en (o entre) la (o las) que se hallan inmersos.

⁴ J.M. Juárez Toledo llamaba la atención sobre la importancia que tiene «el viaje» como temática sobre la cual circulan los cantos *yu'pas* diciendo lo siguiente de ellos: «El viaje es el medio por el cual el individuo comunica a sus familiares y miembros de su comunidad sus ideales o estados emotivos estableciendo con ello el ineludible nexo que debe existir entre él y su grupo social». (1.978: 64).

⁵ Estos son algunos de los términos y frases mayormente repetidas en los cantos: «era lejos el mundo»; «era así antes»; «soy mentirosa»; para ti mi canción»; «voy lejos»; así nosotros cantando»; «bien lejos así era mi canción»; «enamorado»; «chicha fuerte está estar jugando»; «él cantaba en sueño»; «era así mi sueño»; «estoy borracha»; «pobre yo estoy perdida muy lejos»; «los problemas dónde estarán»; «estuve lejos del pueblo»; «el pueblo en Tectari me voy»; «de lejos vengo, donde voy»; «los dos en Tectari allá vamos»; «te vas mentira mentira al mundo»; «ya está amaneciendo por tí vengo»; «flores esta canción era sueño muerto soñaba así allá»; «esta canción... quiere decir enfado»; «fiesta de niños así los antiguos cantaban»; «canciones lejos se van»; «mamá Nupe estaba enamorada» «agarrense juntos bailamos era así»; «juuuuu»; «bip ju ju ju ju»;...

BREVE REPERTORIO DE CANTOS YU'PAS PARA TOMAIRE

1. R. Nupaka (hombre de Yurmuto)

Aah orakamenap panapu obaya
 Aah así era lejos el mundo
choyekaropnesh aü yimaiküshi kakaroprakan
 no sé dónde era mi canción así es las
omaikü bosutu nen mash ad yimaiküshi
 canciones mi sueño era esta mi canción
oyekaroprakan nan taromapra yutabo aü tomo
 así es nosotros bien lejos con el me fui
 (bis.)

2. Itapkape (hombre de Psicacao)

Aah orapkapmay mayi omaikü panapu
 Aah es igual por ahí canciones lejos
obaya choyinorpap nutonakap mash omaikü
 el pueblo no se donde se ha ido esta canción
banekap ayeppra ennan ese choyeratu
 no hay allá estaban ellas dónde esta
nutonakobap abarap kerampamap aburanoya
 se había ido y yo esta para allá yo seré
 (bis.)

3. Itapkape (hombre de Psicacao)

Uuuh ayoyohap maushi nitokayan
 Uuuh de allá en la chicha de mamá
 aburebaaaah abaratubap maushi
 yo sí fui aaah yo si soy mi mamá
nitokayan yomanaban manuyi pisoso
 en la chicha para ella en el árbol la fiesta
shubini bap abur yotunasap aaah oyoy
 lo chupo si yo soy así aaah allá
tanab abur kumaro kore abuuuuu (bis.)
 vengo yo solo pobre yo uuuh (bis.)

4. T. Nipe (mujer de Yurmuto)

Aaah panapu panapu toreicha panapushi
 Aaah lejos lejos borracha lejos

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

aah telepo telepo panapushi yumayuku
aah telepo telepo lejos mi canción
aah omayukushi panapu tosiyicha kureramako
aah mi canción lejos me iba mejor
oras toriyyas (bis.)
ves estoy borracha (bis.)

5. A. Ponoskashi (hombre de Yurmuto)
Kano kanaranonkano kano kanorapkano
Eso tal vez con eso eso tal vez con eso
kano kanarankano kano opayivanmako
eso será con eso eso quedará así
amor amor amoratu mashimas
tu tu y usted quieres este
shimas kupsh mash shimas shimas amor amor
quieres cuidado este quieres quieres tu tu
kupsh mash shimas shimas (bis.)
cuidado este quieres quieres (bis.)

6. T. Nipe (mujer de Yurmuto)
Biiii aburatushi varanoyas panapashiki
Biiii pobre yo estoy perdida muy lejos
biiii aburanoshi yoperanyas biiii aburatushi
biiii yo sí estoy borracha biii yo sí
subarashiki amakopera yase otarenayi
así soy no tengo miedo que pasa pues
noseranorap subarashican lanaseyas
quien será demasiado así yo vengo
amorarap choyirap oran (bis.)
y ustedes no se donde son (bis.)

7. T. Nipe (mujer de Yurmuto)
Panapu panapmecha tanaseyas panapu
Lejos estaba lejos me vengo lejos
utarenay aah panapu panapu tutare epunme
de tutare (Tectari) aah lejos lejos tutare me
mase obayashiki panapu (bis.)
quedaré el pueblo pobre lejos (bis.)

8. T. Nipe (mujer de Yuermuto)

Chiyoyo chiyoyo ataponay pishashi
 de donde de donde se hallan los pájaros
shikipa chiyoyorarup atapo atapo
 pobre de donde son se bajan caen
pishashi (bis.)
 los pájaros (bis.)

9. Anónimo (mujer de Psicacao)

Aah panapuran amoraratu choyirane
 Aah de lejos y usted de donde
rap tosematos kanenmechap choyiratu
 se irán decían no se de donde
nechap obaya tomairerano subara
 serán el pueblo cantando así
obayaipo (bis.)
 en el mundo (bis.)

10. Aprara (hombre de Psicacao)

Aaah panapna panapna panapna orepo orana
 Aaah lejos lejos es así así es
aah upuchaka tutare shitu nutona
 aah si los dos en tutare (Tectari) allá nos vamos
aah panapna panapna panapna otare mayi (bis.)
 aah lejos lejos y que pasa (bis.)

11. (Mujeres de Tayaya)

Omaikushl puebayna subarashiki
 Mis canciones el pueblo era así
subaramako yimayukushi kureranmako
 era así mi canción era bueno
tomayirirano (bis.)
 cantando (bis.)

Tomaui tomaui jubala jubala kanayia
 Cantando cantando así así yo digo
jubala jubala kanas jubala chiyoyo
 así así digo así de donde
kanapa jubala inuban inuban

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

digo así lo sabes lo sabes
emana emana jubala jubala
para tí para tí así así
(bis.)

12. R. Kopitchu (mujer de Kiriponsa)
Aah panapnacha panapuramako obaya shikipa
Aah de lejos era lejos el mundo quería
panapnashikipa obayashikipa ora kapoyecha
de lejos quería el mundo quería así yo decía
bonitaranmako.
bonita era.
Aah yayiranmako obayashirmako panapurap
Aah era cierto el mundo era lejos
obaya (bis.)
el mundo (bis.)

CANTOS PARA CAJA PIJOJO Grupo 3 (Anibal López)

1. *Aaaah paaa telepo telepota eleje*
Aaaah paaa telepo telepota eleje
elepota telepo telepota jele jelepota
elepota telepo telepota jele jelepota
e/eelepota namay tan jelepota e/epo
eleelepota mire ya jelepota elepo
jelepota nanrashiki jelepota namay
jelepota nosotras pobre jelepota mire
jelepota maliposash olamako maliposas
jelepota mariposita ese es mariposita
olamako telepotaelepota
ese es telepotaelepota
(bis.)

2. *Uuuuuuh telepo jelejelelepota jelejeleposh*
Uuuuuuh telepo jelejelelepota jelejeleposh
teletelelepota jelejeleleposh turipakashpa
teletelelepota jelejeleleposh hasta aquí
aaah telepo telejeposh makopa jelelepota

aaah telepo telejeposh pobre jelelepo
(bis.)

3. *Aaah paaa ele telepopa tele elepopa*
Aaah paaa ele telepopa tele elepopa
panapushi elepopa panapushi elepopa
muy lejos elepopa muy lejos elepopa
telejepo makopapa elejepo mabalonoshikipapa
telepopa es así elejepo estos pequeños
elejepopa telejepopa amoranoshikipapa
elepopa telejepopa y tu pobre
(bis.)

4. *Telejepo amolatu tamobala chakana*
Telejelepo y usted son no se como
chonaka panapu suyanashiku imayuku
dónde está lejos aquí pobre mi canción
tamobalanoshikipapa choyilanoshi panapu
ese pero bailando no se donde lejos será
mako telepo makopatu (bis.)
es telepo es así (bis.)

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

BIBLIOGRAFIA

ACUÑA, A. 1998. *La danza yu'pa: una interpretación antropológica*. Quito: Abya-Yala.

– 1999. *Estudio semiológico y contextual de la danza yu'pa: una interpretación antropológica*. (Tesis doctoral en microfichas). Madrid: Servicio de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

ARENTZ, I. 1991. «Yukpa». En *Música de los aborígenes de Venezuela*, 137 - 154. Caracas: FUNDEF - CONAC.

BONILLA, L. 1964. *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CARPENTIER, A. 1977. En VV.AA.

JUAREZ TOLEDO, J.M. 1978. «Música tradicional de los Yucpa-Irapa del Estado Zulia, Venezuela». *Folklore Americano*, 26: 60-81. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

LABAN, R.V. 1956. *Principles of dance and movement notation*. London: Macdonald and Evans.

–1963. *Modern Educational Dance*. Londres: Mac Donald and Evans L.T.D.

LIRA, J. 1989. *Yukpa Emai 'k'pe*. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia.

MARRAZO, T. 1975. *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires: Ciordia.

Abstract. This article presents some of the results obtained through the semiologic and contextual study of the Yu'Pa dance. The ethnic group Yu'Pa is located in the Sierra de Perija, in North East Venezuela.

RESEÑAS

JAIME CONDE SALAZAR

HISTORIA ANTIGUA

Carmen Giménez Morte, *Vicente Sáez. Espíritu y materia en danza*, Institució Alfons El Magnanim, Diputació de Valencia, Valencia, 1999.

Carmen Giménez Morte, *Vianants Danza*, Institució Alfons El Magnanim, Diputació de Valencia, Valencia, 1999

Desde un punto de vista regionalista que establece sus límites en torno a la Comunidad Valenciana, aparecen estas dos monografías dedicadas una al coreógrafo Vicente Sáez y otra a la Compañía Vianants.

Quizás resulte cargante repetir una vez más que la Historia de lo que se ha dado en llamar danza contemporánea, en el estado español sigue sin estar escrita. Las razones de esta desidia por parte del mundo académico hay que buscarlas, como se ha apuntado infinidad de veces, en la naturaleza misma de la danza, esto es, en su carácter efímero, en su utilización del cuerpo, etc.... Sin embargo esto no es todo: desde hace poco más de diez años, ciertos estudios dedicados a la danza han demostrado que ese tremendo vacío académico que afecta a todos los países que no han sido escenario de la *modernidad* tal y como es definida tradicionalmente, ha sido causado también por el mismo relato histórico que sostenido a esa *modernidad*. Dicho relato habría establecido como modelo universal de desarrollo aquél que tuvo lugar en Estados Unidos y según el cual cada disciplina artística debería sumergirse en un progreso continuo que le llevaría al fin óptimo que sería la expresión pura de su medio específico o esencia. En el caso de la danza, éste sería el *movimiento*. Tal y como hoy es evidente, todo lo que no se ajustó a tal definición de modernidad fue excluido de la Historia. Esta es la razón de que la Historia de la modernidad fuera durante mucho tiempo sólo aquella que relataba como en América (utilizo el término que usan habitualmente los textos) la danza habría progresado desde Isadora Duncan hasta los conciertos de la Judson Church. Fuera quedaban otras historias y otras definiciones de modernidad.

A lo largo de los años ochenta, con la aparición de los estudios universitarios de danza en Gran Bretaña, Francia y Alemania, comenzaron a aparecer frente a aquel relato unívoco de la modernidad, otras historias de la danza. Pero estos esfuerzos por relatar historias excluidas, habitualmente, se limitaban a añadir nuevos nombres a ese progreso moderno establecido. Como resultado, el modelo no sólo no era sometido a crítica sino que salía reforzado dando lugar a historias que hablaban de procesos evolutivos sostenidos por valores inquietantemente parecidos a los de la modernidad americana. Así parece que aquellos intentos de paliar aquellos vacíos se quedaron en encontrar y señalar nuevos héroes al modo americano, artífices de un progreso estrictamente formal pero nacido en otros países que no eran América.

Podemos situar la propuesta de Carmen Giménez Morte dentro de esta tendencia. Adoptando un modelo muy similar al de la evolución moderna, la autora busca sus héroes valencianos para ir construyendo una historia regional que llene ese hueco que había dejado la historia al uso. Así, cuenta Carmen Giménez que al no haberse dado en el Estado español esa evolución moderna supuestamente universal y reflejo de la americana, nos habríamos encontrado aquí con unos héroes sin tradición que pesara sobre ellos y, por tanto, «enérgicos y valientes, plenos de creatividad coreográfica». El parecido de los héroes valencianos con aquellos *tramperos* (coonskinner) descritos por Harold Rosenberg en su famosa *Parábola sobre la pintura americana* no es casual¹. Una vez más, la paradoja está servida: para paliar el terrible vacío que es la historia de la danza en el estado español, se emplea el mismo discurso y se busca el mismo tipo de personajes que están en el origen de ese mismo vacío. Si hoy somos capaces de seguir sosteniendo que nuestro pasado es sólo folklore (signifique esto lo que signifique) y que poco tiene que ver la historia de nuestra danza con la modernidad, es porque seguimos empeñados en buscar reflejo en un modelo histórico obsoleto que excluye todo lo que no se ajusta a su relato de progreso unívoco. Así, aunque estas dos monografías de cuidadísima edición (son libros muy útiles por el generoso número de fotografías, tablas y datos) son una bendición dentro del raquítico panorama bibliográfico español dedicado a la danza, resulta duro seguir encontrando propuestas que, debido a la utilización de discursos heredados y antiguos, no articulan un contexto válido hoy en día para que se produzca el tan necesario debate sobre la historia de la danza contemporánea en el Estado español. Quizás nuestra historia comenzará a ser realmente contada cuando se emprenda la revisión y la crítica profunda de las ideologías y métodos involucrados en la construcción de la Historia de la Danza al uso.

¹ ROSENBERG, H., 1959, «Parable of American Painting», en *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York, pp. 13-22

EXCELSIOR

Pappacena, Flavia (ed.), *Excelsior*, Di Giacomo, Scuola Nazionale di Cinema, Studi e Ricerche sulla Danza, 1998.

«Viendo el monumento levantado en Turín para la gloria del portentoso tunel de Monte Cenisio, imaginé la presente composición coreográfica.

Es la titánica lucha sostenida por el Progreso contra la Regresión lo que presento al inteligente público milanés: es la grandeza de la Civilización que por el bien de los pueblos, vence, abate y destruye al antigua poder del Oscurantismo que los mantenía en las tinieblas de la incertidumbre y la ignominia.

Partiendo de la época de la inquisición llevo hasta el túnel del monte Cenisio mostrando los descubrimientos portentosos y las obras gigantescas de nuestro siglo.

He aquí mi *Excelsior* que lo someto al juicio del culto Público Milanés».

Con estas palabras impresas en el libreto del ballet, el coreógrafo Luigi Manzotti presentaba su obra *Excelsior* hacia 1881. En el breve texto y en el posterior desarrollo del libreto se dan cita algunos de los temas que décadas más tarde se convertirían en paradigmas de la modernidad: el Progreso, la Civilización, la Ciencia, los descubrimientos, las máquinas y sus asombrosos poderes, etc. Aparecen ya en este ballet visionario que se alejaba de los lugares misteriosos y de las historias fantásticas propias del romanticismo. Así, después de ciento veinte años, *Excelsior* se ha convertido en una de las obras más importantes dentro del repertorio de ballet italiano. Y no sólo por haber sido versionada en múltiples ocasiones e incluso transformada en una película en 1913 bajo la dirección de Luca Comerio, sino también por haberse representado sin interrupción desde el día de su estreno hasta la actualidad. Como es lógico, en todo este tiempo, *Excelsior* ha atravesado varias etapas que van desde las cuidadas representaciones típicas de los primeros treinta años desde el estreno hasta la muerte de Manzotti en 1909, hasta el importante reestreno en el Mayo Musical Florentino de 1967, pasando por las primeras versiones del periodo de entreguerras, la transformación en clave fascista de la obra, o la evocación de Susana Egri en 1965 para la RAI. De toda esta larga y extraordinaria vida da razón la monografía editada por Flavia Pappacena y que lleva el mismo nombre del ballet. El libro consta de una serie de artículos escritos por la propia Pappacena y por otros colaboradores como Claudia Celi, Elena Grillo, Maria Amata Caló y Mario Musumeci y que emprenden el análisis profundo de *Excelsior*. El resultado es una monografía en la que se encuentra desde la reproducción del libreto original, hasta el análisis de la partitura coreográfica de Giovanni Cammarano y de la película de Comerio pasando por variadas y completas referencias al contexto cultural en el que se creó la obra o al proceso de restauración de la misma.

CONTRA EL OLVIDO

Laure Guilbert, *Danser dans le Troisième Reich. Les danseurs modernes sous la nazisme*, Librairie de la Danse, Editions Complexe, Bruselas, 2000

Parece que desde hace poco más de una década, la Historia de la Danza está sufriendo una revolución radical que está haciendo que se tambaleen las bases y los relatos que hasta hoy ordenaban nuestra memoria. Dicha feliz agitación arranca del análisis y crítica de los preceptos sobre los cuales se había construido la modernidad: frente a esa historia que contaba cómo las distintas disciplinas artísticas habían sufrido un progreso óptimo al lograr la expresión pura de su medio específico o esencia (en el caso de la danza una suerte de elaboración abstracta que es lo que se denominó «movimiento») comienzan a aparecer otras historias que empiezan a hablar de todos esos fenómenos más o menos incómodos que se habían quedado fuera de ese proyecto moderno hegemónico y unívoco y, finalmente, de la Historia. Dentro de ese enorme campo de las historias no contadas, encontramos la que propone Laure Guilbert en el libro que aquí reseñamos sobre los coreógrafos modernos alemanes y su relación con el nazismo. Se trata de un tema de extraordinaria complejidad ya que, en un principio, la Historia al uso sí que había incluido a estos creadores en su relato. Lo que argumenta Guilbert es esa historia de la danza moderna alemana es una suerte de elaboración mítica que se ha nutrido de la memoria de la generación de coreógrafos que trabajaron en el periodo de entreguerras. Esta memoria habría eliminado todas las complejidades y ambigüedades para establecer un relato que habla exclusivamente del desarrollo de un proyecto progresivo y positivo de la expresión pura de la danza. Así, dicha generación se habría señalado a sí misma como una víctima más del régimen nacionalsocialista que habría truncado dicho proyecto de progreso. Además, a esto habría que añadir que dicho relato mítico habría sido retomado y actualizado por una segunda generación de creadores que comenzaron a trabajar tras la Segunda Guerra Mundial y que encontrado en estas «víctimas» del tiempo de la República de Weimar una referencia positiva para sus propias investigaciones. Como resultado, el relato histórico habría sido sustituido por una suerte de memoria reelaborada a posteriori y cualquier posible complicación, ambigüedad o reflexión crítica sobre este proyecto moderno habría quedado de alguna manera silenciado, es decir, habría quedado fuera de la Historia. Pero aquí, de nuevo, hay que andarse con cuidado: no se trata, como apunta Guilbert citando a Philippe Lacoue-Labarthe y a Jean Luc Nancy, de abrir un expediente acusador «sino de considerar el lugar del que venimos» o simplemente de hacer frente a esa suerte de «esquizofrenia del recuerdo que ha separado la memoria corporal de la memoria histórica». Como declara la

Reseñas

autora, no es su propósito hacer una historia de la coreografía moderna, como tampoco lo es hacer una historia social del arte: «de lo que se trata de verdad es de reinsertar el movimiento moderno en una historia de la cultura interdisciplinar capaz de restituir el complejo universo de las sensibilidades y de los sucesos políticos del periodo de entreguerras».

Para ello este extraordinario libro se ordena en dos partes. La primera hace un balance en el que se consideran los diversos aspectos que configuran la realidad previa a la victoria electoral nazi de 1933. Podemos señalar entre otros, las raíces ideológicas que configuran los valores modernos y su vinculación con la tradición romántica, la postura de los distintos creadores frente al movimiento nacionalsocialista y el papel jugado por las distintas escuelas y movimientos en la configuración de la realidad alemana. Y la segunda parte se ocupa del periodo de gobierno nazi y el establecimiento de la llamada «cultura del movimiento». En ella se trata el funcionamiento del aparato institucional, las estructuras de poder y todo el sistema cultural y de propaganda que desarrolló el gobierno de Hitler.

Sin duda, *Danser dans le Troisième Reich* pone en evidencia la necesidad de revisar la Historia de la Danza al uso y las bases teóricas que la sostienen. Dicha revisión permitirá que hablen todas las historias silenciadas y olvidadas. Una vez recuperada la voz, todo será cuestión de negociar y completar las distintas memorias posibles.

ENTREVISTA CON EL MAESTRO

Marta Carrasco Benítez. *El Mestre José Granero*, Institut del Teatre, Barcelona, 1999

Dentro de la serie *Premis d'Honor* que publica el Institut del Teatre de Barcelona, aparece este libro dedicado al Maestro José Granero quien recibió dicho galardón en 1996. El cuerpo fundamental de la obra lo constituye una larga entrevista con la periodista Marta Carrasco. A través de ella se va desgranando la extensa carrera del «maestro» nacido en Buenos Aires en 1936. El texto se organiza en capítulos que van recorriendo cronológicamente los principales momentos de la vida de José Granero. Así, gracias a la rapidez y a la eficacia de las preguntas de Marta Carrasco, podemos disfrutar de diversas narraciones en las que el propio «maestro» cuenta desde anécdotas sobre sus años de formación y el inicio de su carrera en Estados Unidos, hasta su llegada a España huyendo de la guerra de Vietnam, la organización de las dos últimas Demostraciones Sindicales (1973 y 1974) o la colaboración con artistas como Antonio Gades, Manuela Vargas o Maya Plissetskaya.

Completando este interesante encuentro con José Granero aparece también una breve y completa biografía elaborada por la propia Marta Carrasco, así como una

selección de textos en la que distintas figuras de la danza española (Pilar López, Jose Antonio, Manuela Vargas, Victoria Eugenia, Antonio Canales, Cristina Hoyos, etc.) hablan de su relación con «el maestro» y de la importancia de su trabajo en el desarrollo de la danza en nuestro país en los últimos cuarenta años.

OTRAS REVISTAS

Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts

Editors: George Dorris, Jack Anderson

Advisory Board: Erik Aschengreen, Ivor Guest, Horst Koegler, Genevieve Oswald, Marie-Françoise Christout, Patricia McAndrew, Elizabeth Souritz.

Associate Editors: Edwin Bayrd, Barbara Palfy, Joseph Cacciottoli

Volúmen 23 - Número 1. 2000

Gaetano Grossatesta, an Eighteen-Century Italian Choreographer and Impresario, Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy.

Gloria Giordano

The Earliest *Giselle*? A Preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript

Marian Smith

Finding a Place for Hanya Holm

Claudia Giterman

Reviews

Sending American Dance Abroad

Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War by Naima Prevost

Francis Mason

The Career of Gower Champion

Gower Champion: Dance and American Musical Theatre by David Payne-Carter

George Dorris

Volúmen 23 - Número 2. 2000

Sauvages, Sex Roles and Semiotics: Representations of Native Americans in the French Ballet, 1736-1837, Part One: The Eighteenth Century. *Joellen A. Meglin*

Gaetano Grossatesta, an Eighteen-Century Italian Choreographer and Impresario, Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples. *Gloria Giordano*

Reviews

The Sarabande in dance and Music

Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos by Rainer Gstrein

Ingrid Brainard

The Stories of Two Birds

Frontiers: The Life and Times of Bonnie Birds, American Modern Dancer and Dance Educator
by Karen Bell-Kanner and *Bird's Eye View: Dancing with Martha Graham and on Broadway*
by Dorothy Bird and Joyce Greenberg.

Alice Helpern

Balanchine and Ballet Technique

Suki Schorer on Balanchine Technique by Suki Schorer with Rusell Lee

Carolyn Parks

Diaghilev and His World

The Ballets Russes and Its World edited by Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer

George Dorris

La Danza Italiana

Quaderno n° 2, 1999: 1900-1950: Alla ricerca dell'Ottocento perduto

A cura di José Sasportes e Patrizia Veroli

Premessa

José Sasportes

Le ultime settimane di Enrico Cecchetti al Teatro alla Scala nelle lettere di Arpha Bonneau.

Anna Maria Prina

Extraits de lettre à ma mère

Fatma Arpha M. Riza Khan

Ettorina Mazzuchelli, «l'insuperabile diva della danza»

Patrizia Veroli

La parola ai protagonisti. Intervista a Bianca Gallizia

Balletti italiani su partiture originali nella prima metà del Novecento.

A cura de Carlo Marinelli Roscioni

Vicende italiane di Loïe Fuller, «figlia del Vento e della Fiamma»

Caterina Nuvola

La tournée italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio 1928

Paola Torrani

La danza che verrà

Michele Abondanza

La ricerca storica sulla danza presso le università e l'Accademia Nazionale di Danza (1990-1998)

A cura di Gloria Giordano e Caterina Nuvola

Note di lettura

Notizie e convegni, *a cura di Gloria Giordano*

Le riviste di ricerca sulla storia della danza

Il *Gioco de la Cieca* rappresentato alla Regina di Spagna nel *Pastor Fido*: errata corrige



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES



Dirección General
de Promoción Cultural.
CONSEJERÍA DE CULTURA.

Comunidad de Madrid

9 771135 913008



978-977-11-3591-3