

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 7, 2001

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



2001

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)

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
C/ Basilius, s/n
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Teléf.: 91 885 51 64 - 91 883 46 46
e-mail: danza@e.fgua.es

© Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

ISSN: 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

- Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España** 7
VICTORIA CAVIA NAYA
- Corpi Doccili e Máchine di Guerra –La Metamorfofi della Ginnastica
Ritmica Dalcroziana dallo stato liberale al fascismo** 29
PATRICIA VEROLI
- Tocando Fondo (Sobre el Ilusorio Viaje a América** 45
JAIME CONDE SALAZAR
- Encarnación López Julvez «La Argentinista» – Entre el Folclore y la van-
guardia** 77
CELIA DÍEZ HUERTAS
- «On Angelika» is/a/d'or/a Duncan** 101
NATASHA HASSIOTIS

TÓRTOLA VALENCIA Y LA RENOVACIÓN DE LA DANZA EN ESPAÑA

VICTORIA CAVIA NAYA
Musicóloga
Historia y Ciencias de la Música
Universidad de Valladolid

En los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, algunas ciudades europeas se convirtieron en punto de encuentro para bailarines que buscaban una nueva forma para la danza. Algunos de estos artistas llegaron a formar parte de nuevos movimientos estéticos mientras que otros trabajaron de forma autodidacta o independiente. Pero sin duda muchos de ellos clarificaron el camino de la danza al plantear opciones que iban más allá del ballet.

Tórtola Valencia (1882-1955), bailarina y coreógrafa española que desarrolló su carrera desde 1908 a 1930, no ha sido incluida en la lista de pioneras de la danza moderna a nivel internacional, algo que no sorprende si tenemos en cuenta que tampoco ha sido reconocida en este sentido su labor dentro del ámbito español¹. Aún así, revisando sus trabajos y su actitud es fácil establecer una serie de vinculaciones entre su danza y el ámbito coreográfico de esos primeros años del siglo XX en los que destacaban las figuras americanas de Isadora Duncan, Maud Allan y Ruth St. Denis, referentes que de manera puntual sirvieron de comparación con la española ya en la época y han sido igualmente recordados en investigaciones posterior-

¹ El material que hemos utilizado en esta investigación se basa principalmente en el amplio archivo depositado en *The Hispanic Society of New York* (Nueva York) por uno de sus admiradores, el cubano afincado en Estados Unidos Carlos Toledo y en menor medida en el material conservado en *The New York Public Library of Performing Arts* (Nueva York). También hemos consultado con prevención algunos datos de una biografía sobre la bailarina escrita por Odelot Solrac, una recreación de carácter poco científico y de difícil fiabilidad dada la ausencia de aparato crítico. Entre los artículos escritos más recientemente sobre la bailarina destacan los de la profesora Iris Garland, la cual utilizó principalmente para su investigación el archivo del «Institut del Teatre, Centre d'Investigació, Diffusió, i Documentació» de Barcelona.

res². Entre las europeas otros nombres pueden ser en alguna medida parangonables a Tórtola, como sería el caso de Mary Wigman en su búsqueda de la expresividad. De manera más cercana y compartiendo los últimos años de la *Belle époque* podríamos ver semejanzas con la bailarina nacida en Riga y formada en Alemania Sent M'ahesa (1883-1970), que hizo su debut en Munich en 1909 y cuyo repertorio era básicamente orientalizante.

Por su prestigio y sus actuaciones a solo con acompañamiento orquestal en los mejores teatros de las ciudades que visitó, en su momento se comparó a Tórtola con otras bailarinas internacionales y españolas. En 1918 se presenta en el teatro Arbú de México donde un año más tarde debuta Anna Paulova³, la única bailarina que Tórtola admiró y reconoció como la más grande de su época, quizá porque los estilos eran tan diferentes que no había peligro de discutidos prestigios⁴. Aunque ya en 1912 había compartido cartel en Barcelona con Antonia Mercé y Raquel Meller⁵, el contexto teatral en que aparece en 1918 ha mejorado cualitativamente y así lo muestra el que se reseñen las actuaciones de la bailarina junto con un grupo de artistas, que con estéticas muy distintas contribuyan a difundir la danza desde España:

La Argentina es una de las estrellas de esa soberbia constelación que en el bello arte de la danza forman en España los nombres de Tórtola Valencia, Pastora Imperio, La Argentinista, Amalia Molina, Julia Borull, Carmen Ferrer, Ramona Miralles y María Esparza⁶.

Hacia mediados de siglo su estética se recibe como producto del «modern-style». Sebastián Gasch la definió de esta manera justificando el término en el gusto desmesurado por lo excesivo y abultado o en sus trajes sobrecargados de ornamentación. Según él, su arte hay que situarlo en el «posmodernismo» entendido en su contexto cronológico como decadencia del modernismo, un preciosismo teñido de orientalismo del que también participan intelectuales y artistas como Audrey Beardsley, Ismael Smith, Nestor de la Torre, Mariano Andreu, López Morello y José de Zamora⁷. No en vano fueron todos

² Garland llama la atención de la modernidad de Tórtola de la cual tiene constancia en un primer momento por su semejanza con Ruth St. Denis. Cfr. Iris GARLAND: «How did She Dance? Capturing the Essence of Personal Style in Early MODern Dance» en *The Art of the Moment: Looking at Dance performance from inside and out*. Proceedings, 31 Annual Conference Congress on research in Dance. Columbus, Ohio, 12-15 November 1998.

³ Roberto NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, *Cuarenta años de Teatro en México*, México, 1956, p. 18.

⁴ José DEL CASTILLO, «Tórtola Valencia: toda una época desaparece», *Solidaridad Nacional*, 18 Enero 1951.

⁵ Angel ZUÑIGA, *Teatro*, 28 Enero 1950: «en la desaparecida Sala Imperio [...] en una misma sesión recuerdo que actuaban Raquel Meller, Tórtola Valencia y La Argentina».

⁶ Roberto NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, *Cuarenta años de Teatro en México*, México, 1956, p. 53.

⁷ Sebastián GASCH, *El Noticiero Universal*, Barcelona 6-IV-1967

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

ellos grandes admiradores de la bailarina. Dentro de este misma perspectiva estarían años más tarde las declaraciones de Francesc Fontbona para quien el arte de Tórtola Valencia es también una expresión de un estilo de transición, en definitiva el resultado de unas inquietudes intelectuales y estéticas propias de aquellos años en los que se producía una estilización del folklore, un replanteamiento de la tradición que contribuía a cerrar ciertos convencionalismos y abría nuevas experiencias⁸.

Desde una perspectiva estética más amplia, consideramos que cabe también establecer un substrato compartido para las actitudes de fondo de la artista y las inquietudes de renovación y modernidad que presentaba en Europa la Nueva Danza, tendencia que se inicia con la primera interpretación de Gret Wiesenthal y su hermana en la Viena de 1908 y llega a su fin con el Festival Olímpico en 1936. Un movimiento configurado por sensibilidades germánicas de principios del siglo XX y personalizado de forma destacada en Mary Wigman y en las novedades y aportaciones de Niddy Impekoven, Gret Palucca, o Valeska Gert entre otras. La Nueva Danza, conocida en el contexto cultural alemán como *Ausdruckstanz*, despuntaba en la misma fecha en que Tórtola iniciaba su carrera en Inglaterra. Lo esencial es su orientación intensivamente personal y subjetiva, lo que llevó a sus coreógrafos a crear obras individuales y formas personales de expresión. Adicionalmente presentaban también otros rasgos no compartidos completamente por todos los coreógrafos vinculados a esa estética, pero por lo mismo sintomáticos de una actitud de fondo en la que también podríamos entender algunas de las características de Tórtola. Entre ellos tendríamos la búsqueda de lo natural, la tendencia al misticismo, a las dualidades en las emociones o contenidos, y a la intensidad de la expresión individual. En un primer momento la importancia de este movimiento radica en los logros que consiguió en sí mismo, pero su alcance tiene una influencia mayor ya que sirvió de substrato para lo que años más tarde llegó a ser en Alemania y Estados Unidos la Danza Moderna⁹.

Tórtola se desenvolvía en unos contenidos coreográficos de carácter ecléctico, pero llegó sobre todo a ser conocida por sus interpretaciones de danzas antiguas y orientalizantes¹⁰, símbolo y expresión de preocupaciones espirituales de corte

⁸ Francesc Fontbona, «La llegenda d'una ballarina, Tórtola Valencia», folleto, conmemorativo realizado con los fondos del Museu de les Arts de 'Espectacle de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. [s.f.].

⁹ Para una visión completa de este movimiento ver Dianne S. HOWE, *Individuality and Expression. The Aesthetic of the New German Dance, 1908-1936.*, Peter Lang, New York, 2001.

¹⁰ JACOB, «La danza», *Bohemia*, Barcelona, 3-IV- 915, p. 73: «Este Oriente preñado de dulces ensueños, de misteriosas evocaciones, de sensaciones desconocidas, tiene su más alta manifestación en la danza. Recordamos a Napier Kowska, vemos hoy a Tórtola, en nuestros ojos tenemos aún impresa la visión de la Duncan, artistas ellas que nos dieron la sensación real de lo que en nuestra mente nos habíamos forjado.

trascendentalista que buscaban en las antiguas religiones asiáticas la pureza rechazada por la modernidad del mundo industrializado. Así mismo, y a un nivel más superficial, el orientalismo era manifestación del entretenimiento de la cultura popular de la época. En esta atmósfera, Tórtola supo combinar la mentalidad empresarial de la mujer de negocios con aspiraciones espiritualistas manifestadas a través del cuerpo en movimiento. En repetidas ocasiones destaca la profesionalidad de Tórtola en su concepción de la danza. Un ejemplo que ilustre lo que decimos son unas notas manuscritas por su ahijada Angeles Magret sobre un volumen regalado por ésta a Carlos Toledo. En concreto en la página 70 del libro *La memoria veranea* de Cesar González Ruano, Angeles lleva la contraria al autor y destaca que la bailarina nunca trabajó fuera de escenario

Tórtola no conoció a Gloria Laguna, ni tampoco danzó en casa de Hoyos ni en ninguna parte. Tórtola había nacido bajo el signo de Géminis Mercurio, y por lo tanto decía que quien quisiera verla que fuera al teatro abonando su butaca¹¹.

De sus aproximaciones personales al budismo, hinduismo o prácticas de yoga no se tiene constancia de cuando empezaron ni tampoco con certeza de su profundidad o asimilación. Creemos que el sincretismo aparente que rodea a la bailarina a este nivel, expresa más bien una actitud intelectual y externa, ya que lo que sí consta es que en sus años de retiro se agudizó su sensibilidad religiosa pero canalizada a través de una práctica tradicional católica, como muestra el talante de algunas de sus entrevistas y las esquelas y obituarios tras su muerte¹².

Unido a un físico excepcional y con una belleza llamativa donde destacan sus brillantes ojos negros, estaba a la vez dotada de una buena cabeza y una formación intelectual notable que le permitía desplegar con elegancia los recursos arquetípicos de uno de los modelos de mujer moderna de principios de siglo¹³: en concreto el de profesional autónoma e independiente que vive de su trabajo y se permite en varias ocasiones rechazar el matrimonio como recurso obligado para situarse en la sociedad, aunque no por ello carente de una feminidad definitivamente atractiva¹⁴. Fue una de las primeras bailarinas que trató de desligarse del mundo de las variedades

¹¹ Volumen depositado en el archivo *The Hispanic Society of New York*.

¹² BOLERO, «En casa de Tórtola», *Barcelona Teatral*, Barcelona, 9-VII-1945 ; *Solidaridad Nacional* Jueves 18 enero 1951.

¹³ Dámaso CASTEJÓN, «Los brazos de Tórtola» en *Paraninfo*, Zaragoza IV-1915, p. 10: «Temperamento ultrasensitivo y gobernada por la inteligencia bien cultivada a través de una amplia y especialísima erudición artística exenta de todo deje de histrionismo y chabacanería».

¹⁴ José DEL CASTILLO, *Solidaridad Nacional*, 19-I-1951. En sus entrevistas muchas veces manifestó que rechazó a varios pretendientes por razones profesionales que le llevaban a entender el arte como la principal vocación de su vida.

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

en el que nació artísticamente, yendo más lejos al interpretar su propia visión de la danza. Con su presencia, contribuyó a incrementar el número de mujeres que a principios de siglo aparecían en el escenario solas y además coreografiando.

Su trabajo supone un puente desde las variedades hacia las manifestaciones artísticas de carácter más serio que evolucionaban dentro del entorno teatral, un ámbito que también recorrió la Nueva Danza. Una muestra más de la apertura y comunidad de intereses entre Tórtola y la que fue la escena más progresista del momento es el gran éxito tanto de crítica como de público obtenido desde el principio de su carrera en las principales ciudades de Alemania y Austria¹⁵, en las que además de actuar ejerció supuestamente el magisterio. Según la propia Tórtola en Munich fue profesora de Estética en el Teatro de Arte de 1912 a 1914¹⁶. La fuerza de la danza en el contexto germano se inicia ya en los años anteriores a la I Guerra Mundial y sobre todo se destaca en el periodo que va de 1922 a 1925, de corta estabilidad pero de gran apogeo en términos de apoyo gubernamental. El declive se inicia con la depresión de 1929 que afectó tanto a Estados Unidos como a Alemania, agravándose la situación con las elecciones de 1930 donde cayó el gobierno de Weimar, gran soporte institucional hasta entonces de la danza.

Además de sus coreografías, las cuales interpretaba en conciertos a solo con música orquestal de repertorio clásico-romántico principalmente, Tórtola presentó otras facetas artísticas. Entre ellas destaca la de la pintura, de la que da cuenta algunas de las exposiciones que llevó a cabo¹⁷. También participó brevemente en el mundo del cine y se propuso la publicación de una autobiografía que aunque no llevó a término sí dio lugar a unas memorias¹⁸.

Otras aptitudes curiosas que entrelazan vida y obra en un halo de misterio intencionado y un tanto decadente también pueden reseñarse. Entre ellas la facultad de «revivir» las perlas a través del contacto con la piel y de su uso continuado, algo que durante sus primeros años como bailarina llegó a realizar de manera semiprofesional proporcionándole un complemento económico¹⁹. Su estilo cosmopo-

¹⁵ Ibid.: En la entrevista Tórtola comenta sus éxitos en esos países. En Berlín, en concreto, recibió el beneplácito de Loïe Fuller la cual le dijo sobre su repertorio lo siguiente: «No tienes mucho que esforzarte. Elige danzas donde tu tipo pueda lucir».

¹⁶ Ibid.: Aunque es un dato sin comprobar ella afirma en esta entrevista que desempeñó la docencia en esos años abandonando el cargo a causa de la Guerra.

¹⁷ Gaspar TATO CUMMING, *Dígame*, Barcelona 27-X-1942. En este artículo se habla de la Exposición de sus obras en los salones Moretti Catelli de Montevideo mientras estaba actuando en Uruguay.

¹⁸ Apuntes de sus memorias fueron facilitados a la prensa una vez retirada, en concreto en una entrevista realizada por Carlos Fortuny [s.f.] (Archivo *The Hispanic Society of New York*). Es posible que retazos de las mismas fueran también utilizados por Odelot Solrac en la biografía sobre la bailarina.

¹⁹ Isidro de las CAGIGAS, «Intimidades de Tórtola», *Paraninfo*, Zaragoza 6-V-1915, p.1; Luis DE CASTRO, *Libertad*, Valladolid, 4-IV-1954.

lita, su amplia cultura, la fluidez con que se manejaba en cinco idiomas, sus viajes y su interés por la antigüedad como fuente para sus recreaciones coreográficas, motivaron su afán coleccionista que se extendió desde los libros a todo tipo de manifestaciones artísticas. Entre ellas sobresalen por su curiosidad varios *ex libris*, cuyos grabados nos aportan una información indirecta de su posición individual ante la vida al reflejar su sensibilidad a través del símbolo y la alegoría, además de cumplir con la utilidad de certificar la propiedad de los más de 10.000 libros que componían su extensa biblioteca²⁰. Destaca el dibujado por ella misma, donde aparece ataviada con uno de sus trajes orientales (el de bayadera) y situada como eje del dualismo entre Oriente-Occidente bajo la leyenda de las palabras arte-emoción. Otro de ellos, realizado por el dibujante americano Ismael Smith reproduce una de sus fotografías, en concreto en la que aparece Tórtola bailando flamenco y acompañándola a la guitarra el pintor Zuloaga. Objetos de su coleccionismo fueron también vitolas de cigarrillos puros con su firma, sellos o una colección de encajes que llegó a más de doscientas piezas, algunas de las cuales fueron únicas²¹. Entre sus retratos destacan los de conocidos pintores de la época: Zuloaga, Anselmo Nieto, Coll, Urgel, Schmützer y los dibujos de Penagos y Bolaños. Abundando en este aspecto se ocupó del trabajo de archivo de todo tipo de recortes de prensa, poemas y notas laudatorias de sus interpretaciones.

Perfil Biográfico

Como muchas de las artistas de su generación que se mueven dentro del teatro musical popular y que posteriormente reciben un reconocimiento internacional en ambientes más selectos, Tórtola enmascara voluntariamente sus orígenes con el fin promocional de dejar margen a la recreación fantasiosa que va desde un pasado familiar de noble estirpe hasta la presencia de un tutor inglés que se hace cargo de ella a la muerte de sus padres. La educación victoriana, el internado parisino, el aprendizaje de música y canto o el estudio de la literatura, son solo posibilidades sugeridas

²⁰F. DEL DARRO aporta este dato en el reportaje que le hizo en 1953 para la revista *Alhambra* y que aparece recogido por Luis de Castro García en el artículo «'Ex libris' y personalidad» en *Ensayos Breves* (Valladolid 1955, vol. III). Se trataba de libros perfectamente conservados con cuidadas encuadernaciones y de los más variados temas. De hecho las numerosas fotos conservadas sobre la biblioteca en *The Hispanic Society of New York* así lo atestiguan.

²¹ Así lo testimonia unas notas manuscritas de Angeles Magret sobre un libro que fue de su propiedad titulado *El Encaje de Seda* (Barcelona, 1960): «Aquí hay 46 piezas de la colección T.V. La colección de encajes de Tórtola Valencia llega a las 200 piezas en total. Hay de hilo, algodón, etc. encajes de Inglaterra, Bruselas, italianos, etc. Algunos son piezas únicas».

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

por la bailarina en entrevistas cuyos datos resultan cuando menos contradictorios en el tiempo, y siempre de difícil comprobación²². Es probable que todo ello oculte una condición humilde, como la de la mayoría de las teloneras y bailarinas de reparto del momento, aún así su elegancia y cultura siempre dejan abiertas otras posibilidades.

Entre las versiones que más circularon destaca la de su origen español, a pesar de su fuerte acento extranjero al hablar castellano, de que la mayoría de sus notas personales están escritas en inglés y de que su vinculación profesional con España no se constata hasta 1911. Una posible causa de su interés por parecer española es la de proporcionar autenticidad a las danzas de género que incluye en su repertorio²³. Siguiendo con toda esta especulación podemos decir que la versión más extendida es la que sitúa el nacimiento de Carmen Tórtola Valencia el 18 de Junio de 1882 en el barrio de la Magdalena en Sevilla. Sus padres estarían legalmente casados desde 1869 en Barcelona. En su ambiente se creía dudosa la partida de nacimiento con esos referentes y tampoco consta el certificado de matrimonio de sus padres²⁴. Ella misma comentó alguna vez que era una «Cristóbal Colón del arte. Tres ciudades se disputan como auténticas cunas mías: Sevilla, Valencia y Barcelona»²⁵. Parece que el misterio se extendió incluso a las personas más allegadas a ella porque poco después de su muerte su ahijada y secretaria, Angeles Magret, seguía cuestionándose el posible origen valenciano de la bailarina²⁶. La reconstrucción de su infancia pasa por la de ser una hija única que a la edad de 10 o 12 años es adoptada por una rica familia británica —de la que nunca se da el nombre— y es llevada a Londres. Sus padres emigran a México donde ambos mueren años más tarde.

Su vida profesional comenzaría según esta versión como consecuencia de la muerte de su tutor en 1908, lo cual le obliga a trabajar en el mundo de la comedia musical, debutando el 25 de abril en Londres en una producción del Teatro Gaiety titula-

²² J. Andrés VAZQUEZ, «Tórtola y su paraíso Artificial», *Revista*, Barcelona, 24-II-1955.

²³ Entre aquellos que la conocieron y que ponen en duda su origen español tenemos al académico Federico García Sanchiz: «ella declarabase gitana y española, en un castellano incompleto y sin vocabulario caló. Vino de Londres antes del 14, volvía con periodicidad». Cfr. *Letras*, Mayo 1943.

²⁴ J. Andrés VAZQUEZ, «Tórtola y su paraíso artificial», *Revista*, Barcelona, 24-II-1955. El autor del artículo es el único que asegura que la bailarina le enseñó varias veces la partida de nacimiento «donde figuraba como nacida del 18 de Junio de 1882».

²⁵ Cesar GONZÁLEZ RUANO, *La memoria veranea*, Barcelona 1960, p. 65.

²⁶ En uno de los libros del legado de Carlos Toledo (*La memoria veranea*, de Cesar González Ruano, Barcelona 1960) aparece sobre el texto impreso unas notas manuscritas de Angeles Magret en donde comenta su origen valenciano: «Y es verdad, pues hay unas actas de la Diputación de Valencia, agradeciendo a Tórtola unos donativos de pinturas y carteles para el Museo Taurino de aquella ciudad en que agradecen el donativo a la artista Valenciana??».

da *Havana*, con libreto George Grossmith Jr y Graham Hill y música de Leslie Stuart²⁷. En esa época se identificaba lo cubano como español y la publicidad del momento suplantaba éxitos y países de origen de las bailarinas según las circunstancias e intereses de la función y con fines puramente comerciales. Este pudo ser el caso de Tórtola, ya que para el anuncio de esta primera actuación la crítica le supone un prestigio adquirido ya en España.

El éxito de esta producción le anima desarrollar su capacidad coreográfica aunque aún no asume su carrera como independiente. De 1909 a 1912 va formando su repertorio personal y a la vez trabaja en Berlín, Munich, París, Londres y Dinamarca. A finales de 1909 actúa en comedias musicales en Viena (Teatro Ronacher), Berlín (Winter Garten) y París (Folies-Bergère). Además sustituye a Maud Allan en el Palace de Londres. Entre estas actuaciones destaca la comedia musical *Kismet* en el Teatro Garrick de Londres (1911) y en Munich (1912), además de su papel en el montaje de Max Reinhardt *Sumurum* en París (1912²⁸).

En España debuta como solista en Madrid en el Romea en 1911, un teatro de la calle Carretas acostumbrado a otro tipo de espectáculos de carácter más ligero²⁹, lo que es acusado en el desconcierto del público principalmente masculino pero a pesar de ello consigue cierto éxito sobre todo por parte del sector intelectual de la sociedad madrileña. Algo que se refleja en la abundancia de actuaciones en 1912³⁰ y en la crítica y poemas que le dedicaron escritores como Valle Inclán o prosas laudatorias como las de Benavente, pero sobre todo en el hecho de que en 1913 fuera invitada para actuar ante un público selecto en el Ateneo de Madrid³¹. Durante esos años y hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial sus giras se suceden por toda Europa pero a partir de 1915 reside en España actuando en numerosas ciudades como Granada, Valencia, Valladolid, Bilbao, Barcelona, Sevilla y Madrid.

La modernidad que aporta la danza de Tórtola también se puede observar como agente del cambio social en la transformación que sufre el público, hasta entonces

²⁷ Odelot SOLRAC, *Tortola Valencia and Her Times*. Vantage Press, New York, 1985, p. 15.

²⁸ *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6-VII-1957.

²⁹ Máximo DÍAZ QUIJANO, [s.f.]: «debut en el Romea, Teatrillo con chabacanerías de programas tan atractivos como heterogéneos [...] las más refulgentes estrellas de entonces: Pastora Imperio, Amalia Molina, La Fornarina, Antonia Mercé, La Argentinita, actuaban en el forillo de la empresa...tras Luis Esteso con el que se refán las tripas bajaba el telón y esperaban...unos martillazos y se transformaba el tablado en templo» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

³⁰ *The Sketch* –Suplement–, Londres 6-III-1912: «Señorita Valencia, who is a native of Seville, gave twenty special performances there in Madrid, and in Barcelona, immediately before coming to London and by Royal Command danced before the Queen of Spain last month. At the Palace she is seen in the 'Dance of the Incense', which has been likened to an animated Egyptian fireze, and in 'Une Danse Arabe', described as 'a creation characterised by frenzy and passion'».

³¹ Federico García Sanchiz, *Letras*. V-1943, Madrid.

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

mayoritariamente masculino y acostumbrado a espectáculos de carácter más frívolo. El grupo que más la valora es el de los literatos y artistas junto con el de las mujeres. De hecho sus interpretaciones se consideran por parte de cierta crítica como demasiado intelectuales para ser comprendidas fácilmente³². A la vez su danza se percibe como arte de las actitudes, femenino y de «pasión», motivo por el que «lo paladean con más predilección las mujeres»³³. Se producía así un nuevo diálogo cultural entre la escena femenina y la audiencia femenina que consumía su arte, un rasgo de renovación y modernidad ejemplificado a su vez en la crítica puesto que dos de las mujeres de esa intelectualidad le dedicaron su atención y valoraron muy positivamente su trabajo: Carmen de Burgos³⁴ y la Condesa de Pardo Bazán. Esta última ejemplifica la comprensión de las mujeres hacía el arte de Tórtola pues ya en 1912 intuye que el papel más adecuado para la bailarina sería el de Salomé, una coreografía que en 1918 será presentada por Tórtola en México con la música de Strauss³⁵.

En 1915 lleva a cabo sus dos únicas películas. En Barcelona, bajo la dirección de Codina y con la productora Condal Films, trabajó como protagonista en *Pasión y Pacto de Lágrimas*. Compartió reparto con Armengol y Gerardo Peña³⁶. Su opinión sobre el cine en la década de los cuarenta era positiva siempre que se concibiera como obra de arte, algo que criticaba con diplomacia en relación al cine español.

Voy muy poco al cine. Es el cine histórico y el documental el que más me interesa. Y me gusta el cine cuando es arte y me disgusta cuando es explotación comercial tratando de imitar. ¡Y es tan pocas veces arte!. [...] Por el arte todo, contra el arte nada!³⁷.

Sus papeles en las dos películas españolas que interpretó eran una excusa para verla bailar pues de hecho giraban en torno a sus danzas:

³² YAÑEZ SILVA, *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, VIII-1916.

³³ Alfonso BROQUA, *El Siglo*, Montevideo, 30-IV-1916.

³⁴ Carmen DE BURGOS, Madrid 1912: «Tórtola Valencia ha revelado en España con insistencia y con fruto el espíritu de las danzas antiguas. Un nuevo rito muy humano y muy religioso ha sido implantado por ella» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

³⁵ Pardo Bazán, Madrid 1912: Tórtola Valencia... en una bailarina personificó el Oriente, la seducción perversa de la mujer que ondula. Al ritmo de sus ondulaciones y serpenteos cayó la cabeza de Yokonan. En Tórtola Valencia parece renacer Salomé, que es uno de los ideales estéticos de nuestros tiempos (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

³⁶ Gaspar TATO CUMMING, *Primer Plano*, 18-VII-1943; Antonio CABERE, *Primer Plano*, 14-IX-1962. Los estrenos de las películas fueron en Madrid en el Teatro de la Zarzuela y en Barcelona en el Royalty.

³⁷ Gaspar TATO CUMMING, *Primer Plano*, 18 Julio 1943.

Por los títulos ya puede usted figurarse lo que tuve que llorar. La trama muy al gusto de la época, romántica y folletinesca (en una de ellas me raptaban) se desarrollaba para terminar en mis bailes³⁸.

Uno de los aciertos fue que ambas películas se presentaban con su adaptación musical, lo que beneficiaba sobre todo a las danzas ejecutadas por Tórtola. Se trataba de bailables acompañados por un piano o el sexteto del cine. La productora exhibió la película en las principales ciudades donde actuaba la artista, quizá con cierto abuso y perjuicio para los intereses económicos de la representación en vivo, como así denunció la propia bailarina. Además de *Pasión* y *Pacto de Lágrimas*, también filmó en Francia alguna de sus danzas:

Donde conseguí un gran éxito económico fue en Francia con la filmación de mis danzas «La Maja» de ambiente goyesco; «Danza Árabe» del genial Tchaikovsky (que por cierto fue la última danza que interpreté al despedirme en Guayaquil) y «La Serpiente», de Leo Delibes, que es la danza de las sacerdotisas de Nag-Natha Krishma, diosa de las serpientes³⁹.

La fuerza de la imagen fílmica de esta última obra radica en la concepción plástica de la propia coreografía, la cual viene justificada en la historia que Tórtola tomó como base para la recreación en escena, algo habitual en sus trabajos:

El ambiente de esta danza es eminentemente cinematográfico, plástico. En la India durante la época de las grandes plagas de serpientes que causan en todas partes grandes perjuicios los sacerdotes del Templo Sagrado presentan en las plazas públicas a sus sacerdotisas que ejecutan ante el pueblo sus ritos ante la gente arrodillada y en plegaria. ¡Un maravilloso espectáculo de color! ¡Ah, si entonces hubiera existido el cine en colores!⁴⁰.

Posteriormente su carrera cinematográfica no siguió adelante a pesar de las proposiciones que se le hicieron desde Estados Unidos, las razones parecen que residen en la dificultad de compatibilizar sus actuaciones en vivo con el mundo del cine

En nueva York y allá por 1917, la «Metro» me hizo proposiciones que no me interesaron por truncar mi gira a Méjico y América Central. Pero por toda América, ¡mi inolvidable América! rodaron mis dos películas españolas; allí los públicos que me idolatraban llenaron los cines para verme interpretar como actriz⁴¹.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

En 1916 inicia su primera gira a América que durará hasta 1919, actuando en Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Cuba, Nueva York y México. De vuelta a España apenas modifica su repertorio pero sus actuaciones se despliegan por muchos teatros de la Península entre ellos, La Coruña, Vigo, El Ferrol, Santiago de Compostela, Palma de Mallorca y Barcelona. En esta ciudad, además, inaugura una exposición de sus cuadros en Galerías Layetanas. Más tarde baila en Cartagena, Valencia y Santander. Estimulada por los anteriores éxitos conseguidos en el mundo hispano hará dos giras más por América en etapas sucesivas, pero intercalando un periodo en España. En 1927 se la puede seguir en sus actuaciones por Madrid, Reus, Tarragona, Zaragoza o Huesca. Sus dos etapas en América se extienden desde 1921 a 1925 y desde 1928 a 1930, actuando en ciudades de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Costa Rica, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Colombia, Nicaragua, Panamá, Uruguay, Bolivia y Ecuador. En Guayaquil tendrá lugar su última actuación, abandonando definitivamente la escena y volviendo a España en 1930 para retirarse a vivir en Barcelona donde residirá con su hija adoptiva y sin apenas protagonismo en la vida social, rodeada de un ambiente pintoresco y exótico y manteniendo a través del contacto epistolar el recuerdo de su pasado artístico. En 1964 se inauguró en el Museo de Arte Escénico de Barcelona una sala dedicada a ella, en donde se depositó su legado material⁴².

Contenido

Tórtola comentaba lo que la danza significaba para ella en una entrevista fechada en torno a 1917. En su descripción se dan algunos de los elementos comunes a las sensibilidades de principios de siglo. Actitudes que encontraron su camino también dentro de la estética expresionista y de la Nueva Danza al enfatizar la percepción personal de la realidad creando obras de arte individuales y formas personales de expresión. La búsqueda de la comunicación directa del yo como expresión de la esencia del sujeto se formula en Tórtola dentro del esquema teórico de la danza natural, que en definitiva inhibe el plano racional del yo consciente en beneficio de la intuición a un nivel prelógico:

Jamás debiera encerrarse la danza dentro de un tema preciso y definido. Hay un estilo natural que no es producto de la ciencia, ni de la reflexión, sino de la espontaneidad; que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos. La danza natural consiste en aquellos movimientos puramente poéticos, que se manifiestan espontáneamente⁴³.

⁴²Carta de Manuel Jofré a Carlos Toledo, Barcelona-New York 1964.

⁴³Francisco GRANDARA, *Revista Universal de Nueva York*, «El Arte de Tórtola Valencia», (s.f.).

También en la Nueva Danza los contenidos de los trabajos de sus coreógrafos carecen de un denominador común ya que vienen prefigurados por la experiencia personal y visión del mundo de cada bailarín. El repertorio de Tórtola tiene ya en sí mismo un carácter ecléctico, producto sin duda de las diversas experiencias adquiridas en el mundo de las variedades y de las estéticas que dominaban la escena en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. En esencia Tórtola vio la danza como la expresión del paisaje interior de su propia alma expresado a través de los movimiento de su cuerpo. Y en esa búsqueda de sí misma las danzas se presentan como una metáfora más del misterio de su espíritu. Ella misma decía que «sus danzas eran el reflejo del alma y como los estados del alma variaban sus danzas debían también variar»⁴⁴.

El interés por la expresión de su alma apunta hacia otro de los elementos del contenido: el misticismo. Es decir, el deseo de conectar con lo más alto o con un ser superior. Un elemento también presente en la vertiente expresionista de la Nueva Danza, donde el poder místico en la creatividad se produce cuando el bailarín define la danza como original y natural, dictada por el alma que fluye desde el origen divino⁴⁵. Muchos de los trabajos de Tórtola incorporan elementos de misticismo en el contenido, así es tanto en aquellos que tienen que ver con la exploración de la noción de la muerte, como en la *Marcha Fúnebre* (Chopin) y *La muerte de Ase* (Grieg), o en aquellos que abordan ideas religiosas y míticas como en *La Danza del Incienso* (Buccalosi). Ella habló frecuentemente de estos elementos ceremoniales a la hora de justificar sus fuentes creativas y también se orientan en estos términos las críticas y alabanzas de los poetas que la admiraron, cuya exaltación modernista repite insistentemente las referencias a la divinidad⁴⁶. Su capacidad comunicativa radica en su fuerte personalidad y poder interpretativo.

De forma más específica el contenido de sus danzas presenta dos facetas diferentes. La primera se manifiesta poco exigente desde el punto de vista formal, desenvolviéndose dentro de la danza clásica y de la danza española, ámbitos en los

⁴⁴ Carlos MURIAS «La magicienne aux yeux d'abîme», *Danser*, Paris, n°103, IX-1992, p. 26.

⁴⁵ Dianne S. HOWE, *Individuality and Expression. The Aesthetic of the New German Dance, 1908-1936*, Peter Lang, New York, 2001, p. 18.

⁴⁶ Delfín VILLÁN GIL, Barcelona 1915: «Porque es tu danza exótica, inmortal/como quieras que sea su destino,/tu haces realidad de lo divino/ y divinizas todo lo carnal»; Ramón de VALLE INCLÁN, Madrid 1912: «...es toda llena de profundos ecos,/anuncian sus corales y sus flecos,/un ensueño oriental de lo divino»; Tomás BORRÁS, Madrid 1913: «Las danzas de Tórtola Valencia, únicas y excepcionales, además de tener un marcado sentido educativo, son una fiesta espiritual»; Bartolomé SOLER, Santiago de Chile 1930: «Tórtola Valencia... mi alma doble sus rodillas bajo las naves de un Teatro que convertiste en Templo, donde tu cuerpo, tu espíritu, se irguió en un signo de grandeza idealizada»; Vicente MARTINEZ CUITIÑO, Buenos Aires 1929:» Tórtola Valencia es la danza iluminada» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

que Tórtola se expresa con elegancia, clara intuición y dignidad pero sin unos conocimientos y posibilidades técnicas que avanzado los años le permitan compararse con figuras especializadas, a pesar de que sus contemporáneos la situaban por encima de las intérpretes más importantes⁴⁷. No poseía una técnica de ballet clásico como si la tuvieron otras coreógrafas del momento que también se aventuraron por este camino de temprana modernidad. Pero coincidía con ellas en los objetivos que les llevaba a querer ampliar la perspectiva que el ballet no podía cumplir, en este caso quería reflejar desde su época y su experiencia la herencia del pasado histórico.

Aunque ella habla de más de 100 danzas distintas en su repertorio hemos registrado sólo 42 motivos, es posible que alguna de ellas sean repeticiones de las mismas coreografías y música pero con títulos diferentes. Dentro de sus números clásicos estarían *La Muerte del Cisne* (Saint Saëns), *Vals de las Mariposas* (Chopin), *Vals Gainsborough* (Chopin), *Canción de Primavera* (Mendelsonhn), *La danza de la rosa* (Chopin) o el *Danubio Azul* (Strauss), interpretación muy alejada sin duda del mundo de la Wiesenthal, la cual por esa época coreografiaba el mismo vals de una forma muy personal y libre pero con el fuerte apoyo de la técnica clásica y simbolizando el nacionalismo a través de la más característica danza vienesa⁴⁸.

Si bien es cierto que las propias bailarinas nacionales estaban imbuidas de un orgullo español que presentaba el origen territorial como garantía de autenticidad, ya en el siglo XIX se habían producido acertadas integraciones del elemento español en artistas internacionales. Esta actitud estaba en el caso de Tórtola más en la línea de una Antonia Mercé que de la Argentinita, es decir buscando la estilización de los rasgos nacionales y contribuyendo con ello a crear la danza teatral. Este nacionalismo puede también ser visto en la música utilizada aunque en este caso únicamente para una parte muy específica de su repertorio: *La Maja* (Aroca-Albéniz), *La Tirana* (Granados), *La gitana* (Granados), *El Capricho Árabe* (Tárrega), *Danza Mora* (Chapí), *Alma de Dios* (Serrano). Pero al igual que ocurre con el nacionalismo alemán de los coreógrafos de la Nueva Danza el sentido de nacionalismo español de Tórtola se amplía en su música y coreografías. Su cosmopolitismo contrasta

⁴⁷ Carlos FORTUNY, «El eclipse de Tórtola Valencia», Madrid, 2-IV-1932; «Tórtola Valencia constituye con Isadora Duncan y Ana Paulowa, el gran trío de danzarinas cuya estética y prestigio adquieren la máxima intensidad universal en los principios de siglo [...] no sólo interpretaba la música clásica con arreglo a una inspiración genial e inconfundible, sino que fue la única de ellas apta para esas versiones españolísticas que marcaron el rumbo de Antonia Mercé».

⁴⁸ *El Tiempo*, «Un gran suceso histórico». Lima, 6 de Diciembre, 1916.: La crítica percibe también el *Danubio Azul* de Tórtola dentro de connotaciones nacionalistas, pero en este caso y dada la españolidad de la intérprete como parte de su repertorio universal: «Y luego el vals Danubio Azul de Strauss, llevó a la escena el ritmo, la melodía y la vibración de otras razas y de otros espíritus».

con el panorama que español y «siempre manifestaba que había encontrado el teatro lleno de lentejuelas y madroños y que lo había desterrado»⁴⁹.

En dos ocasiones recurre incluso a temas de carácter autóctono musicalmente por ejemplo en la *Danza arcaica guerrera del Perú* cuya música fue realizada por Andrés Izquierdo y Nicolás Escalante específicamente para esa danza que le inspiró a Tórtola una leyenda inca en uno de sus viajes a Lima. Su éxito fue incluso reconocido por las autoridades civiles de aquel país. Probablemente ocurre lo mismo con *Tehuana* (Pablo Santos), inspirada esta última en un baile de Tehuantepec, una idea adquirida durante su gira a México en la que cuida también la indumentaria y a juicio de la crítica el movimiento del baile de origen⁵⁰. De cualquier forma lo que ella en realidad quiere proyectar no es la danza folklórica de esas culturas sino un significado más abstracto que refleje una concreción de la humanidad, una sensibilidad presente también la Nueva Danza. De hecho el contenido de estas piezas y de las del repertorio español no descansa principalmente en los típicos movimientos asociados con las danzas populares del pueblo sino que elige una comprensión de lo que esas danzas contienen.

En la música predomina el repertorio clásico-romántico incluso para sus obras orientalizantes, prueba de ellos son *La gitana de los pies desnudos* (Saint-Saëns), *La Bacanal* (Rubinstein), *El Ave negra* (Rubinstein), *Danza árabe* (Tchaikovsky), *Danza griega* (Chopin) *La serpiente* (Delibes). Trabaja también otros temas con música de Beethoven (*Claro de luna*), Chopin (*Nocturno II*) Paderewsky (*Minuetto*), Schubert (*Momento Musical*), o Grieg del cual utiliza fragmentos de la *Suite de Peer Gynt* para una de sus danzas de mayor fuerza plástica y dramática, *La Muerte de Aase*.

Forma y Proceso

Apoyándonos en las críticas de danza, artículos monográficos, fotografías, entrevistas de prensa, notas al programa, poemas dedicados, dibujos y pinturas sobre la bailarina, podemos deducir que sus movimientos se desplegaban en un ámbito que en función del repertorio se desenvolvían desde el esfuerzo vigoroso e incluso violento a la languidez sensual, pero dominando siempre la plasticidad⁵¹. Destacaba el

⁴⁹ J. Andrés VAZQUEZ, *Revista*, Barcelona, «Tórtola y su paraíso artificial», 24-II-1955.

⁵⁰ Monográfico [s.f.] *Tórtola Valencia* «Los motivos de Tórtola Valencia» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

⁵¹ En el análisis del estilo personal de Tórtola, Garland también enfatiza el esfuerzo como una de las características de su movimiento. Cfr. Iris Garland, «How did She Dance? Capturing the Essence of Personal Style in Early Modern Dance» en *The Art of the Moment: Looking at Dance performance from inside and out* en «Proceedings, 31 Annual Conference Congress on research in Dance, Columbus, Ohio, 12-15 November 1998, pg. 69.

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

movimiento de los brazos y manos, las torsiones rápidas y la agilidad en las figuraciones. Todo ello unido a un perfil escultórico capaz de traducir el silencio en poses estáticas mantenidas por una presencia física capaz de llenar el espacio con muy pocos elementos, una puesta en escena sencilla pero de buen gusto que especifica con los colores de la luz el número a interpretar (verde, roja, azul), un rico y ornamental vestuario elaborado por ella misma y unas evoluciones de sus pies desnudos a excepción de algunas danzas del repertorio español.

La pasión y fuerza dramática que comunicaba trascendía el propio contenido narrativo de los motivos iniciales, apoyándose mínimamente en la pantomima y acudiendo tanto a gestos de carácter abstracto como a la expresividad de su fisonomía de la que sus contemporáneos destacan sobre todo los ojos y la boca⁵². La ligereza y encadenamiento de las figuraciones sugería la resolución de la cuestión del movimiento perpetuo ayudada por el completo control de cada uno de sus músculos, los cuales nunca se movían innecesariamente, sin ritmo o carentes de armonía⁵³.

Tórtola se basó en las representaciones artísticas de la antigüedad para recrear sus danzas orientales pero no hizo una auténtica reconstrucción, a pesar de que algunos contemporáneos las asimilaban como tales⁵⁴ y destacaron el rigor y la novedad de sus actuaciones atribuyéndole incluso «cualidades científicas» a su estudio histórico⁵⁵. En la serie de fotografías realizadas sobre la *Danza del Incienso* podemos apreciar algunas de las características de sus coreografías históricas. Están marcadas por la simetría y frecuentes repeticiones de un vocabulario limitado de movimiento angulares, geométricos y calculados, que a través de su intensidad permiten nuevas posibilidades para la expresión corporal. Esta rigidez y reconstrucción intelectual es advertida de modo ambivalente por la crítica :

⁵² Prueba de ello son entre otros los poemas de: Pedro Drouet, Guayaquil, 1921; Gustavo Sanchez-Galarraga, Cuba, s.f.; Juan B. Delgado, México, 1918; Augusto Arias R., 1922, Quito. Referencias ampliables a los 123 poemas que Tórtola comenta que le dedicaron (entrevista, Madrid 1951) y de los que nosotros hemos recogido medio centenar de la colección de Carlos Toledo, mecanografiados o escritos a mano por ella misma (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

⁵³ *The Star and Herald*, 24-VIII- 1922 Panama.

⁵⁴ Máximo DÍAZ QUIJANO [s.f.]: Asegura que cuando años más tarde vieron en escena a la bailarina indostánica Nyota Inyoka comprobaron «que en sus danzas nativas era todo exacto a lo que nos había anticipado Tórtola. Los mismos pasos, iguales músicas, idéntico atuendo» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

⁵⁵ «Tórtola L'incomparable», Biarritz 23 IX 1926: «Tórtola c'est une artiste scientifique, qui avec les mouvements de son corps et les expressions de sa physionomie montre les intentions et les idées de ses danses»; Jesús CARDEÑOSA, *Revista de Asociación Vitofílica Española*. Año VI, Marzo y abril 1954;

«Su asombroso poder de asimilación la hacía aparecer distinta en cada danza, y en una escala maravillosa desde lo humano a lo divino» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

Unos dicen que su arte está limitado a tres características: el hieratismo, la lujuria y el dolor [...] es brusca en sus movimientos, carece de flexibilidad y algunos aseguran que propiamente no es una bailarina sino una historiadora gráfica de la coreografía del antiguo Oriente⁵⁶.

El nivel de su arte es tan alto que no puede cometer fallo ninguno. De hecho, parece una combinación entre estudio artístico e intelectual, junto con un fuego físico magnífico⁵⁷.

Ocasionalmente utiliza posturas que recuerdan a Oriente, por ejemplo la figura bidimensional en su *Danza del Incienso*, o la simetría angular de su brazos en *La bayadera*. Pero la mayoría de las veces lo destacado de las formas espaciales venía diseñado bien por la manipulación de su vestuario; bien porque eran emocionalmente evocadoras gracias a las puestas en es escena, como ocurre en *La Serpiente*, en cuyo inicio únicamente se ven bajo una luz verde dos manos ensortijadas agarradas a la cortina de la caja teatral que simulan las cabezas de una serpiente; o bien por las estudiadas «poses», una palabra muy de la época que refuerza la intencionalidad plástica de Tórtola. Ya en ese momento Carmen de Burgos compara sus actuaciones en vivo con las miles de fotografías de la bailarina y destaca que ésta tiene una gran cuidado en escoger, entre toda su multiforme variedad, los movimientos, el ritmo y el gesto más expresivos. Es decir la actitud central más representativa que merezca ser fijada, la «pose» como clave de la evolución del movimiento⁵⁸. Esto es lógico si tenemos en cuenta que la imagen fotográfica aún cuando pueda considerarse como el final limitador de la evolución coreográfica, en realidad no es más que el cierre del ciclo cuyo origen está también en la imagen fija. Así, el proceso creativo de carácter autodidacta que preside las obras que Tórtola más valora, parte de las actitudes de las figuras que ve en el Museo Kensington de Londres con sus:

policromas lápidas de la alta antigüedad asiática, en los papiros, o en los relieves; y sacando ella misma croquis de esas posturas, y relacionándolas, reconstruye en su imaginación de artista lo que debieron ser los bailes sagrados de aquellos tan antiguos ritos litúrgicos⁵⁹.

El segundo paso en la invención espacial lo resuelve por la vía de la improvisación. Tórtola comparte con otras tendencias del momento, como las representadas

⁵⁶ Manuel A. ROMERO, *El Universal de Méjico*, «El arte misterioso y evocador de Tórtola Valencia», 16-I-1915.

⁵⁷ *The Herald*, «Spanish Dancer a Revelation of Her Native Art», New York 16-XI-1917.

⁵⁸ *La Esfera*, «Los retratos de Tórtola», 6-IV-1918.

⁵⁹ Pompeyo GENER, *Bohemia, Revista de Juventud*, Las danzas de Tórtola Valencia», 3 abril 1915, p. 72.

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

en la Nueva Danza, la conducción no intelectual del movimiento y la cualidad del libre fluir de la improvisación. En este caso la presencia de la música es fundamental, ya que sus movimientos se relacionan íntimamente con la melodía y el ritmo como se muestra en las críticas que hablan de la «plástica de la música», de «la cadencia rimada con movimientos», o de su capacidad «vibrante a los acorde melódicos de la música como una sensitiva»⁶⁰. Baila en la música más que con la música, dentro del concepto próximo a la danza libre, al igual que lo pudiera entender Ruth St. Denis:

Más que bailarina, a nuestro modo de ver, es una gran intérprete de motivos musicales. Las notas llegando a su alma de artista tradúcese en gestos, en actitudes, en contorsiones⁶¹.

Esto es evidente en su relación con la improvisación, sobre todo en el momento inicial de la creación. En vez de planificar conscientemente una coreografía, se deja llevar, aparecer y formar ella misma, pero contando siempre con la música. Más allá de ser coreógrafa o intérprete en el sentido material, participa de ese sentir de la danza moderna en la que el artista se siente *medium*, el canal del significado de su danza. Sin perder el control del movimiento comparte la actitud de aquellos bailarines que crearon una cualidad tipo trance en sus interpretaciones, es decir la ilusión de desmaterialización dentro del contenido de sus danzas, que Tórtola esencializa al transmitir la generalización de los estados anímicos:

El baile propiamente tal, es para ella lo secundario y buena prueba que ni sus pasos, ni sus vueltas están sujetas a regla alguna, es decir, sí a una sola, a la que su talento le dicta. Y por eso no es de extrañar que todas sus danzas tengan un momento de analogía⁶².

Recapitulando el proceso, vemos que el trabajo de danza nace desde el concepto de la reproducción de la escena de danzas hieráticas para «resucitarlas» por vía de la improvisación y obtener el simbolismo necesario. En un tercer momento esa improvisación preconsciente se configura claramente y se fija en escena a través del estudio, pudiendo ser entendido por la audiencia a un nivel intuitivo mas que intelectual.

los progresos que su arte desarrolla se realizan siempre por aquella espontánea intuición innata en el ser privilegiado, que más que laborar con genialidad más o menos manifiesta, hácele su imaginación capaz para crear, sugerir, divinizar⁶³.

⁶⁰ Monográfico *Tórtola Valencia*, «La Tonadilla y la danza» extracto del libro del mismo título publicado en 1915 (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

⁶¹ *La Prensa*, Buenos Aires, IV-1916.

⁶² *Ibid.*

⁶³ J. VIVES Y BORRELL, *Bohemia, Revista de Juventud*, «Instinto y pasión», 3IV- 1915. p. 76.

Así el fluir improvisatorio no se pierde en la recepción aunque se modula siempre a través del equilibrio, una característica que se repite en sus obras:

Había en ella un continuo sentido de la improvisación y una seguridad para hallar siempre entre cientos, el detalle justo, preciso, al servicio siempre de una fantasía desatada⁶⁴.

La propia base improvisatoria de su técnica dificulta la capacidad de transmisión de su estilo, pero ese obstáculo que otros coreógrafos de la Nueva Danza también padecieron fue solventado cuando hubo un claro interés en la transmisión y en el deseo de hacer escuela. Este no fue el caso de Tórtola que en una entrevista declaraba:

Yo no quiero formar muñecos. La verdadera artista nace y en su momento florece. Yo no tuve profesores. Mi arte nació en mí y sólo me limite a observar la naturaleza [...] no bailo como las demás porque es imposición de teatro convencional y artificiosa⁶⁵.

La puesta en escena se basa en los números que ha ido conformando en su repertorio, agrupados por contenidos se suceden una serie de danzas de naturaleza episódica. Aún así las danzas podían ser arbitrariamente ordenadas e interpretadas en diferentes combinaciones u ordenes porque la secuencia no estaba causalmente relacionada. Un ejemplo que ilustres uno de sus recitales en un momento de madurez es su debut en Nueva York en 1917, en el que se incluyeron dos danzas españolas, tres clásicas y tres orientales: *La Maja*, (Albéniz) *La Danza de la gitana descalza* (Saint-Saëns), *La Danza de Anitra* (Grieg), *La Marcha Fúnebre* (Chopin), *La Danza de los gnomos* (Grieg), *La danza de la serpiente* (Delibes), *La Danza del incienso* (Buccalossi) y la *Danza Árabe* (Tchaikovsky). Su actuación fue acompañada musicalmente por la orquesta al completo del «Century Theatre», además en el intermedio actuó la «Blue and White Marimba Band» de Guatemala⁶⁶. En un espectáculo que venía a durar unas dos horas la planificación en la expresión emocional buscaba el clímax, algo que la bailarina consigue colocando al final de cada una de las partes las danzas extremas. Por un lado dolor, sufrimiento, pena violenta en la *Marcha Fúnebre* que Tórtola dedica muy oportunamente a la muerte de Granados, el compositor español más reconocido en Nueva York. Su túnica verde cubre su cuerpo y cabeza completamente, contribuyendo a ese recogimiento interno. La crítica neoyorkina reconoce en sus pies desnudos y efecto plástico las evoluciones de Isadora Duncan. En el otro extremo la carga temperamental se vuelca

⁶⁴ Angel ZUÑIGA, *Revista*, 28-I-1950.

⁶⁵ Gaspar TATO CUMMING, *Dígame*, 27-X-1942.

⁶⁶ Notas al programa de mano del recital, New York 1917.

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

con *La Danza árabe* en la que aparece vestida con unos pantalones que perfilan su contorno y que complementa más que con ropa con joyas que cubren su cuerpo. Aquí domina la sensualidad a través de movimientos mucho más fuertes, rápidos giros y acento bárbaro, con más carga improvisatoria que la danza de *La serpiente*⁶⁷.

Resumen

La figura de Tórtola Valencia se presenta como una personalidad renovadora en el panorama de la danza internacional cuyo legado aunque ha pasado desapercibido puede ser entendido como una contribución a la danza moderna, obteniendo sus mayores éxitos en el mundo hispano. Tórtola Valencia no intentaba reformar la danza como sí lo hizo Isadora Duncan. En vez de eso se concentró en desarrollar una danza derivada de sus sentimientos personales, ideas y experiencias espirituales sobre la antigüedad. Su repertorio de carácter ecléctico, abarca la danza española, la interpretación personal de lo clásico y la reconstrucción intuitiva de la danza histórica. En el primer caso contribuye a la popularización del estilo español en la línea de la danza teatral estilizada próxima a Antonia Mercé. Plásticamente es cercana a la concepción de «Danza Ornamental» de principios de siglo. Pero iba más allá al intentar universalizar la experiencia vital en sus danzas a través de lo que llamó «el estilo natural» y buscando en la historia el motivo inicial sobre el que trabajar a la vez que el pretexto de calidad para sus evoluciones. En este sentido comparte actitudes de fondo con la Nueva Danza desarrollada en el contexto alemán del primer tercio del siglo XX, tanto en aspectos de su proceso creativo y motivaciones como en el hecho de que no haya un estilo unificado o un vocabulario específico de pasos y movimientos para transmitir a posteriores generaciones.

Summary

The figure of Tórtola Valencia is presented as an innovative personality in the world of international dance whose legacy, even though she has passed unnoticed, can be understood as a contribution to modern dance having obtained her greatest success in the Hispanic world. Tórtola Valencia didn't intend to reshape dance, as was the intention of Isadora Duncan. Instead of this, she focused on developing a

⁶⁷ *The Telegraph*, 16-XI-1917

dance stemming from her personal feelings, ideas, and spiritual experiences of Antiquity. Her repertoire of a varied nature encompasses Spanish dance, the personal interpretation of the classical style, and the clever rebuilding of historical dance. In the first case, she contributes to popularizing Spanish style along the lines of theatrical dance, similar to that of Antonia Mercé. Artistically present is the concept of the «Ornamental Dance» of the turn of the century. But she went even further in trying to make universal the vital experience of her dances through that which she called the «Natural Style», and searched in history for a starting force to work at the same time as the pretext of quality for her own creations. In this sense, she deeply shares characteristics with New Dance, of German origin developed during the first third of the twentieth century. She does so just as much in her own creative way as in her being motivated by the fact that there might not be a more unified style or particular vocabulary of steps and movements to pass on to future generations.

Bibliografía

- BOLERO, «En casa de Tórtola», *Barcelona Teatral*, 19-VII-1945.
 BROQUA, A., *El Siglo*, Montevideo, 30-IV-1916.
 CABERE, A., *Primer Plano*, 14-IX-1962.
 CAGIGAS, I., de las, «Intimidades de Tórtola», *Paraninfo*, Zaragoza 6-V-1915.
 CASTRO, L., de, *Libertad*, Valladolid, 4-IV-1954.
 CARDEÑOSA, J., *Revista de Asociación Vitofílica Española*. Año VI, III-IV-1954.
 CASTEJÓN, D., «Los brazos de Tórtola» en *Paraninfo*, Zaragoza abril 1915.
 CASTILLO, J. del, *Solidaridad Nacional*, 19-I-1951.
 —, «Tórtola Valencia: toda una época desaparece», *Solidaridad Nacional*, 18-I-1951.
El Noticiero Universal, Barcelona 6-VII-1957.
El Tiempo, «Un gran suceso histórico», Lima, 6-XII-1916.
 FONTBONA, F., «La llegenda d'una ballarina, Tórtola Valencia», folleto conmemorativo realizado con los fondos del Museu de les Arts de 'Espectacle de l'Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona. [s.f.].
 FORTUNY, C., «El eclipse de Tórtola Valencia», Madrid, 2-IV-1932.
 GARCÍA SANCHIZ, F., *Letras*, V-1943.
 GARLAND, I., «Early Modern Dance in Spain: Tórtola Valencia, Dancer of the Historical Intuition», *Dance Research Journal* 29/2 (Fall 1997).
 —, «How did She Dance? Capturing the Essence of Personal Style in Early Modern Dance» en *The Art of the Moment: Looking at Dance performance from inside*

Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

- and out. «Proceedings, 31 Annual Conference Congress on research in Dance. Columbus, Ohio, 12-15 November 1998.
- , «Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Epoque», *Cairon*, n° 6, Madrid, 2000.
- GASCH, S., *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6-IV-1967.
- GENER, P., *Bohemia, Revista de Juventud*, «Las danzas de Tórtola Valencia», 3-IV-1915.
- GONZÁLEZ RUANO, C., *La memoria veranea*, Barcelona, 1960.
- GRANDARA, F., *Revista Universal de Nueva York*, «El Arte de Tórtola Valencia». [s.f.].
- HOWE, D. S., *Individuality and Expression. The Aesthetic of the New German Dance, 1908-1936.*, Peter Lang, New York, 2001.
- JACOB, «La danza» en *Bohemia*, 3-IV- 1915.
- La Esfera*, «Los retratos de Tórtola», 6-IV-1918.
- La Prensa*, Buenos Aires, IV-1916.
- MURIAS, Carlos, «La magicienne aux yeux d'abîme», *Danser*, Paris, n° 103, IX-1992.
- NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, R., *Cuarenta años de Teatro en México*, México, 1956.
- ROMERO, M., «El arte misterioso y evocador de Tórtola Valencia», *El Universal de Méjico*, 16-I-1915.
- SOLRAC, O., *Tortola Valencia and Her Times*. Vantage Press, New York, 1985
- TATO CUMMING, G., *Dígame*, Barcelona 27-X- 1942.
- , *Primer Plano*, 18-VII-1943.
- The Herald*, «Spanish Dancer a Revelation of Her Native Arte», New York 16-XI-1917.
- The Sketch* –Suplement–, Londres, 6-II-1912.
- The Star and Herald*, Panamá, 24-VIII- 1922.
- The Telegraph*, 16-XI- 1917.
- «Tortola L'incomparable», Biarritz 23- IX-1926.
- Tórtola Valencia* Monográfico «Los motivos de Tórtola Valencia», [s.f.].
- Tórtola Valencia*, Monográfico «La Tonadilla y la danza», [1915].
- «Tórtola Valencia», notas al program, New York, 1917.
- VAZQUEZ, J. A., *Revista*, «Tórtola y su paraiso artificial», Barcelona, 24-II-1955.
- , «Tórtola y su paraiso Artificial», *Revista*, 24-II-1955, Barcelona.
- VIVES Y BORRELL, J., *Bohemia*, «Instinto y pasión», 3-III-1915.
- YAÑEZ SILVA, *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, VIII-1916.
- ZUÑIGA, A., *Teatro*, 28-I-1950.

CORPI DOCILI E MACCHINE DI GUERRA . LA METAMORFOSI DELLA GINNASTICA RITMICA DALCROZIANA DALLO STATO LIBERALE AL FASCISMO

PATRICIA VEROLI
Historiadora de Danza

I

La ginnastica ritmica del viennese Emile Henri Jaques (Jaques-Dalcroze ne fu il nome d'arte) è stata notoriamente una delle esperienze formative fondamentali per lo sviluppo della modernità danzata. Essa era un sistema per l'apprendimento della musica, rivolto in quanto tale a uomini e donne. Professore di armonia dal 1892 al 1910 presso il Conservatorio di Ginevra, e poi a lungo ad Hellerau, già attorno ai primi del Novecento Dalcroze aveva acquisito una notevole fama europea, grazie anche ai suoi scritti e al trattato sul metodo che in una prima versione apparve nel 1906. La ritmica dalcroziana fu introdotta in Italia proprio di lì a poco da Luigi Ernesto Ferraria, ma non riuscì ad affermarsi fin dopo il primo dopoguerra. La sua pratica di massa si ebbe con il fascismo, il quale tuttavia ne alterò il segno, facendone strumento di educazione fisica per le donne, volta ad una loro massificazione, anziché ad una individuazione creativa, come era invece nelle implicazioni del metodo Dalcroze. Fu durante il fascismo che la ginnastica ritmica contribuì a realizzare quella metafora del corpo macchina, che, lanciata dal futurismo nel 1909, rimase a lungo latente nella retorica dello stato liberale.

Dalcroze riteneva che lo sviluppo delle capacità ritmiche dipendesse dalla coscienza della sonorità e del corpo, il quale, se correttamente indirizzato dagli esercizi musicali, poteva apprendere a variare la sua risposta energetica nello spazio e nel tempo. Con l'analisi ritmica, guidata dal maestro, di attività fondamentali come il respirare, il

camminare, il cantare, con un sistema di esercizi, singoli, di coppia e di gruppo, in parte basati sull'improvvisazione, la ginnastica dalcroziana, mirata a formare musicisti, si prestò ottimamente, anche oltre le intenzioni del suo creatore, a formare quelle danzatrici e quei danzatori che volevano sperimentare un rapporto con la musica ben più variato e creativo di quello che era dato per scontato negli ambienti ballettistici a cavallo tra 8 e 900¹. In senso più lato l'educazione dalcroziana poneva il corpo al centro di una nuova estetica del movimento, focalizzata non più su una narrazione, ma sull'esplorazione di itinerari energetici: non più racconto danzato, ma mobile configurazione astratta di forze cinetiche e di masse plastiche.

Nel voler coniugare sonorità e corporeità traducendo l'arte del suono in arte del movimento, la ricerca di Dalcroze era in sintonia, dal punto di vista estetico, con il simbolismo, che impregnava la cultura di diversi paesi europei, ma più debolmente quella italiana. Inoltre, come ha evidenziato Susanne Franco in un eccellente saggio², erano vive in essa le ricerche e le acquisizioni di molti scienziati dei tempi. Quella del viennese era una ginnastica fondata sulla convinzione, condivisa da diversi fisiologi, di una comunicazione tra sistema nervoso e muscolare: diventava allora essenziale, non il confronto con un ostacolo esterno (ad esempio un attrezzo, grande o piccolo che fosse, come voleva la ginnastica più o meno tradizionale), ma la riflessione sul movimento, sulla parte del corpo da esso interessata e sull'energia necessaria per realizzarlo nell'intensità voluta. Tutto il corpo era oggetto di analisi e di coinvolgimento (il che spiega la sua distanza dal balletto dei suoi tempi), ai fini di realizzare un movimento che nella sua razionalità aveva effetti benefici sull'intelletto. In Dalcroze viveva quell'atteggiamento romantico secondo cui un movimento vero è per forza anche bello e buono: estetica ed etica si cementavano in un ideale che utilizzava la retorica e l'immaginario della *kalokagathie* greca, di quella civiltà che, esaltata già dai romantici, diventerà di lì a poco in Isadora Duncan e nei primi moderni una molla per il riscatto culturale della danza e in particolare della donna che danza, all'epoca vista invece esclusivamente come oggetto erotico. Tra ginnastica ed arte, l'euritmica dalcroziana era innestata nella musica in modo essenziale, e ne divideva il linguaggio. Il corpo «naturale» cui mirava portava impressi (nella gestualità, nell'abbigliamento) i segni della cultura classica (dove la sua recezione tra le classi medio-alte): la sua carica utopica e razionalista sarebbe stata stravolta e corrotta dalle dittature degli anni '30.

¹ Essa non solo preparò una ingente leva di artisti moderni, i quali elaborarono una propria poetica al di fuori del contesto linguistico e spettacolare del balletto, ma consentì un arricchimento anche della preparazione e dell'approccio di coreografi formati all'interno della tecnica classico-accademica: il caso più eclatante ne fu la coreografia di Vaslav Nijinsky per la *Sagra della primavera* di Stravinsky (1913) prodotta da Diaghilev, stazione ineludibile del balletto moderno.

² Cfr. Franco 2000. Di questa autrice sono tutti gli studi moderni italiani su Dalcroze: cfr. 1995, 1997 A e B.

II

La formazione di Dalcroze si era svolta a Parigi e a Vienna, in ambienti politicamente, socialmente e culturalmente molto diversi da quelli italiani. Nella necessità urgente, «fatta l'Italia», di «fare gli italiani», il nostro paese viveva a suo modo un fenomeno più largamente europeo quale quello dell'affermarsi di un modello medico nell'interpretazione della crisi e dei mali sociali³. Paese di nascita della scuola «positiva» di Cesare Lombroso (*L'uomo delinquente*, 1876), vi era diffusa una visione antropologica che rappresentava culturalmente il corpo come teatro del «carattere» dell'uomo. In questa prospettiva che si voleva e si presentava come scientifica, «normalità» fisica e «moralità», o se si preferisce, «anormalità» fisica e criminalità venivano biologicamente legate e in modo tanto stretto da arretrare nella catena ereditaria. Se i tre congressi internazionali di antropologia criminale (1885, 1889, 1892) segnarono un progressivo distanziamento dalle posizioni italiane degli scienziati europei, inclini ad attribuire invece un ruolo essenziale all'ambiente, la scuola lombrosiana, essenzialista nel mentre si dichiarava empirica⁴, rimase a lungo dominante in Italia per un insieme di fattori tra cui non è forse da sottovalutarsi la pervasiva concezione morale cattolica. La temperie positivista aveva ovvie implicazioni antimetafisiche e laiche, ma colpiva forse in qualche modo il segno il medico francese Alexandre Lacassagne, che guidò la reazione all'antropologo veneto con la scuola di Lyon, nell'osservare che le «cicatrici» lombrosiane erano fin troppo simili al «peccato originale»⁵. Il segno del male, o della malattia, la «degenerazione», termine di gran moda alla fine dell'800, veniva a manifestarsi comunque per Lombroso in quella che Barbara Spackman ha brillantemente definito «degeneration»⁶: uomo e donna mostravano un pericoloso confondersi degli «attributi» ritenuti specifici del loro sesso con quelli del sesso opposto. Mascolinizzazione della donna e femminilizzazione dell'uomo venivano ad essere «elementi costitutivi della retorica decadente della malattia»⁷. Tralascio qui le implicazioni di questa prospettiva rispetto

³ Foucault ha nitidamente descritto i meccanismi discorsivi in cui si è concretizzata la «medicalizzazione» della società. Egli ha evidenziato come nel XIX secolo alle categorie metafisiche di virtù e peccato vadano sostituendosi quelle di normale e anormale, di salute e malattia (Foucault 1995, pp. 136-139).

⁴ I lombrosiani sottovalutavano esplicitamente l'importanza della teoria a fronte dei risultati empirici e negavano l'evidenza che ogni procedura scientifica, e dunque anche la loro, si basava per forza su presupposti teorici (Babini-Minuz-Tagliavini 1986, passim). L'induzione aveva un «fascino mitico e retorico anche quando... non figurava come metodologia operante». (Nye 1984, p. 109).

⁵ Nye 1984, p. 103 e segg.

⁶ Spackman 1989, pp. VIII e 30.

⁷ Ivi, p. VIII.

alla valutazione (o meglio alla svalutazione) del lavoro femminile, anche di quello delle danzatrici⁸.

Quando teorizzarono da noi i principi di un'educazione al movimento, i padri della ginnastica, i cosiddetti ginnasiarchi, avevano di mira una «bonifica» dei corpi che potesse intervenire, secondo la vulgata darwiniana dell'epoca, come fattore dell'evoluzione, reindirizzando il cosiddetto «uso e disuso delle parti», ritenuto determinante per la conformazione fisio-biologica. Su questo erano tutti (o quasi) d'accordo. Bisognava agire adeguatamente su un corpo che non era solo un apparato locomotore, ma un soggetto sociale e morale. Ed erano anche da considerare le necessità militari della nuova Italia. Nel 1878 la legge De Sanctis rese l'insegnamento della ginnastica obbligatorio nelle scuole di ogni ordine e grado, comprese le elementari, sia per le donne che per gli uomini⁹. Per l'uomo si affermava la ginnastica dello svizzero Rudolf Obermann (1812-1869), fondatore a Torino della prima Società ginnastica e seguace della scuola tedesca di Muth e di Jahn, per i quali una solida costruzione del corpo maschile era garanzia di nobiltà morale e di virtù eroica. Con l'uso esasperato degli attrezzi, la pedagogia ufficiale dell'uomo veniva dunque impostata anche da noi su robustezza e disciplina e diveniva strumento di reclutamento ideologico¹⁰. Nelle «Istruzioni ai Programmi» scolastici emanati assieme alla Legge De Sanctis, veniva precisato che le maestre dovevano tenere presente che «le esercitazioni ginnastiche [delle ragazze] debbono avere semplicità e *grazia*, ed evitare tutto ciò che può assumere l'aspetto di spettacolo scenico o atletico»¹¹. Per meglio intendere il senso di queste istruzioni, va ricordato che fin dal '600 si era affermata una tradizione di insegnamento della danza alle classi aristocratiche. Per le donne, si era ritenuto che essa educasse alle buone maniere ed avesse anche fini igienici. Per gli uomini, la danza si integrava con la scherma per conferire scioltezza ed agilità. La legge De Sanctis non comportò la sparizione della danza dai programmi dei collegi-convitto maschili e degli educandati (quei collegi Reali o governativi che costituivano l'unica possibilità di educazione post-elementare per le donne). Essa rimase, e come insegnamento autonomo dalla ginnastica, ma con una differenza: nei collegi maschili i corsi di danza non culminavano con un esame, il cui superamento

⁸ Cfr. Veroli 2001, capitolo I.

⁹ Sul concreto e problematico calarsi delle idee dei vari ginnasiarchi nella realtà sociale italiana e nelle strutture scolastiche si veda Ferrara 1992.

¹⁰ Sulla costruzione del modello di mascolinità in quest'epoca in un ambito più generalmente europeo cfr. il classico Mosse 1997.

¹¹ Teja 1995, p. 13. Il corsivo è mio, trattandosi di termine destinato a restare nevralgico nella retorica del movimento femminile.

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

era essenziale, assieme ad altri, per il conseguimento di un titolo. Negli educandati, invece, la danza restò materia scolastica a tutti gli effetti¹².

Due dei maggiori ginnasiarchi dei tempi, ambedue ispirati dalla scuola tedesca, Felice Valletti ed Emilio Baumann, pur mantenendo ferma la necessità di quella ginnastica femminile che per molti era ancora un sacrilegio, ritenevano di doversi adattare alla situazione sociopolitica esistente in Italia. «Saremmo ben lieti», scrivevano al Ministro della Pubblica Istruzione Allievi nel 1886 commentando le nuove regole della ginnastica per le scuole, «di poter applicare gli stessi programmi alle scuole femminili. Ma non abbiamo potuto nascondervi che è sempre viva e generale l'opinione dell'inferiorità fisica della donna, come è pure manifesta la diversità degli uffici dei due sessi...»¹³. Una ginnastica callistenica sembrava essere l'unica adatta alla donna pùbere¹⁴, in quanto educazione al movimento che sottostava, era funzionale ed educativa rispetto ai ruoli di genere, quelli che statuivano per lei uno status in tutto e per tutto subordinato all'uomo¹⁵.

Il canone della *grazia* si andava costituendo come fondamentale per la donna e sarebbe stato poi esaltato dal fascismo. Era un parametro concepito in una visione della donna come madre: l'educazione al movimento doveva servire a formare tutto e solo quanto in lei, corpo e carattere, era possibile, all'interno però del suo ruolo biologico. Non a caso qualità attribuita alla Madonna in una delle preghiere più importanti del cattolicesimo, l'*Ave Maria*, la *grazia* era una bellezza piegata ad un «uso» domestico e familiare e ad una funzione di riproduzione genetica. Essa

¹² Ad esso provvedevano maestre di ballo professioniste (ex ballerine). Sulla danza negli educandati vedi Scafidi 1994 A e 1994 B. Nel 1847 già Oberman, del resto, cui sicuramente non era sfuggita l'evoluzione della tecnica classico-accademica soprattutto femminile (essa aveva conquistato ormai, con l'uso delle scarpette a punto, una certa dimensione aerea), aveva osservato che la danza «moderna», «richiedendo un movimento vivacissimo delle estremità inferiori congiunto ad una quasi totale e forzata inazione delle superiori», era inadatta a favorire «una naturale proporzione delle membra» (Teja 1995, p. 138).

¹³ Teja 1995, pp. 17-18.

¹⁴ Con ovvia derivazione terminologica dalla lingua greca (dove kallos significa bello), si parlava di callistenia per le donne sin dall'800. Lo svizzero Henri Clias aveva così differenziato la ginnastica femminile da quella maschile nel suo libro *Callisthénie*, ed un testo anonimo italiano, pubblicato a Milano, precisava questo indirizzo educativo già nel 1829 (Teja 1995, pp. 123-126).

¹⁵ Baumann (1910): «La callistenia dovrà...promuovere la bellezza fisica della donna e consisterà di movimenti che aggiungano alla persona grazia ed eleganza non disgiunte da una certa espressione di fermezza e di forza [...]. La ginnastica...converta pure in leonessa la nostra fanciulla, ma sia come una leonessa senza criniera; conservi la sua voce argentina ed insinuante, conservi la proporzione e la venustà delle membra rotonde; sia forte senza jattanza, ferma senza durezza, promessa sicura di moglie, di madre e di massaia egualmente saggia» (Teja 1995, p. 160). Il Baumann conseguentemente voleva aboliti «tutti i passi ritmici (di ballo) con e senza accompagnamento di canto, perché afrodisiaci ed anti-psico-cinesici» (Ivi, p. 164).

implicava fisicamente e moralmente moderazione, riservatezza e decoro. Ed andava valutata con ogni prudenza perché, aggiungeva Baumann, «...sì, sono graziose le fanciulle che ballano e cantano e suonano le nacchere nello stesso momento, ma se vi aggiungiamo i sonagli alle punte delle vesti, abbiamo le baccanti dipinte sulle pareti a Pompei»¹⁶.

In questo clima asfittico, in cui tutte le suggestioni provenienti dai paesi più progrediti del nostro sembravano dovere spegnersi, eruppero le idee del fisiologo torinese Angelo Mosso (1846-1910), allievo dello scienziato e pioniere del cinema Marey. Nel suo pensiero sono rintracciabili molte delle suggestioni vive in Dalcroze. Ambedue focalizzavano l'attenzione sull'energia corporea ed esaltavano la respirazione. Ambedue erano inclini a seguire un metodo ginnico ispirato a quello svedese di Ling, basato non sulla contrazione dei muscoli ma sulla loro distensione. L'uno e l'altro credevano in una educazione del corpo che implicasse un ruolo attivo sia di riflessione che di creatività da parte del soggetto, uomo e donna. Mosso non era meno consapevole dei suoi colleghi della realtà italiana, ma faceva dell'educazione fisica femminile l'asse attorno al quale doveva costruirsi un ruolo sociale della donna profondamente rinnovato. Essa veniva da lui differenziata da quella dell'uomo, proprio perché la donna doveva recuperare quella agilità e quella forza che potevano renderla uguale socialmente a lui, pur nel rispetto dei diversi ruoli biologici. Grande viaggiatore ed uno dei primi entusiasti del sistema educativo statunitense¹⁷ e delle pratiche ginniche inglesi, Mosso era partecipe, assieme a Dalcroze, di uno dei grandi miti della fine del secolo: l'esaltazione, già romantica, per la natura e la riscoperta dell'attività fisica all'aria aperta come risorsa da contrapporre ad un urbanesimo reso soffocante dall'industrializzazione. Comune ai due era anche una delle *idées fixes* dell'epoca: quella secondo cui non solo la vita sedentaria (usuale per le donne, di cui era fortemente osteggiata la realizzazione al di fuori della domesticità), ma anche la lettura e l'intellettualizzazione, ritenute conseguenza degli imperativi della vita moderna, provocavano una «degenerazione del sistema nervoso», che poteva portare alle forme estreme dell'epilessia (detto *morbis herculeus*, perché si riteneva generalmente colpisse solo gli uomini) e dell'isteria (*morbis uterinus*, ritenuto esclusivo delle donne)¹⁸. Alla fine degli anni '80 dell'Ottocento Mosso aveva inventato uno strumento misuratore della fatica, anche mentale: l'ergògrafo, o miògrafo. In lui, come in altri studiosi, viveva un mito positivo delle conquiste scientifiche. Come ha dimostrato Anson Rabinbach in un brillante studio, la scoperta della termodinamica, di un'energia

¹⁶ Baumann (1910), vedi Teja 1995, p. 159.

¹⁷ Cfr. *La democrazia e l'educazione fisica* (pp. 233-270) e *L'educazione moderna della donna* (pp. 273-337) in Mosso 1903.

¹⁸ Cfr. Rabinbach 1990, pp. 153-163 e, per l'Italia, Bonetta 1990, pp. 268-275.

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

universale che non poteva essere distrutta ma era soggetta a dissipazione, aveva fatto nascere negli scienziati una mira produttivistica ed efficientistica che implicava uno studio scientifico dell'uomo e del suo corpo, vero e proprio motore che doveva essere messo in grado di produrre al massimo col minimo sforzo, affinché il benessere suo e della società nel suo insieme potesse essere il più elevato possibile¹⁹. Mosso, da fisiologo, accentrava l'attenzione sull'efficienza del corpo, ma non per indurre differenze essenzialiste tra uomo e donna, piuttosto per controbilanciare ed anche modificare l'influenza dell'ambiente. I giochi agonistici all'aperto da lui promossi per ambo i sessi volevano favorire, proprio come gli esercizi di Dalcroze, spontaneità ed originalità. Volevano essere una pratica individualizzante e socializzante, scuola di vigoria e di resistenza, ma anche di rispetto dell'altro, nel riconoscimento della parità dei diritti di ognuno. Si sottendeva alle idee sia di Dalcroze che di Mosso una concezione del valore profondamente umano dell'educazione, che recepiva in fondo i principi pedagogici di Pestalozzi e di Fröbel.

La svolta nazionalistica e militaristica di fine secolo rese impensabile la riforma del fisiologo torinese. Il mito di Roma, che lo stato italiano aveva assunto come insegna sin dal suo nascere, rendeva la ginnastica militaristica ben più atta del razionalismo «romantico» di Mosso a produrre i nuovi eroi «latini» di cui si sentiva il bisogno²⁰.

III

E' difficile immaginare che il torinese Ferrara, dopo avere seguito, unico italiano, i corsi di Dalcroze a Ginevra nell'estate del 1908, non abbia preso contatti con Mosso. E' significativo comunque che pochi mesi dopo egli divulgava il metodo nel grande Congresso musicale-didattico che si tenne a dicembre a Milano, in occasione del centenario del locale Conservatorio. Le considerazioni con cui presentò la ritmica furono di ordine fisiologico ed in parte tratte di peso dal Trattato di Dalcroze. Egli esaltò la necessità di un insegnamento che educasse la volontà ad assoggettare la muscolatura tramite esercizi razionali che colla ripetizione sarebbero diventati istintivi. Lo studio del corpo era dichiarato indispensabile a sviluppare i mezzi fisici in modo da rendere possibile l'espressione della molteplicità dei sentimenti umani. «Si tratta», insisteva Ferrara, «di incanalare le forze vive dell'essere, di disputarle alle correnti incoscienti e di orientarle verso quella meta prefissa che è la vita ordinata, intelligente ed indipendente». Il risultato di una educazione siffatta sarebbe stato «il sistema nervoso

¹⁹ Rabinbach 1990, pp. 1-12.

²⁰ Vedi la critica dei giochi di Mosso in Jerace 1893 e più ampiamente sulle circostanze della inaccettabilità di Mosso, Ferrara 1992, pp. 161 e segg.

divenuto più intenso e più potente al servizio di una volontà più rapida e più precisa»²¹. A sostegno del metodo Dalcroze, Ferrara riportava le opinioni positive del fisiologo Valentino De Grandis (Università di Genova), di un assistente di Mosso all'Istituto di Fisiologia di Torino, Carlo Foà, di Vittorio Aducco, docente di fisiologia all'Università di Pisa e di Marco Treves, libero docente di psichiatria all'Università di Torino. Quest'ultimo legame si spiega con le implicazioni neurologiche del metodo Dalcroze, che si riteneva potesse agire con successo sulle aritmie²², disturbi che anche in Italia, nella nascente scuola psichiatrica derivata da Lombroso, erano ritenuti causa dell'epilessia e dell'isteria.

Iniziava così l'apostolato del Ferrara, che divulgava l'anno dopo il metodo sul periodico torinese «La Donna»²³, che, moderatamente emancipazionista, da tempo svolgeva un'azione a favore di una ginnastica femminile²⁴. Nello stesso 1909 Ferrara fondava a Torino una scuola di pianoforte in cui apriva un insegnamento di ritmica, e vi ospitava una dimostrazione del suo maestro. Il legame con la pratica ed il mondo musicali, che egli mantenne, fedele in questo al pensiero di Dalcroze, fece sì che, come altrove in Europa, egli si rivolgesse in pratica a classi medio-borghesi, anche se, a stare alle poche testimonianze fotografiche esistenti, i suoi corsi non erano, almeno agli inizi, esclusivamente femminili. La mira del Ferrara, servita da ulteriori iniziative di divulgazione del metodo in ambito prettamente musicale²⁵, era chiaramente quella di ottenere la sua adozione negli Istituti musicali del paese. Seguendo anche in questo le inclinazioni del primo Dalcroze, alquanto negativo e scettico sulla danza della sua epoca, Ferrara insistette nel mantenere agganciata la ritmica alla fisiologia e alla scienza, e cercò il più possibile di passare sotto silenzio le potenzialità di movimento artistico che essa favoriva²⁶. Subito dopo la guerra, egli perorava l'istituzione della ritmica nei conservatori in una lettera aperta al Ministero dell'Istruzione²⁷. La Commissione permanente d'Arte musicale, istituita presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero, in cui sedevano vari

²¹ Ferrara 1908, p.100.

²² Su questo più ampiamente cfr. Franco 2000, pp. 79-80.

²³ Ferrara 1909.

²⁴ Aveva divulgato una ginnastica da camera che la bambina doveva svolgere assieme al padre (20 aprile 1905), e anche lo sport nell'educazione femminile americana (5 gennaio 1906).

²⁵ Cfr. Ferrara 1917 A, B e C.

²⁶ Così nel 1917 (Ferrara A) egli citava volentieri specialisti di estetica musicale (Riemann, Lalo, Breithaupt) e l'italiano M. L. Patrizi, che sulla «Rivista Musicale Italiana» del 1903 aveva pubblicato su «La nuova fisiologia dell'emozione musicale», ma additò come imprecisi gli articoli apparsi su «La Lettura» (novembre 1909) e «Noi e il mondo» (settembre 1914). In quest'ultimo l'autore Alfonso Mongiardini era palesemente interessato alla nuova danza moderna, che intuiva legata alla esperienza dalcroziana.

²⁷ Ferrara 1919.

musicisti (tra cui Arturo Toscanini), accettò la proposta limitatamente alle città di Roma, Milano e Napoli. Senonché essendo il Ferrara l'unico docente disponibile (assieme alla moglie Olimpia Claro, anch'ella allieva di Dalcroze, in qualità di sua assistente), l'apertura dei corsi (facoltativi dal punto di vista curricolare) avvenne solo a Milano nell'anno scolastico 1920-21. Essi vi furono ripetuti fino al dicembre 1923, quando vennero soppressi colla motivazione di una frequenza quasi nulla. E' da ritenere che lo scetticismo dei musicisti più tradizionali, tra cui era lo stesso direttore del Conservatorio Galignani, ne fu la causa²⁸.

Nonostante le vicissitudini del Ferrara²⁹, il primo dopoguerra vide una certa divulgazione delle idee dalcroziane ed un crescente interesse per il fenomeno del ritmo. In questo i futuristi furono precoci: se Marinetti nel Manifesto della danza del 1917 non riconobbe nella ritmica altro che un'igiene muscolare, ricerche sulla visualizzazione del ritmo, stimulate, più che dal positivismo di Marey (peraltro soggiornante spesso in Italia), dal vitalismo bergsonian³⁰ e da suggestioni occultiste³¹, portarono alle sperimentazioni di fotodinamica dei fratelli Anton Giulio e Arturo Bragaglia, che indagarono anche sulle corrispondenze simbiotiche tra ritmo meccanico e ritmo umano nella prospettiva del corpo-macchina marinettiano. Certi principi della ritmica dalcroziana vennero trasmessi in varie scuole private³², dove è presumibile tuttavia una loro declinazione funzionale alla poetica delle insegnanti, che, da artiste,

²⁸ «Se il Ministro mi avesse chiesto quali insegnamenti sono utili e quali no, avrei fatto osservare che la ginnastica ritmica è un insegnamento non contemplato nel presente statuto e che gli alunni non sono obbligati di frequentare ed infatti non lo frequentano. La ginnastica ritmica, lo dichiaro ancora una volta, io la credo un insegnamento utile preconservatoriale» (*Galignani al Ministero*, 3 gennaio 1923, in Archivio Centrale dello Stato, Antichità e belle arti, Div. II, 1913-1923 B. 351). E' da notare che Toscanini, direttore artistico oltre che d'orchestra nel Teatro alla Scala di recente costituito in ente autonomo, aprì un corso di ginnastica ritmica nell'anno 1923-24, non successivamente ripreso. Fu forse il Ferrara o la moglie a tenere le classi.

²⁹ Della sua attività didattica fu di certo debitore Pietro Romano, docente a Torino di Metodologia, storia ed estetica applicate all'educazione fisica, che pubblicò *una Storia dell'educazione fisica in relazione con l'educazione generale* nel 1925, lo stesso anno in cui uscì un testo di Jaques-Dalcroze. Allieva del Romano fu l'atleta Andreina Gotta Sacco, che, forte di conoscenze musicali, avrebbe nel 1952 avviato un corso di ginnastica ritmica all'ISEF e pubblicato un suo testo, in cui tuttavia le idee dalcroziane si cumulavano ad altre esperienze più moderne (Cfr. Teja, pp. 67 e segg.).

³⁰ Nel 1911 Bergson aveva partecipato di persona al I Congresso internazionale di filosofia di Bologna, ed era uscita la ristampa del suo libro *La filosofia dell'intuizione*, curata da Papini.

³¹ Pure nel 1911 usciva per i tipi dei fratelli Bocca di Milano e Roma l' *Introduzione alla teosofia* di Elena Blavatskij.

³² Tra le più importanti quella delle due sorelle russe Bella e Raja Markman a Torino, aperta nel 1923, quella fiorentina delle due sorelle russe Nadia e Marussia Yartseff, attiva in tutto il terzo decennio del Novecento, quella romana delle tre sorelle tedesche Jeanne, Leonie e Lily Braun. Cfr. anche Lily Braun, *Danza e musica*, «Il Tevere», 24 giugno 1927.

vi cercavano di avviare un movimento di danza moderna. In ambienti medici il ritmo continuò ad essere studiato nella sua potenzialità di igiene mentale, e sarebbe da verificare quanto fossero diffuse le idee dello psichiatra Treves, unico medico italiano a partecipare al I Congresso internazionale del ritmo, che si tenne all'Institut Jacques-Dalcroze di Ginevra nel 1926³³. In questi anni, in cui la donna, rafforzata dalle esperienze extradomestiche fatte nelle ultime fasi della guerra, viveva un periodo di crescente emancipazione (pur non sancita dalla conquista dei diritti elettorali politici), si svolse una controffensiva culturale mirante a ristabilire i modelli di genere vigenti prima del conflitto. L'enorme successo e diffusione di un trattato dai fondamenti nonostante tutto metafisici come *Sesso e carattere*, di Otto Weininger (ristampato nel 1922), che considerava la donna «la colpa dell'uomo fatta carne», avveniva nella crescente ostilità con cui erano guardate psicologia e psicanalisi. Il movimento del corpo femminile continuava ad essere visto più come sintomo patologico che come tramite di comunicazione espressiva. L'ipoteca lombrosiana, del resto, continuava a vivere anche nell'ostilità con cui si guardava all'agonismo femminile: nel 1926 il suo potenziale individualizzante era ritenuto da un esimio studioso causare la virilizzazione della psiche e, tramite riflessi neuro-endocrini, anche una modificazione della struttura scheletrica inibitiva della maternità³⁴.

Vi erano le premesse per una strumentalizzazione ed una metamorfosi della ginnastica ritmica. Con Regio Decreto del 14 ottobre 1923, Giovanni Gentile introduceva la ritmica dalcroziana come materia obbligatoria nei Regi licei femminili, dove si sostituiva in sostanza all'insegnamento della danza, abolita contestualmente da Gentile in tutte le scuole. L'innovazione aveva più rilievo teorico che pratico, ostacolata come certo fu dalla mancanza di corpo insegnante. Tuttavia il pensiero di Gentile era chiaro: egli sganciava la ritmica dall'educazione musicale e, leggendovi una potenzialità educativa virata su una moderata dose di fisicità e sulla *grazia*, la riservava alle donne, privilegiandola alla danza, dalla valenza virtuosistica e scenica non controllabile.

IV

Quando il fascismo iniziò a creare i dispositivi necessari per realizzare quella che voleva essere una vera e propria rivoluzione antropologica, esso riprese certi principi dello stato liberale, valorizzandoli ed esaltandoli. Il corpo era investito di mire igieniche

³³ Cfr. Treves 1926.

³⁴ Così Jerace in Teja, p. 73.

e salutistiche e, come già alla fine dell'Ottocento, si mirò ad una educazione improntata ad un preciso statuto di genere. Il nodo della virilità, centrale nell'apparato discorsivo del fascismo³⁵, fondava sul mito della «nazione armata», ed il complementare accento sulla *grazia* come canone del femminile, non era nuovo neanch'esso. E tuttavia nuovi divennero nell'ampia, articolata e coordinata dimensione che il regime riconobbe all'educazione fisica e nelle ansie eugenetiche che lo animavano. L'educatore veniva definito «ingegnere biologico» e «costruttore della macchina 'uomo'»³⁶. Il mito dell'efficienza rimpiazzava l'ideale morale dello stato pre-fascista: nel collassare della nozione di soggetto in quella di individuo-massa, l'efficienza operava a quel doppio livello del privato e del pubblico che si fondevano nell'obbedienza al regime e nella partecipazione al consolidamento dello Stato-potenza³⁷. Già nel 1923 l'ENEF (Ente Nazionale di Educazione Fisica), il nuovo Istituto fondato da Gentile per gestire l'educazione fisica sottraendola alla scuola, precisava nelle sue istruzioni che la donna non aveva bisogno di sagomare un corpo potente e vigoroso. Per lei si doveva mirare a elasticità e spigliatezza, ed a «quella *grazia* di atteggiamenti e di movenze che si traducono in una bellezza superiore»³⁸. I nuovi obiettivi demografici lanciati da Mussolini col Discorso dell'Ascensione (maggio 1927) portarono ad una progressiva messa a fuoco varata dal Gran Consiglio del Fascismo nella seduta del 16 ottobre 1930: la missione sancita come «fondamentale» della donna era la maternità. Posti questi capisaldi, i fascisti avviarono quella può essere definita una vera e propria «cultura del corpo».

«Sono fermamente convinto», proclamava Mussolini nel 1932 al Sindacato dei medici fascisti, «che il nostro modo di mangiare, di vestire, di lavorare e di dormire, tutto il complesso delle nostre abitudini quotidiane, deve essere riformato. Bisogna far agire gli elementi della natura sul nostro corpo, prima di tutto l'aria, il sole ed il movimento...»³⁹. Scomparso ormai da anni Mosso, veniva recuperata la sua strategia educativa, distorcendone però la finalità individualizzante e democratica. Il dato fisiologico (completato da considerazioni antropometriche di matrice lombrosiana) è centrale nell'importante trattato di Poggi-Longostrevi sulla *Cultura fisica della donna* (1933). L'autore vi statuisce ufficialmente il recupero della ginnastica ritmica, per la sua fondatezza fisiologica che mira al massimo risultato col minimo sforzo. «La forma è funzione», afferma⁴⁰.

³⁵ Cfr. Spackman 1995 e 1996 (pp. 114-155).

³⁶ Così nei lavori della Commissione per lo studio di un progetto relativo all'ordinamento dell'educazione fisica e della preparazione militare del Paese (Ferrara, p. 213)

³⁷ Per la realizzazione dell'ergonomia in questo periodo cfr. De Grazia 1981.

³⁸ Teja 1995, p. 51.

³⁹ AO 1996, p. 53.

⁴⁰ Poggi-Longostrevi, pp. 150-171.

Non è un caso che nei primi anni '30 si realizzino le danze previste da Marinetti nel suo Manifesto del 1917: ora è fissata l'economia del corpo-macchina, e le danze futuriste possono essere proposte da Poggi-Longostrevi come esemplari per la nuova educazione del corpo. Nel contempo questo ideologo precisava l'insufficienza del metodo Dalcrozè come metodo di educazione fisica mirato ad uno sviluppo armonico del corpo. Esso poteva essere conseguito solo con una cultura fisica eugenicamente impostata, quella che avrebbe poi permesso di dedicarsi agli sport ed alla danza⁴¹.

Eppure la ritmica andò diventando una componente essenziale dell'educazione delle giovani al punto da costituire uno dei pilastri della formazione delle allieve dell'Accademia di Orvieto (fondata nel 1932), le future insegnanti dell'Organizzazione Nazionale Balilla e della Gioventù Italiana del Littorio. Ricerche sono in corso per individuare i tempi e le modalità dell'insegnamento della ritmica all'interno dell'ONB e poi della GIL (in cui l'ONB si sarebbe trasformata notoriamente nel 1937). Non aiuta gli studi l'avvenuta irreparabile dispersione delle carte del fondatore dell'ONB, Renato Ricci, il quale, affascinato dalle idee di Mosso, guardò all'educazione fisica come ad uno strumento di individualizzazione⁴².

Come vennero scelti dal regime gli insegnanti di ritmica? E quale ritmica si insegnò? Sono domande alla cui risposta sto lavorando. Scomparso presumibilmente Ferrara (le cui tracce si perdono dopo gli anni '20), non risulta che Jaques-Dalcroze abbia dato ulteriori dimostrazioni del metodo dopo il 1925, né che suoi allievi abbiano fedelmente trasmesso da noi il suo metodo in scuole private. Ed è possibile che sia stata una certa divulgazione delle idee di Rudolf Bode, allievo ribelle del maestro viennese, a ispirare i corsi di Amalia Musso, nei cui saggi la ginnastica ritmica veniva eseguita anche senza musica⁴³. Insegnanti di varia provenienza, tra cui Angiola Sartorio a Firenze e Cesca Bozzi Sicione a Milano, ne trasmisero accezioni diverse, comunque presumibilmente già lontane dall'euritmica nella sua concezione dalcroziana⁴⁴.

⁴¹ Poggi-Longostrevi, pp. X-XI e 207-217.

⁴² Egli era quindi contrario al campionismo ed al militarismo. Innamorato dei sistemi educativi inglesi ed americani (come lo era stato Mosso), favorì viaggi di studio degli accademisti (gli uomini, allievi della Accademia della Farnesina, e le accademiche di Orvieto) anche negli Stati Uniti (cfr. Veroli 2001, capitolo ottavo).

⁴³ Musso 1927, p. 5. Nei due trattati della Musso si produceva uno slittamento dell'educazione musicale in una ginnico-plastica in funzione ideologica grazie ad esercizi su tematiche come *Scuola fascista*, *Piccole Italiane*, etc. (cfr. Musso 1930). Su Bode cfr. Franco 1997 B.

⁴⁴ Angiola Sartorio era stata allieva di Rudolf Laban, il grande padre della danza moderna, colui che aveva sistemato organicamente anche la teoria di Dalcroze all'interno di un grande e complesso sistema di analisi e didattica della danza: la scuola Sartorio valorizzava la creatività personale e costituiva per questo un unicum nella situazione italiana, ma fu chiusa nel 1938 (Cfr. Veroli 2001, capitolo 10). Posizioni ritmiche di Cesca Bozzi Sicione, di cui S. Franco ha rinvenuto una corrispondenza con lo

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

E' certo comunque che il ritmo divenne, ben più che corso scolastico: vero e proprio cardine del rapporto tra il duce e il suo popolo. Solo esso poteva assicurare quella razionalizzazione della massa che le toglieva la temibilità con cui era stata guardata alla fine dell'Ottocento, quando la si riteneva una vera e propria fornace di istinti brutali e ingestibili. Nelle masse «ritmiche» (come le ha denominate Elias Canetti) raccolte negli stadi, il severo ordinamento geometrico, con la precisa ed uniforme separazione di un corpo dall'altro, non favoriva l'individualità ma il controllo. La cadenza rendeva il movimento talmente omogeneo da far apparire quasi «una singola creatura danzante, una creatura con cinquanta teste e cento gambe e braccia, tutte moventesi nello stesso modo e con lo stesso fine»⁴⁵: una sorta di gigantesco meccanismo, insomma, pulsante e inarrestabile. In questo contesto la spettacolarità della ginnastica ritmica femminile, dimostrazione di *grazia* e *flessibilità moltiplicata*⁴⁶, confermava l'utilità massificante di un tipo di pedagogia che non aveva in sé né il dispositivo competitivo e individualizzante dello sport (accettato ormai dal regime anche per le donne), né la valenza espressiva della danza. Sotto lo sguardo del duce, donne ed uomini mostravano di potere, sapere e volere essere per lui corpi docili e macchine di guerra, ognuno potendo occasionalmente ridursi a niente di più che un minuscolo frammento della gigantesca M che, composta sui prati dello stadio, non era più solo l'iniziale del nome del capo, ma il simbolo del suo corpo divenuto segno.

Resumen

Partiendo de la idea de que la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze fue un elemento básico en el decurso de la danza moderna, la autora examina su implantación y desarrollo en Italia, desde finales del siglo XIX, en que se da una exaltación de la actividad física al aire libre en contacto con la naturaleza, como elemento de la educación de los ciudadanos, pasando por el estudio de personajes clave como Ferrara, y de la introducción del dalcrozismo en el sistema educativo italiano, en 1923; un

stesso Laban, sono riprodotte in Poggi-Longostrevi (tavole 52-65). Ringrazio qui Flavia Pappacena per aver potuto consultare il fascicolo *Arte del Movimento alla R. Accademia di Brera*, compilato dalla Sicione facendo uso di notizie e fotografie delle proprie *Danze architettoniche*, dove una segnaletica *macchinica* coesiste con pose più convenzionali e alquanto statiche, in uno stile che sembrerebbe di poter definire quanto meno eclettico.

⁴⁵ Canetti 1982, p. 38.

⁴⁶ E fors'anche «forme viventi» così come le voleva l'Euritmica di Steiner, che ebbe una sua diffusione in questi anni (Baratto 1939), come inducono anche a ritenere certi accenni di Poggi-Longostrevi alla descrizione nello spazio di cerchi, ellissi, cifre ad otto e simboli dell'infinito (p. X).

elemento de significada importancia para el fascismo, que tanto apoyó la cultura del cuerpo, para lograr aquellas impresionantes «masas rítmicas» en desfiles y estadios, de las que habla Elias Canetti.

Summary

Under the assumption that Jaques-Dalcroze's rhythmic-gymnastics has been a basic element in the history of Modern Dance, the author examines its implantation and development in Italy, since the end of the 19th century, when open air physical activity in contact with nature was exalted as a substantive element for the citizens education. Milestones in this development are studied, like the role of the educator Ferraria or the introduction, in 1923, of Dalcrozism into the Italian educative system, which was an important element for the Fascism, so supportive of the culture of the body, to achieve those impressive «rhythmical masses», in demonstrations or stadiums, described by Elias Canetti.

Bibliografia

- AO, 1996, *Accademiste a Orvieto. Donne ed educazione fisica nell'Italia fascista 1932-1943*, a cura di L. Motti e M. Rossi Caponeri, Quattroemme, Ponte San Giovanni, PE.
- BABINI V. P., MINUZ F., TAGLIAVINI, A., 1986, *La donna nelle scienze dell'uomo. Immagini del femminile nella cultura scientifica italiana di fine secolo*, Franco Angeli, Milano.
- BARATTO, L., 1939, *Euritmia. La nuova arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Fratelli Bocca, Milano.
- BONETTA, G., 1990 *Corpo e nazione. L'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, Franco Angeli, Milano.
- CANETTI, E., 1982, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano.
- DE GRAZIA, V., 1981, *The Culture of Consent. Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FERRARA, P., 1992, *L'Italia in palestra. Storia, immagini e documenti della ginnastica dal 1833 al 1973*, La Meridiana Editori, Roma.
- FERRARIA, L. E., 1908, *La ginnastica ritmica nel metodo di E. Jaques Dalcroze*, in *Atti del Congresso Musicale-Didattico*, Archivio del Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano, pp. 17, ms.

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

- , 1909, *Ginnastica ritmica di Jaques Dalcroze. Dialogo possibile tra una signorina ed un maestro di pianoforte*, «La Donna», 5 dicembre.
- , 1917, A, *La Ginnastica ritmica ed il metodo Jaques-Dalcroze*, «Musica» (Roma), a. XI, n. 21.
- , 1917, B, *La Ginnastica Ritmica ed il metodo Jaques -Dalcroze*, «Musica» (Roma), a. XI, n. 22.
- , 1917, C, *La Ginnastica Ritmica ed il metodo Jaques-Dalcroze*, «Musica» (Roma), a. XI, n. 23.
- , 1919, *Per l'adozione negli Istituti Italiani del metodo Jaques-Dalcroze*, «Rivista Musicale Italiana», a. XXVI, fasc. 3 e 4.
- , 1920, *Il metodo Jaques-Dalcroze in Italia. Documenti, confutazione di apprezzamenti errati, frammenti di lezioni, conferenze, ecc.*, Istituto Italiano di Ritmica Dalcroziana, via Ospedale 24, Torino.
- , 1925, *A proposito della soppressione della scuola di ritmica dalcroziana (Ginnastica ritmica) nel R. Conservatorio di Milano*, «Rivista Musicale Italiana», a. XXXII, fasc. 2.
- FOUCAULT, M., 1995 (1976), *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris.
- FRANCO, S., 1995, *Armonie del corpo, del gesto e del movimento. Influenza dell'estetica applicata di François Delsarte e del delsartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*, «Biblioteca Teatrale», n. 34, aprile-giugno.
- , 1997, A, *Emile Jaques-Dalcroze*, in Carandini, S. - Vaccarino, E., *La generazione danzante*, Di Giacomo, Roma, pp. 303-333.
- , 1997, B, *Ginnastica e corpo espressivo. Il metodo Bode*, in «Teatro e storia», Annali 4, XII.
- , 2000, *New Sciences, New Bodies. The Cultural Context of Eurhythmics*, in AA. VV., *3ème Congrès International du Rythme*, Editions Papillons, Genève.
- JAIQUES-DALCROZE, E., 1925, *Ritmo. Musica e educazione*, prima traduz. ital. autorizzata dall'autore. Con saggi di musica e XL tav. illustrative, Ulrico Hoepli, Milano.
- , 1986, *Il ritmo la musica e l'educazione*, introd. a cura di L. Di Segni Jaffé, ERI, Torino.
- JERACE, M., 1899, *La ginnastica e l'arte greca*, Fratelli Bocca, Torino
- MOSSE, G. L., 1997, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi.
- MOSSO, A., 1903, *Mens sana in corpore sano*, Fratelli Treves, Milano.
- , 1911, *L'educazione fisica della donna*, Fratelli Treves, Milano.

- , 1927, *Ginnastica ritmico-estetica femminile. Educazione degli atteggiamenti e dei movimenti*, Tip. Silvestrelli e Cappelletto, Torino.
- , 1930, *Danze espressive. Figurazioni ritmiche*, S. Lattes & C., Torino.
- NYE, R. A., 1984, *Crime, Madness & Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton University Press, Princeton, N. J.
- RABINBACH, A., 1990, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, s.i.l.
- SCAFIDI, N., 1994, A, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative dell'Ottocento (1ª parte)*, «Chorégraphie», a. 2, n.3, pp. 75-90.
- , 1994, B, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento (2ª parte) – Il Maestro*, «Chorégraphie», a. 2, n. 4.
- SPACKMAN, B., 1989, *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- , 1995, *Fascist Women and the Rhetoric of Virility*, in Robin Pickering –Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- , 1996, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- TEJA, A., 1995, *Educazione fisica al femminile. Dai primi corsi di Torino di Ginnastica educativa per le maestre (1867) alla ginnastica moderna di Andreina Gotta-Sacco (1904-1988)*, Società Stampa Sportiva, Roma.
- TREVES, M., 1926, *Le Rythme dans les phénomènes de la vie*, in *Compte-Rendu du Ier Congrès du Rythme tenu à Genève du 16 au 18 Août 1926*, Secrétariat de l'Institut Jaques-Dalcroze, Genève, pp. 317-344.
- VEROLI, P., 2001, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello (in corso di pubblicazione).

TOCANDO FONDO (SOBRE EL ILUSORIO VIAJE A AMÉRICA)

JAIME CONDE-SALAZAR PÉREZ
Historiador del Arte

Viajes Transatlánticos

Para cuando en joven Karl Rossmann realizó su viaje transatlántico ya debía estar claro en Europa que, de entre todos los lugares posibles en los que llegar a ser otro, América era el más cercano y quizás también el menos peligroso. Así, no es de extrañar que el protagonista de la novela de Kafka, al divisar desde el barco la gran estatua de Eiffel, pensara que «entorno a su figura soplaban aires de libertad». Libertad. Sin duda, ese era el nombre de la gran promesa que garantizaba no solo cierta seguridad, sino una auténtica vida moderna. Ninguno de los otros lugares inventados hasta entonces tenían un fácil acceso desde el patio de butacas: los espectadores corrían el riesgo de verse inmersos en un lugar ajeno o lo que es mucho peor en un tiempo pasado, demasiado pasado. Oriente (desde España a Japón), los lugares brumosos de la fábulas (Escocia, el Rin, los lagos, etc.), la islas del Pacífico, eran lugares para ser observados desde fuera. Pero América era otra cosa. Entre otras cosas porque prometía libertad. O, al menos eso se debió entender con la llegada de las tres míticas bailarinas americanas a Europa: en 1899 Loïe Fuller llega a París, ciudad a la que llegará Isadora Duncan un años después tras haber pasado por Londres; seis años más tarde llegaría Ruth St. Denis. Las tres mostraron su firme intención de ser otras, de romper con la tradición para crear un espectáculo propio de la vida moderna, de ser libres. Bien es cierto que ninguna de ellas llega a Europa para hablar de América. Pero también lo es que esas imágenes abstractas de luz (Fuller), o aquellos otros exóticos reinventados y extraídos de la escena clásica (Duncan y St. Denis) eran empleados como medios para alcanzar una nueva libertad «expresiva» que poco tenía que ver con la tradición europea. Eran libres porque su danza no provenía de la *danse d'école*.

Las imágenes de América tardarían unos años más en llegar y lo harían como paradigma de la vida urbana moderna. Primero sería el Manager Americano de *Parade* (Massine/Satie) en 1917 y cinco años después el Poeta de *Skating Rink* (Börlin/Honegger). Como señala Ramsay Burt lo que hace modernas a ambas obras son sus referencias americanas: las dos miraban a Hollywood-*Skating Rink* a Chaplin y *Parade* a *The Perils of Pauline*; las dos hacían referencias al jazz y las dos se referían, aunque de forma indirecta, a la modernidad mecánica americana¹. Lo mismo sucedía con *Within the quote* (Börlin/Porter) estrenada en 1923 una especie de «ballet-cine-sketch» como propone Bengt Häger². Cine, jazz, máquinas...cabría añadir «rascacielos». Rascacielos que construyen el cuerpo del Manager Americano, que dibujan sus sombras en el cuerpo del Poeta o que amenazan al joven inmigrante sueco en el collage que realizara Gerald Murphy para el programa de mano. Rascacielos que se convierten en paradigma de esa América imaginada en Europa, de ese lugar en el que el movimiento no para, hecho de agitación y caos, de ese lugar en el que se define lo moderno. Se trataba de un nuevo escenario tal como lo describe Manfredo Tafuri:

«la detestable infinidad del tiempo» es exorcizada en un triunfo de lo transeúnte, del fluir sin descanso, del juego inesencial de las formas.»Solo un cuarto de hora»: toda la metrópoli invita a la aceleración sin descanso del movimiento, de la velocidad del cambio. En ella ha de ser imposible «pararse»: se ha de impedir percibir las leyes de un ordenamiento productivo. Por ello la *New Babylon* se ha de ofrecer como un teatro de atracciones, excentricidad convertida en institución, modo de comportamiento colectivo.

Fuera de esto no se comprende el ligamen reafirmado continuamente en los años veinte y treinta entre el desarrollo de los rascacielos y el americanismo. No estructura sino un juguete escénico rico en valencias lúdicas, el rascacielos reniega de su matriz estructural que le impuso George Post o Ernest Flagg³.

América era, ante todo, un «juguete escénico». Pero a este nuevo destino moderno aún le falta un ingrediente que quizás haya sido apuntado a través del jazz: África. Para que América fuera la auténtica promesa moderna era necesario que se hiciera negra y complaciera los deseos primitivistas de París. Y el dos de octubre de 1925, Josephine Baker estrena, junto con Jo Alex, *La Revue Nègre* en el Théâtre des Champs Elyseés. De la mano de Rolf de Maré quien acababa de liquidar sus *Ballets Suedois*, monta un espectáculo en el que, como apunta Susan Lempke,

¹ BURT, R., 1998, *Alien Bodies*, Routledge, NY, p. 37.

² HÄGER, B., 1989, *Les Ballets Suedois*, Harry Abrams, NY, p. 44.

³ TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 222.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

Josephine Baker, a pesar de no haber estado nunca en África, «encarnaba sin ningún reparo al *primitive de luxe*, adoptando todos sus estereotipos como parte de sus vestidos y actuaciones. Reconociendo que África estaba *en vogue*, Josephine Baker, para crear un primitivismo *à la Bakaire*, mezcló lo que muy a menudo eran ideas racistas sobre África con la música y los modos de bailar de la cultura afroamericana»⁴. Así, la bailarina se construye como el puente que conecta África con América y América con Europa, aunando en su cuerpo todos los deseos modernos: su baile libre es el del «buen salvaje» que a ritmo del jazz americano es capaz de encarnar la intensa vida moderna. América volvía a ofrecer un cuerpo en el que se hacía real la posibilidad de ser otro, de ser moderno. Como escribe Ramsay Burt:

The jazz music to which Baker danced was perceived both as jungle music and the songs of machines -simultaneously the most up-to-date modern style and the absolutely primitive one. Both were qualities that Europeans perceived themselves to lack in their culture. For those Parisians (and Berliners and audiences in other major capital cities) who went to Baker's performances and witnessed her night club acts, part of the enjoyment of dancing to jazz music at the time was a temporary, ritualised blurring of the difference between self and «the other» through losing themselves in strong, «primitive» rhythms of jazz music» (1998:63).

El fenómeno Josephine Baker es un fenómeno muy complejo que sobrepasa los límites de este trabajo. Bastará con señalar el papel fundamental que juega como personaje en la invención de América y que no tiene parangón con ninguna de las otras bailarinas que más tarde serían señaladas como el origen de la modernidad americana.

Rascacielos, negros, jazz, cine, máquinas... Hacia 1930 parece que el lugar ya estaba perfectamente construido. Llegado el momento, no sería difícil dejar el patio de butacas y, al igual que el joven Karl Rossmann emprender el viaje hacia aquel lugar ensayado en las escenas. América recién inventada como escenario, esperaba al otro lado de la ventana.

Tramperos y pioneras

Lo excepcional del caso no es que se emprenda el viaje, sino que, en un momento dado el viaje se convierte en algo definitivo. A América van a quedarse. O lo que es lo mismo, para cuando quisieron volver ya nada era igual y poco podría haberse

⁴ LEMKE, S., 1998, *Primitivist Modernism. Black culture and the origins of transatlantic modernism*, Oxford University Press, Oxford, pp. 103-4.

contado. De alguna manera, parece que se creyó posible traspasar el umbral y alcanzar y habitar la escena prometida. Hacia 1930 Hanya Holm ya se ha establecido en Nueva York, Valeska Gert llega en 1936 y vive en Provincetown hasta 1947. A mediados de los treinta se establece en Nueva York la Wigman School of Dance, única en aquel momento en ofrecer una formación completa dentro de la danza moderna. Georges Balanchine llega en 1933. Y Anthony Tudor en 1941. Para el final de la II Guerra Mundial Ernst, Breton, Gropius, Mies, Mondrian, Chagall y Leger ya estaban allí. Duchamp había llegado mucho antes. Entonces, debió parecer que América era la única salida que quedaba, el único lugar en el que seguir intentando ser otro. Quizás el viaje no era otro que el que realizó Karl Rossmann «joven de dieciseis años, hijo de padres humildes enviado a América después de que una sirvienta le hubiera seducido y tenido un hijo suyo». Hijos ilegítimos de adolescentes seducidos, campos de concentración, ciudades arrasadas... como ya dije, quizás América era el nuevo destino que seguía garantizando la posibilidad del olvido, o lo que es lo mismo, la posibilidad de seguir siendo moderno. Así, en el momento en el que llegan ya está todo en marcha pero esta vez desde dentro: es desde el interior de nuestro lugar escénico desde donde se decide restaurar el proyecto moderno, desde donde se decide hacer coincidir definitivamente América con el progreso puro y óptimo. Y, como no podía ser de otra manera, los protagonistas cambian: frente a los recién llegados aparecen otros viajeros que llevaban allí dentro mucho más tiempo. Esto lo debió intuir Josephine Baker, mujer, negra y cuyo éxito se debía a sus espectáculos «salvajes» en teatros de variedades europeos. Aquella América en América de la que ella había emigrado, era un lugar de tramperos. Quizás por eso ya desde mediados de los años treinta comenzó a cambiar el rumbo de su carrera hacia un lugar seguro. Una vez convertida en una gran dama de la canción, no habría ninguna necesidad de seguir siendo moderna y, por tanto, de volver a realizar el viaje, que para ella, hubiera sido de vuelta.

Sin duda, el viaje transatlántico aclaró la piel de los nuevos protagonistas.

En un lúcido intento de explicar dicho viaje y de introducir a los nuevos protagonistas presentando la nueva situación, Harold Rosenberg inventaría algunos años después una parábola a propósito de la derrota en 1755 de los ejércitos ingleses del general Braddock⁵. El autor explica cómo ésta estuvo provocada, fundamentalmente, por la incapacidad de los ingleses para ver el paisaje de las nuevas tierras que tenían delante suyo. Aunque aquel lugar no se pareciera en absoluto a los espacios abiertos destinados en Europa para la guerra, los ingleses siguieron respetando las formaciones militares tradicionales y no dejaron de tocar el tambor. Sin duda realizaron

⁵ ROSENBERG, H., 1959, «Parable of American Painting», *The tradition of the New*, Horizon Press, Nueva York, p. 13.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

el viaje «llevando consigo su propio paisaje al igual que los viajeros cargan con sus cacharros de cerámica»⁶. No es de extrañar que en estas condiciones no vieran lo que había detrás de los árboles. Rosenberg denomina a esta actitud incapaz de afrontar lo novedoso y prescindir de la cultura y la tradición *Redcoatism* en referencia al uniforme rojo de las tropas inglesas.

Al otro lado, tras los árboles no sólo esperaban los indios (irrelevantes por aquel entonces para aquella América moderna y pura) sino los nuevos héroes, los tramperos. Estos personajes estaban hechos a sí mismos y carecían de todo conocimiento que no estuviera directamente extraído de la pura práctica: eran libres frente a cualquier tradición y, por tanto, extremadamente eficaces en sus trabajos: «Watch the object - if it is red shoot!» debieron pensar. Éste era el nuevo hombre que ya esperaba en aquella América en América:

To be a new man is not a condition but an effort, an effort that follows a revelation in behalf of which existing forms are discarded as irrelevant or are radically revised. The genuine accomplishments of American art spring for the tensions of such singular experiences. In honor of Braddcock I call this anti-formal, trans-formal effort COONSKINNISIM⁷.

Así frente a la tradición europea el arte auténticamente americano tendría que ser aquel absolutamente nuevo, aquel producido por un nuevo héroe salvaje, instintivo, blanco y sin cultura que lo atenazara. El arte americano era el de aquellos que sabían dónde estaban. Ya no había lugar para más «hallucination(s) of displaced terrain(s)».

La parábola acaba reconociendo cierta intención en los artistas europeos de copiar la actitud *coonskinnist* americana, lo cual no estaba sino generando una nueva situación *redcoastist*. Todo era cuestión de cómo se dispusiera el escenario de la comedia («the setting of a comedy»).

La invención tan eficaz de los nuevos héroes deja lugar a muy pocas dudas. Parece que a pesar del viaje transatlántico, no se cruzó ningún umbral y el edificio del teatro se mantuvo intacto. Y es que quizás, después de todo, puede sólo se tratara de eso, de volver a construir un escenario. Como apuntó Clement Greenberg en una crítica a la exposición *Portrait of América* diciembre de 1945:

America apparently is not people but what you see from the window- not that it makes much difference⁸.

Es posible que, a pesar del viaje, nadie se movió entonces del patio de butacas.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.p. 18.

⁸ GREENBERG C., 1986, *The Collected Essays and Criticism*, vol.2, The University of Chicago Press, p. 45.

Es cierto que el público había cambiado, pero al parecer de lo que se trataba seguía siendo de mirar por la ventana. Y allí en el otro lado, volvieron a aparecer nuevos objetos para desear, en este caso tramperos, o a falta de candidatos masculinos, pioneras. Así las cosas todo volvía a estar en su sitio y volvieron a estar asomados a la ventana. Aunque esta vez, el héroe no viniera de tierras desconocidas o tiempos extinguidos (ese tipo de personaje siempre acaba por dar problemas y por querer ser él quien habla). Esta vez y paradójicamente, el otro no sería sino una imagen de nosotros mismos, de los espectadores: blanco y libre, el trampero jamás tendría necesidad de abrir la boca, él simplemente dispara cuando ve rojo. Y llegados a este punto sólo cabría ordenar la historia para que todo nos llevara inexorablemente a este nuevo fin óptimo de pureza moderna.

Viajes interiores

El escenario resultó tan perfecto como nunca lo había sido antes. Tras la gran crisis económica de 1929 y, sobre todo, tras la elección de Franklin D. Roosevelt en 1932 como presidente de los Estados Unidos y el inicio de la política del *New Deal*, se inicia un proceso de construcción extremadamente eficaz y ambicioso. Como dijimos los tramperos ya estaban allí cuando llegan los europeos con sus héroes primitivos. De este modo durante la década de los treinta, también al otro lado del Atlántico se hace explícito el proyecto: América necesitaba de una imagen total de sí misma capaz de sostener la gran potencia industrial y moderna en la que se había convertido. De lo que se trataba era de hacer coincidir el escenario con el mapa, de volver a crear una escena que no sólo diera razón de una novedad y progreso óptimo sino también que describiera y situara los límites geográficos de ese lugar dentro de la escena que se estaba creando.

En 1935 se forma bajo la dirección del profesor de economía Roy Stryker la *Farm Security Administration*, organismo que se ocuparía de documentar los efectos de la depresión económica en el sector agrícola americano. Lo interesante del asunto es que se decide incluir en el equipo a un grupo de fotógrafos con el propósito de que produjeran documentos que dieran razón de la situación del campo en el informe que la FSA debía elaborar. La fotografía es utilizada como un método objetivo para recoger datos de «la realidad» observada. Las cuestiones referentes al carácter artístico o al papel jugado por el fotógrafo quedan relegadas a un segundo plano. Según la clasificación de Dubois, la fotografía habría sido «considerada como una imitación, y la más perfecta, de la realidad»⁹. Así, como señala Belinda Rathbone,

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

no es de extrañar que «el público americano de los años treinta (creyera) en la fotografía como en un testimonio fidedigno: las preocupaciones sobre su legitimidad como forma artística eran secundarias frente a su tarea inmediata»¹⁰. La fotografía, al ser utilizada como medio estrictamente documental, se situaba de alguna manera, al margen del resto de las disciplinas artísticas y por tanto al margen de los procesos de purificación de la modernidad. Lo que es nuevo es esa exigencia de «realidad» que imponía el nuevo escenario y que se pensó que la fotografía podría satisfacer. Una América hecha de fotos. Por ello quizás no es raro que una década más tarde Greenberg «concediera» a la fotografía el destino de ser «naturalista»¹¹. Las imágenes tomadas para la FSA serían la prueba de que ese nuevo lugar existía y podía ser visto. Ninguna descripción sería más eficaz que las que ofrecían las imágenes: la escena dejaba de necesitar del edificio del teatro, ahora podía estar allí fuera, en cualquier parte. Aquello que se veía a través de las fotos era América. Y pasados más de cincuenta años, era todavía posible que Belinda Rathbone escribiera:

El informe fotográfico de la FSA fue creciendo, y de ser un documento de las penalidades de la depresión pasó a convertirse en una visión panorámica de la vida americana, la más completa y ambiciosa que se haya realizado nunca (1987:15).

Así, parece que de lo que se trató es de que la FSA consturiera un gran catálogo de imágenes posibles de América. Retomando quizás la tradición de las expediciones científicas del segundo tercio del XIX, los fotógrafos de la FSA actúan como exploradores que tratan de apresar evidencias de lo que se posee, del territorio. Al igual que Timothy O'Sullivan o William Henry Jackson, los fotógrafos de la FSA atrapan las pruebas de la realidad y de paso construyen el paisaje recién descubierto. Tramperos.

De entre todos los fotógrafos que participaron en el proyecto de la FSA cabría señalar el trabajo de Dorothea Lange porque quizás sean sus fotos las que muestran como ninguna otra, la estructura de la «visión natural». En sus trabajos todo

⁹ DUBOIS, P., 1985, *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, p. 22.

¹⁰ RATHBONE, B., 1987, *American Dreams*, cat.exp. Ministerio de Cultura, p. 15.

¹¹ Pgreenberg escribe a propósito de la exposición de Edward Weston en 1945:

Photography is the only art that can still afford to be naturalistic and that in fact, achieves its maximum effect through naturalism [...]

Therefore it would seem that photography today could take over the field that used to belong to genre and historical painting, and that it does not have to follow painting into areas into which the latter has been driven by the force of its historical development. That is, photography can while indulging itself in full frankness of emotion, still produce art from the anecdote. But this does not mean pictures of kittens and cherubs. Naturalism and anecdotism are required to be as original in photography as in any other art. GREENBERG, C., 1986, *The Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, p. 43.

sucede como si ya estuviera allí antes de que nosotros (la fotógrafa y los espectadores) llegáramos. Quizás por ello, nadie como ella muestra el funcionamiento del escenario.

A modo de mero ejercicio tomemos como ejemplo *Seis jornaleros sin tierra* de 1938. Los seis hombres en fila delante del porche de la cabaña, se muestran de frente a nosotros. No pasa nada: ellos no hacen nada más que estar. Como si fueran objetos que alguien fuera a contar, los jornaleros permanecen al otro lado: uno, dos, tres... hasta seis. Lo que hay es lo que se ve. No hay nada más que contar. O al menos eso parece: el lugar es el estrictamente contenido en la imagen, nada lo sobrepasa, no hay posibilidad de salir por ningún lado. Toda la información, todo el relato están contenidos allí dentro, no hay más que mirar. Mirar más allá, al otro lado. Y por si quedara alguna duda, diez minutos más tarde repite la fotografía y todo vuelve a ser igual. Aunque el plano es un poco más cercano y los hombres ocupan lugares distintos, aparentemente elegidos por ellos, nada cambia: ellos siguen allí y nosotros aquí y todo vuelve a estar contenido en la imagen. Como si fuera una caja, la fotografía contiene todo lo importante y los separa de nosotros, lo aleja de nuestro lugar. Unos dentro y otros fuera. Y quizás éste es el feliz hallazgo: si los que originamos la visión nos retiramos de ella, entonces no quedarán huellas nuestras y parecerá que todo estaba ya allí, que la imagen es algo así como una emanación natural. Escribe Massimo Mussini que cuando comienza a trabajar para la FSA, Dorothea Lange:

ha già elaborato il sistema narrativo che la qualifica come una delle piú importante personalit  della fotografia mondiale, quel sistema che non   soltanto il prodotto di un momento di felicissima intuizione e commozione, ma anche di una precisa impostazione metodologica e culturale e quindi, il prodotto di una nuova personalit ¹².

Y m s adelante:

La fotografa, allora, non perche intuisce che quella che otter  sar  una buona immagine, ma perche sa che essa e con tutte altre che scattera o ha scattato potr  dimostrare «come vive l'altra met » mettendosi sulla strada gi  imbocata pi  di quaranta anni prima da Jacob A. Riis per contribuire a la solluzione dei loro problemi¹³.

No se trata tanto de tener buen ojo para encontrar la instant nea sino de organizar una precisa estructura en la que quede claro cu l es el lugar y la funci n de cada uno («una precisa impostazione metodologica e culturale»). Y una vez que

¹² MUSSINI, M., 1972, «Percurso di Dorothea Lange» en *Dorothea Lange*, cat exp. Istituto di Storia Dell'Arte, Universit  di Parma, p. 19.

¹³ Ibid. p. 21.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

todo esta en su sitio, sólo queda retirarse y ,desde fuera, asistir al espectáculo de cómo vive la otra mitad. Dorothea Lange resulta ser la espectadora modelo, la que sabe que si hace ruido estropeará toda la construcción que nos permite encontrar fuera la realidad: «Hands off! I do not molest what I photograph, I do not meddle, I do not arrange»¹⁴. Una vez dentro de la sala, no sería ella quien molestara a los actores. Mejor permanecer en silencio, mejor no decir nada.

De nuevo mirando a través de la ventana: frente a nuestro cuerpo de espectadores y a salvo en el patio de butacas, se construye un nuevo escenario al otro lado. Una nueva América que se pretende poblada de hombres ejemplares que, a pesar, de las dificultades, resisten; de madres modelo que aguantan las penurias y protegen a sus hijos... Algo hay de melancolía en todo esto. Una melancolía que quizás tuviera que ver con la consciencia de que de nuevo se estaban inventando héroes y que al hacerlo se abría un nuevo fracaso en el intento de cruzar el umbral. Pero también es posible que de esto sólo se diera cuenta Lange.

Siguiendo la convicción de Harry Hopkins, director de la *Works Progress Administration*, de que «los artistas debían ser empleados dentro de su propio campo profesional para que llevaran las artes al pueblo americano»¹⁵, se crea en 1935 el *Federal Project Number One*. Este programa incluía los Proyectos Federales de Artes, Música, Teatro y Escritura. Posteriormente gracias a los esfuerzos de la coreógrafa Hellen Tamiris, se establece como entidad independiente el Proyecto Federal de Danza presidido por ella misma y dirigido por el productor Oscar Becque quien establece como fines prioritarios «el desarrollo de *un común denominador técnico* y la expansión de la danza americana en términos de *contenido y forma* a través de la creación de obras de danza de larga duración»¹⁶ (el subrayado es mío). En los años siguientes se verían involucrados en el Proyecto coreógrafos de la talla de Doris Humphrey y Charles Weidman así como la propia Hellen Tamiris. El hecho es excepcional, cuando menos. Primero porque nunca antes un gobierno había intervenido tan claramente en el desarrollo de la danza. Y segundo porque esa intervención no significaba únicamente que la danza recibía cierto apoyo económico, sino que la danza era considerada como un sistema de producción de imágenes que debía ser utilizado para la construcción de América. Es decir, como un medio para la construcción escénica. Ninguna otra disciplina artística se enfrentaba tan rotundamente a la tradición europea y, por tanto, ninguna otra disciplina podía ser considerada de una forma tan clara como auténticamente americana. Además se contaba con la ventaja de que ya existía una generación previa de coreógrafas que ha-

¹⁴ LANGE, D., 1996, *20th Century Photography*, Museum Ludwig, Cologne, Taschen.

¹⁵ THOMAS, H., 1995, *Dance, Modernity and Culture*, Routledge, Londres, p. 121.

¹⁶ Ibid.

bían dedicado su vida a la invención de una danza al margen de la tradición clásica. La conexión genealógica con Loïe Fuller e Isadora Duncan era inmediata. Pero lo era mucho más con Ruth St. Denis quien había vuelto en 1910 y quien tras conocer a Ted Shawn había establecido en 1915 en Los Ángeles su propia escuela: el Denishawn. De allí saldrán Martha Graham y Doris Humphrey, pioneras de la nueva generación para quienes dejar de lado la tradición clásica significaba no sólo alejarse de las formas del ballet sino también de los experimentos exóticos de su maestra. Inventar una danza «moderna» iba estrechamente ligado a la idea de crear obras cuyo asunto hiciera referencia a la tradición cultural americana. Así, a lo largo de la década de los treinta, y bajo los auspicios de la WPA, la danza se emplea a fondo en la creación de imágenes explícitamente americanas. Y esa América explícita es, no por casualidad, y fundamentalmente el mundo de los exploradores blancos, de las primeras colonias europeas, la vida en la nueva y rica tierra...los nuevos primitivos. Es cierto que también es este el momento en el que tanto Graham como Humphrey investigan en ciertas tradiciones indígenas como materia prima para alguna de sus obras, pero esto siempre sucede en el interior de el ciclo de los primeros colonizadores. No es de extrañar que cuando la historia de la danza quiso ordenar este periodo no dudara en usar la etiqueta «pioneras». Como decía, a falta de hombres que hagan de tramperos bien estará hablar de pioneras. Bastará con hacer un recorrido por los títulos de las obras estrenadas por Graham y Humphrey en este periodo para hacer evidente la importancia del mismo en la creación de una imagen de América. Con *American Provincials* (1934) comienza el ciclo americano de Graham. Le seguirán *Frontier* (1935), *Panorama* (1935), *Horizons*(1936), *American Document* (1938), *El penitente* (1940), *Letter to the World*(1940), *Salem Shore* (1942) y la obra considerada como cumbre de este ciclo *Appalachian Spring* (1944). El listado de Humphrey no es menos elocuente: *The Shakers*(1930), *New Dance* (1935), *With my red fires* (1936), *American Holiday*(1938), *Song of the West*(1940) y para la José Limón Dance Company *Day on Earth* (1947).

Pero, a pesar de la evidente preocupación por crear obras que trataran explícitamente temas americanos, lo que diferencia de un modo radical a esta segunda generación de pioneras es su estrecha vinculación con el proyecto moderno. Para ahondar en este nuevo sentido moderno es muy interesante tener en consideración el libro que John Martin escribiera en la temprana fecha de 1933. El texto se divide en cuatro capítulos siendo los tres primeros una disertación teórica sobre la *modern dance* y el último una rápida comparación de la danza con las demás artes. Como si tratara de comenzar su trabajo ofreciendo de antemano una definición global de todo el asunto, el texto comienza afrontando la difícil tarea de caracterizar lo que se entiende por *modern dance*:

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

The modern dance—scribe Martin—has actually arisen the fulfilment of ideals of the romantic movement. It has set itself positively against the artifice of the classic ballet, making its chief aim the expression of an inner compulsion; but it has also seen the necessity for vital forms for their expression, and indeed has realised the aesthetic value of form in and of itself as an adjunct to this expression. In carrying out this purpose it has thrown aside everything that has gone before and started all over again from the beginning.

This beginning was the discovery of the actual substance of dance, which it found to be movement¹⁷.

El párrafo contiene todos los elementos a través de los que se desarrolla la argumentación del libro. Por un lado está la aplicación de la noción de *forma* a la de *expresión* de una supuesta *pulsión interna*. Este hecho, a pesar de establecer a la *modern dance* como heredera de todos los movimientos que con anterioridad habían tratado la liberación de la expresión a través del movimiento, también la señala como una ruptura radical con éstos y con la tradición de la *danse d'ecole*. Y por otro está la revelación del *movimiento* como auténtica esencia de la danza. De este modo forma y movimiento servirán de argumentos fundamentales para establecer el definitivo carácter artístico de la *modern dance*. Si la danza era una de las manifestaciones que definían América, el nuevo lugar moderno, ésta no podía seguir siendo considerada como un mero entretenimiento como lo había sido hasta entonces. Este hecho es el que explica que muy pronto en sus carreras Martha Graham, Doris Humphrey o Charles Weidman se retiraran de los circuitos comerciales de variedades y buscaran apoyo en instituciones como universidades y organismos oficiales capaces de valorar lo *puramente artístico* de sus propuestas. Por ello, como hace Martin, no solo era necesario señalar a la *modern dance* como heredera de anteriores movimientos liberadores sino que además era necesario integrarla en el movimiento moderno estableciendo una esencia de la danza y señalando sus límites dentro de la investigación formal. Aquellos intentos de expresión libre, ya no servían:

Sometimes we find free souls in the arts who do not believe in the necessity of form. Their argument is not that art impulse comes from within and should not be tampered with. It should be allowed just to flow as it will. Now this is a perfectly sound theory if the effect of the experience is designed only for the artist; if it is designed for the onlooker, the theory is thoroughly untenable. According to the definition of art which we have chosen to abide by for the time being, such expressions are not to be included at all as works of art.¹⁸

¹⁷ MARTIN, J., 1965, *The Modern Dance*, Dance horizons, NY, p. 6.

¹⁸ Ibid, p. 41.

Aquello no era arte. Para que el movimiento fuera arte tenía que estar sujeto a la *forma*, como establecía la primera cita. Y es esa *forma* lo que distingue a la *modern dance* y lo que le permite adquirir el estatuto de *arte*. Así, la *forma* será ese valor universal que hace posible que el movimiento pueda llegar a ser un modo de expresión inteligible para cualquier individuo. Es decir, la forma es lo que garantiza el control y el poder ejercido desde el patio de butacas.

When the word «art» is used- propone Martin- it may be taken to mean the process whereby one individual conveys from his consciousness to that of another individual a concept which transcends his powers of rational. This concept need not to be anything profound or esoteric, else we would have to exclude decorative arts. It may be merely the contemplation of abstract perfection which never ceases to titillate the aesthetic sensitivity by exquisite design [...].

Form, then is capable of operating of itself. It may, indeed, be defined as the result of unifying diverse elements whereby they achieve collectively an aesthetic vitality which except by this association they would not possess¹⁹.

La danza será arte sólo y en tanto que tenga éxito en su proceso de transmisión de la forma, ese valor abstracto y universal que debe prevalecer en cualquier expresión artística. Finalmente, de lo que se trataba era de que aquella pulsión interna se expresara en términos racionales y esto sería únicamente posible a través de la *técnica*, el último concepto que culmina la propuesta de Martin. La *técnica* es el método empleado para someter el movimiento a la forma y transformarlo en arte. Una vez completada la secuencia que da título a los tres capítulos fundamentales del libro (CARACTERÍSTICAS (MOVIMIENTO) - FORMA- TÉCNICA) aparece la definición última:

The dance is the expression, by means of bodily movement arranged in significant form, of concepts which transcend the individual's power to express by rational and intellectual means²⁰.

Ante una definición como esta uno no puede evitar preguntarse si esa expresión de conceptos superiores ordenados a través de la forma, no era sino una estrategia para deshacerse del cuerpo que era finalmente, lo que en cada representación ponía en jaque todo el sistema. Pero dejaremos esta cuestión a un lado de momento.

América como tema no se trata en el texto. Sin embargo, sería ingenuo pensar que, por ello, en dicho texto la invención de América es un asunto irrelevante. En primer lugar por la fecha en la que está escrito y en segundo porque el objetivo prin-

¹⁹ Ibid. p. 35.

²⁰ Ibid. p. 84.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

El principal objetivo del libro es definir un fenómeno cuyo desarrollo es exclusivamente americano. Es cierto que en Europa existían desde antes que en Estados Unidos, movimientos radicales empeñados en ensayar una cierta modernidad en la danza, pero jamás, incluso teniendo en cuenta la utilización nazi de la *ausdrucktanz* alemana, estos movimientos habían tenido la consideración oficial como medio de producción de imágenes para la definición del país que tuvo la *modern dance*. Sin embargo «América» como tema o términos como «americano» o «americanismo» desaparecen. El principal objetivo es legitimar a la *modern dance* como «arte», como expresión universal que explique su integración en el proyecto moderno. Sin duda, se trata de un síntoma muy elocuente que da idea del tipo de proceso ante el que nos encontramos: como tiene que llegar a mostrarse la danza es «moderna», no «americana». La América de los tramperos y la pioneras podía estropear el plan al limitar el proyecto a una mera recreación local y folklórica. Si hubiera sido así, se hubiera perdido esa definición universal propia del proyecto moderno y, como consecuencia, aquella estructura de la representación gracias a la cual era posible sostener un exterior aislado en el que situar a unos héroes de ejemplaridad universal habría quedado inservible. Los «disidentes del Denishawn» y de los circuitos de variedades hacen una danza moderna no tanto porque se ocupan de temas americanos sino porque desde el principio se empeñan en la creación de una imagen muy concreta y, por supuesto, distinta a la *danse d'école* y a las otras tradiciones europeas. Y es ese esfuerzo por controlar las imágenes que produce la danza lo que les hace estar integrados en el proyecto moderno. Así, ellos buscan producir un tipo de imagen muy concreto que tiene que ver con una estricta depuración formal que dejará reducida a la danza a su esencia preestablecida: el movimiento. No en vano lo que define a la *modern dance* es un aspecto severo y desnudo. Y así se empeña la historia al uso en contarlo:

...the modern dancers' preoccupation with finding a form that would unable the «stuff of dance», «significant movement» (Graham) to predominate, led them to abandon superfluous movement frills from their choreography, in favor of an economy of gesture and a reduction to the barest essentials of such other theatrical aspects as lighting, costumes, settings and music²¹.

Relatos como este que establecen la búsqueda de esencias formales como el único y principal signo de modernidad se encuentran en cualquier manual. Ciertamente es que en ocasiones, los artistas hablan de «esencia» en sus trabajos. Pero ¿realmente alguien creyó alguna vez que era posible «la reducción a la desnuda esencia»? ¿Y si estuviéramos, de nuevo, ante una estrategia para no tener que hablar del cuerpo?

²¹ THOMAS, 1994, p. 132

Por muy severa, muy seca, desnuda y rigurosa que parezca la imagen de la *modern dance* eso no significa necesariamente que estemos frente al verdadero objeto de la danza y, mucho menos, que estemos asistiendo al único espectáculo de la modernidad posible. Lo que hace de la *modern dance* algo realmente distinto capaz de establecer una ruptura con el pasado es su eficaz trabajo en la producción de imágenes de América. Una América que ya no es la de los rascacielos y los negros. Y que tampoco es la recreación de el mundo pasado de los tramperos y las pioneras: sirva como ejemplo que tras *Appalachian Spring* (1944) Martha Graham no vuelve a tratar América como tema hasta 1975. América se había transformado en un lugar puro, en el que sus habitantes actúan de forma eficaz: no se trataba de recrear sino de encarnar a los tramperos y las pioneras. Como, vimos eso es lo que encuentra Dorothea Lange: más que gentes miserables que podrían amenazar con delatar los límites del nuevo escenario, a quien nos encontramos es a los nuevos héroes. Personajes encarnados. Lo mismo sucede con la *modern dance*: el bailarín encarna a aquel ser cuya expresión es ante todo pura y eficaz, que no se entretiene en florituras. Si lo que hay que hacer es moverse, él va al centro del movimiento: «si es rojo dispara». Y nada más. Pero al igual que en las fotos, como si algo se hubiera escapado, las imágenes están llenas de melancolía. Los héroes se han encarnado para demostrar algo, para que alguien nos los mostrara. De nuevo todo volvía a suceder fuera, más allá de el lugar que ocupamos. Los héroes no somos nosotros y jamás alcanzaremos el otro lado de la escena para actuar como ellos. América era otro escenario más para meter dentro personajes. América volvía a estar al otro lado de la ventana, se había vuelto a escapar. Y por eso la inevitable melancolía. Pero parece que sólo ellas se dieron cuenta. Quizás decidieron guardar el secreto y dejar que los hombres continuaran divirtiéndose en ese teatro perfecto en el que los espectadores estaban más seguros que nunca (nadie ha muerto atacado por una forma) y en el que no hace falta pensar demasiado.

Living on the edge

Una vez construido el nuevo escenario, ya sólo quedaba recorrer América. El proyecto moderno recién establecido en su nuevo lugar, volvía a tomar la forma de progreso, es decir, de desarrollo lineal hacia la pureza óptima del fin preestablecido. Simplemente había que coger el coche y tirar millas.

En 1955 Robert Frank recibe una beca Guggenheim para la realización de un proyecto fotográfico. Coge su coche y, al igual que hicieran los fotógrafos de la FSA, se lanza a la caza de América. Otra vez, otra expedición destinada a encontrar definiciones. Pero Frank sólo obtiene imágenes de pasada.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

The Americans es el libro que resulta de la expedición y como no podía ser de otra manera, la obra se estructura como un recorrido. Incluso sería posible prescindir de las fotos y simplemente dejarnos guiar por los títulos: bastaría con hacernos con un buen mapa y con un rotulador rojo: de Nueva Jersey a Montana e Idaho donde cogeríamos la US91. Luego, ya en Nuevo México, cogeríamos la US285 hasta Los Ángeles para luego volver a Detroit, pasar por Michigan y finalmente acabar en una cuneta de la US90 entre Del Rio y Texas. Tal y como rezan los títulos, las fotos son las escalas de la ruta: más que situaciones o escenas son lugares. Pero no lugares para quedarse. Frank va de paso y mira por la ventana.

Sin embargo, algo ha cambiado. Si observamos con atención la foto que abre el libro, *Hoboken New Jersey Parade*, la ventana tradicional ya no garantiza una perfecta visión: a una el estor le mantiene alejada y a la otra le tapa la bandera americana. A pesar de ser esas mujeres que vemos las que se asoman desde la ventana, las que están dentro, no son ellas las que miran. Quienes miramos somos nosotros, los que estamos dentro de la cabalgata. Y, como pasa cuando se va en procesión todo se ve de pasada. La ventana era ya otra, era la de la foto que no accidentalmente sirve de portada al libro: *New Orleans Trolley*. Quién sabe si quizás los objetos comenzaban a prestar resistencia cuando eran mirados de frente desde la cámara bien asentada en el trípode. Mejor no pararse demasiado. Mejor verlo todo desde la ventanilla del tranvía. O desde la del coche. Desde esta nueva ventana móvil no habría que hacer mucho caso a lo que había al otro lado. Lo importante sería simplemente pasar, recorrer. En ese exterior absoluto en el que se había convertido América en tanto que escenario perfecto, el coche era el último reducto interior posible y mínimo. El patio de butacas había quedado reducido al asiento del coche. *Detroit Drive-in movie*, *LA Motorama*. Desde allí dentro se veía pasar América. *Butte Montana* una familia pasa y mira desde el interior de su coche, *Belle Isle Detroit* en un atasco una familia negra pasa en su coche, *Detroit* una pareja mayor conduce su coche. Llegado el momento de descansar o de querer salir más vale no alejarse del coche. *Public Park Ann Arbor Michigan*. Y mucha carretera *US90, US91, US285...* No en vano el prólogo lo escribe Jack Kerouak. América seguía al otro lado pero pocos podrían a aquellas alturas mirar fijamente como se había hecho antes. La expedición de Frank no debió ser tal porque volvió sin nada, sin haber recogido nada, sólo imágenes movidas que evitaban ser poseídas. Lo que se ve es el movimiento, el viaje. ¿Quién se iba a imaginar que la única manera de sostener aquel gran escenario era perpetuar el viaje, no llegar nunca? Si América estaba al otro lado de la ventana lo único que quedaba era continuar viajando y que el viaje mitigara la certeza de que nunca se iba a llegar. Al menos eso parece decir la foto escogida para acabar el libro: una familia que duerme en una cuneta de la US90 dentro de su coche. No hay punto de destino. Lo único que queda es el inte-

rior del coche, esa mínima expresión del espacio privado que traiciona al que mira. Ya no es posible retirar las manos. El espacio es demasiado pequeño como para largarse sin dejar huella. Así sin haberlo deseado al ir a atrapar a los otros, a lo habitantes de América, Frank se ve atrapado a si mismo en el interior de su coche, artefacto que no solo delata a su cuerpo sino que le condena a viajar continuamente y a verlo todo de pasada. El viaje transatlántico no cesa. América se hace carretera como la última posibilidad de seguir siendo moderna.

Que la *modern dance* fuera considerada «arte» traía como consecuencia la inmediata incorporación de la danza en el proyecto moderno. De esta manera, una vez que el movimiento fue reconocido como verdadera esencia de la danza, se habría iniciado para ésta un proceso de continua evolución que le llevaría a su máxima modernidad en el momento en el que esa esencia se expresara en su estado más puro. Una vez realizada esta operación sería muy fácil establecer la conexiones entre las distintas disciplinas incluidas en el proyecto y sometidas al proceso de evolución óptima. Un panorama de esencias destiladas a través de la forma gracias a una técnica cada vez más eficaz. Simplemente había que moverse.

Además las circunstancias acompañaban de manera sorprendentemente favorable: la evolución moderna era también un asunto genealógico: de Miss Ruth, a Martha Graham, y ahora de Martha a Merce Cunningham. El proceso de deserción de la escuela de la madre-maestra se repetía, ratificando la continua evolución y ruptura con el pasado que exigía la modernidad.

La obra de Merce Cunningham es gigante y, al parecer, no va a dejar de crecer ya que desde que el anciano coreógrafo utiliza el programa informático *Life Forms*, no ha dejado de crear obras constantemente. Obras que se acumulan y que serán (o no) puestas en escena con posterioridad. Es por ello que un comentario a la obra de Merce Cunningham, por breve que sea, excede enormemente los límites de un artículo como este. Bastará con centrarnos únicamente en los puntos en los que la historia de la danza al uso ha establecido la ruptura con la generación anterior y en especial con su maestra Martha Graham.

Como vimos, la fórmula que proponía John Martin para la *modern dance* unía dos elementos: por un lado la expresión libre de una supuesta «pulsión interior», que era el elemento que establecía el vínculo con la tradición romántica; y por otro la importancia de la forma como único valor capaz de dotar de un carácter artístico a la danza. Este último elemento sería aquel que hacía de la *modern dance* algo totalmente nuevo y, sobre todo, aquel que permitiría establecer la ruptura total con toda la tradición, incluida aquella de la «expresión libre». Así, no es de extrañar que llegado el momento de provocar una nueva ruptura que sancionara el devenir moderno, el frente por el que atacar fuera ese reducto romántico y casi habría que atreverse a decir que femenino.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

Freedom –escribe Roger Copeland²²– for Cunningham is not to be found in «nature» or instinct. This marks a decisive break with the tradition of modern dance. From Duncan through Graham, the pioneers of modern dance have always considered themselves apostles of freedom. To them being free meant liberating themselves from the stuffy conventions of puritanical culture; it meant rediscovering the «natural» body and the origin of all movement (the solar plexus for Duncan, the inhalation, exhalation of breath for Graham).

But for Cunningham, Rauschenberg and the extraordinary community of composers, painters and dancers with whom they collaborated, true freedom has more to do with seeing (and hearing) clearly than with the (often illusory) sensation of moving freely.

Ver con claridad. O lo que es lo mismo, verlo todo. De lo que se trataba era de unificarlo todo en la visión y una vez allí controlar con extrema eficacia la imagen. Aquellos restos románticos, aquellas referencias a lo interior, a la expresión de lo oscuro e incontrolable no hacían más que complicar las cosas. Todo aquello restaba eficacia a la acción y enturbiaba la imagen. Por eso, era fundamental reducirlo todo a la esencia, al movimiento que no es más que un suceso puramente visual. La liberación de las pioneras había llevado a algo tan poco claro y complejo como el cuerpo. La libertad de los nuevos héroes, hombres todos ellos, nos llevaba a la visión total: la escena se conformaba como una superficie continua en la que nada se escaparía a la visión, en la que no habría lugar para los pliegues o los lugares internos. Lo que hay es lo que se ve. Sólo cabe deslizarse, quizás como hacían Kerouak y Frank por el mapa de América. Por ello se recurre al azar que se convierte en la estrategia perfecta para no tener que hablar. Todas las demás estrategias acababan al final enredadas con las palabras. El azar al no tener que ofrecer ninguna justificación permitía evitar todos los argumentos. No había nada que decir. Simplemente había que bailar, es decir, ejercitar el movimiento, producir continuamente imágenes. Era todo una cuestión de eficacia. De este modo lo cuenta Merce Cunningham al responder en la entrevista publicada en verano de 1968 en la revista *Dance Perspective* a la pregunta de cómo compone:

In a direct way. I start with a step. Using the word «step» is a hangover of my adolescent vaudeville days. I «step» with my feet, legs, hands, body, head- that is what prompts me, and out of that othe movements grow, and different elements (theatre) may be involved²³.

²² COPELAND, R., 1994, «Beyond Expressionism. Merce Cunninghams critique of 'the natural' », en Adshead & Layson (eds.), *Dance History*, Routledge, Londres, p. 192.

²³ CUNNINGHAM, M., «Two questions and five dances» en Cohen, S., (ed.), *Dance as a Theatre Art*, Dance Horizons, New Jersey, 1974, p. 198.

«Voy al grano. Empiezo con un paso...y todo lo demás viene después». Simplemente se trataba de ponerse a ello, de empezar y aunque pueda resultar difícil en algunos momentos es lo único que se puede hacer. Como cuando tuvo que contestar a una alumna suya sobre cómo lleva a cabo un movimiento «the only way to do it is to do it»²⁴. Una cuestión de eficacia. Quizás era lo mismo que lo del viaje: simplemente hay que iniciarlo. Comenzar a bailar aunque el lugar de destino no exista. Así, las obras de Cunningham son continuas, parecen estar hechas de movimientos perfectamente hilados entre los que no queda ningún hueco, en las que nada se escapa, ni siquiera las acciones que son tan eficaces como las de un trampero.

Y si el azar era una estrategia para no tener que hablar, el tratar cada uno de los distintos elementos del hecho escénico como procesos independientes permitía hacer de la escena un puro suceso visual, sin interferencias, sin mezclas. Así, al otro lado de la ventana asistimos a un espectáculo blindado. Dentro de aquella caja la visión no podía ser más clara ya que no había posibilidad de escapar. La paradoja estaba servida: aquel exterior absoluto al que nos asomamos se había transformado en un interior hermético en el que todo está contenido. Y, sin haberlo sospechado, nos encontramos frente al cuerpo del delito: en ese lugar sordo y hermético la carne brilla especialmente y todo lo que era puramente visual no hace otra cosa que delatar la presencia de la carne. El movimiento, la supuesta esencia de la danza, se hace irrelevante al igual que la música, las luces, la escenografía etc. Frente a ese cuerpo silenciado nada resiste y ese lugar de pura visualidad se muestra extremadamente incómodo. Aquella América plenamente moderna y, por lo tanto, abstracta sólo resiste como un preciso ejercicio de construcción. Tan preciso que no permite ni una sola variación porque ¿y si esa variación no es el producto del azar? Mejor no tocar nada y seguir bailando sin parar, sin destino, mejor seguir dentro del coche y no dejar nunca la carretera, aunque esto delate a nuestro cuerpo.

Ante una construcción tan precisa siempre cabe la posibilidad de que algún espectador despistado coja una carretera todavía sin acabar y, de repente, se encuentre fuera del patio de butacas y descubra la ruina del edificio. Algo así le debió ocurrir a Tony Smith.

When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulders making, lines, railings or anything except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing

²⁴ CUNNINGHAM, M., 1991, *The dancer and the dance*, Marion Boyars, New York, p. 48.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art.²⁵

Contada así la historia no es extraño que Tony Smith creyera estar ante una revelación: dentro del coche sin apenas referencias visuales, con el ruido constante de la gravilla que señalaba que se movían y que la mirada no podía pararse en ningún lugar, debieron recuperar el cuerpo. Dentro del coche y sin posibilidad de encontrar referencias del exterior, no quedaba otra que ser consciente de que ellos eran los que miraban. Una vez cancelado el objeto era imposible seguir mirando hacia fuera: todos estaban dentro. Así, asomados al abismo debieron intuir la ruina del edificio. Después de esto sólo quedaba ser claro.

Espejos y ventanas

En 1978 John Szarkowski comisariaba en el MoMA una exposición que se proponía ordenar la fotografía americana desde 1960. Para ello y según reza el título de dicha exposición, dispuso dos grupos: *Espejos y Ventanas*.

Esa tesis –explica en el catálogo de la exposición– viene a sugerir que en dicho campo [la fotografía] existe una dicotomía fundamental entre quienes consideran la fotografía como un medio de autoexpresión y quienes ven en ella un método de exploración²⁶.

Y más adelante:

La distancia entre ellos [los dos grupos propuestos] no ha de medirse según la fuerza u originalidad de sus respectivas concepciones de lo que es una fotografía: ¿es un espejo que refleja el retrato del propio artista que la hizo, o una ventana a través de la cual nos ofrece la posibilidad de conocer mejor el mundo?²⁷.

²⁵ Citado en FRIED, M. «Art and Objecthood», en Battcock, G.(ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, University of California Press, 1995, p. 131.

²⁶ SZARKOWSKI, J., 1978, *Mirrors and Windows. American photography since 1960*, MoMA, Nueva York (texto traducido por Fundación Juan March, Madrid).

²⁷ Ibid.

Todo quedaba en su sitio: o bien frente al espejo como autoexpresión, o bien a través de la ventana como exploración. Era un simple problema de saber dónde poner las cosas, a un lado o a otro. En su decisión de que todo resultara «claro», el crítico limitó el alcance de su propuesta a un mero criterio clasificatorio, evitando así muchos de los problemas que traía consigo la utilización de estos artefactos. Entre ellos, todos aquellos que hacían referencia a la estructura del espacio de la representación. Así, su propuesta quedaba reducida a la mera presentación de una nueva pareja de opuestos según la cual ordenar los objetos. De lo que se trataba era de volver a dejar todo ordenado. Pero quizás confió demasiado en la eficacia de la etiquetas. Szarkowski no pareció darse cuenta de que espejos y ventanas no sólo eran artefactos de la misma familia sino que ,además, pueden ser confundidos con mucha facilidad. Autoexpresión significaba en la mayoría de los casos exploración y viceversa. Puede que ésta sea la gran paradoja de la América que se construye al otro lado del Atlántico: lo que desde un principio se quiso que fuera una ventana al uso, comenzó, en algún momento, a ser, en realidad, un espejo de tal modo que lo que se veía fuera empezó a ser un reflejo de lo que había dentro. Subvertido de este modo el edificio lo que había sido hasta entonces un espacio dividido en dos lugares, se transformó en un interior absoluto. Allí dentro, sin posibilidad de seguir inventando otros que además permanecieran fuera, el escenario de América deja de funcionar. Ante el espejo se abre el abismo.

Parece que para 1964 las ventanas habían dejado de ser un asunto seguro. Habían pasado demasiadas cosas desde 1911 como para seguir imitando a Nizhinski en *L'espectre de la rose*: nada garantizaba que al saltar por la ventana, uno no fuera a encontrarse, de repente, fuera del teatro y con un cuerpo con peso de carne. Eso le debió suceder a Fred Herko, integrante del grupo que estudió composición con Robert Dunn y participante en el mítico *Concert number one* de 1962 en la Judson Memorial Church, tal como contó años más tarde Andy Warhol:

He could do so many things well, but he couldn't support himself on his dancing or any of his othe talents. He was brilliant but not disciplined -the exact type of person I would become involved with over and over and over again during the sixties... Freddy eventually just burned himself out with anphetamines; his talent was too much for his temperament. At the en of '64 he choreographed his own death and danced out a window in Cornelia Street²⁸.

Quizás Fred Herko desveló el secreto mejor guardado cuando sus huesos fueron a dar contra el suelo: en verdad nadie había querido traspasar el umbral para salir

²⁸ WARHOL, A., 1980, *POPism: The Warhol 60's*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, p. 55-6.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

fuera, nadie había iniciado el viaje. Al otro lado no estaban los otros heroicos en los que reflejarse. Fuera estaba el abismo y Fred Herko fue el primero en probar la tierra.

Llegadas las cosas a cierto punto siempre hay alguien que ve todo con demasiada claridad y que no puede evitar desvelar lo que había permanecido estratégicamente oculto. Quizás Diane Arbus fue consciente como nadie del funcionamiento de la paradoja y en sus manos el espejo se convirtió en un artefacto subversivo. Subversivo porque no hace otra cosa que respetar con total escrúpulo y precisión el funcionamiento que el proyecto moderno había previsto para aquel espejo con aspecto de ventana: crear imágenes exteriores puras. Así, Arbus vuelve a encarnar con absoluto rigor el personaje de sus predecesores: como buena exploradora, ella sale para atrapar (producir) imágenes cuya función fuera dar razón del aspecto del lugar exterior, aquellas imágenes que construyen la escena. Si hubo un trampero eficaz en su trabajo, esa fue Diane Arbus: para ella «lo importante es no pestañear» como apunta Susan Sontag²⁹. A diferencia de Lange o de Frank, Arbus afronta su trabajo como una cuestión de precisión. De lo que se trata es de encontrar y de hacer evidente lo que se ha encontrado. Por ello no necesita huir del acto fotográfico o montarse en un coche y producir imágenes de pasada. Ella simplemente cancela cualquier narración previa y produce una imagen de tal frialdad y precisión que no hay nada que contar de antemano. Sus imágenes son un puro suceso visual que permite verlo todo con extrema claridad e incluso observar descaradamente. La fotografía se convierte en una superficie capaz de contener y mostrar todos y cada uno de los detalles con total precisión. Así frente a esta visión fría y distante como pocas, lo único que nos queda es emprender el recorrido. Allí no hay escapatoria: sólo podemos considerar minuciosamente todos y cada uno de los detalles, todas y cada una de las precisiones. Las fotografías de Arbus son algo así como un mapa exhaustivo, como una abstracción geográfica que todo lo muestra. Y precisamente en este sentido se revelan como artefactos subversivos: lo que en un principio no hubieran sido sino la realización plena del proyecto moderno, es decir la expresión pura de la esencia de la fotografía, resulta ser en realidad un completo catálogo de datos de una narración sin componer. Por eso el acto de deslizarse por la superficie de este mapa preciso en extremo, no es una mera experiencia formal y abstracta, sino el ejercicio de composición de un texto, de aquella narración cancelada de principio. Pero ahora, el relato está dentro del patio de butacas. Somos nosotros, los espectadores, los que miramos, quienes tejemos la historia. La superficie brillante y precisa de las fotografías nos devuelve nuestros cuerpos al hacer evidente y exigir nuestro trabajo. Una

²⁹ SONTAG, S., 1981, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, p. 52.

vez frente al espejo ya no es posible retirarse o coger la carretera. Lo único que queda es hablar. Y como resultado el espacio queda radicalmente alterado.

Más plausiblemente –escribe Susan Sontag- las fotografías de Arbus– con esa aceptación de lo apabullante-sugieren una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues se busca la distancia, el privilegio, la sensación de que las cosas que se invita a ver al espectador son realmente otras [...] Arbus tomaba las fotografías para demostrar algo más simple: que hay otro mundo.

Ese otro mundo existe como de costumbre, dentro de este. (1981:44)

Otro «otro» mundo cabría decir. La creación de mundos ajenos, la invención de lugares y escenas distintos, es una tradición muy larga dentro de la cultura occidental. Pero hasta entonces la diferencia siempre se había mantenido al otro lado, encerrada en el exterior escénico. Lo que diferencia a los «otros» de Arbus de los «otros» tradicionales es que están dentro. Hasta entonces el espacio de la representación había contenido dos lugares separados entre sí por la ventana. Los espectadores a un lado, y los otros inventados por estos a otro, es decir, fuera. Pero Arbus había cancelado la ventana y había instalado en su lugar un espejo de modo que era imposible mantener la segura estructura doble. Quien intentara asomarse fuera sería devuelto inmediatamente al interior y quien intentara inventar nuevos héroes descubriría inmediatamente que tenía que convivir piel contra piel con él. Ya no era posible echar el telón. Dentro del espacio único desvelado por el espejo ya no es posible inventar y mostrar, ya sólo son posibles «las colisiones privadas»³⁰.

Reventada por los artefactos subversivos de Arbus, América como escenario moderno se desvanece. Frente a la precisa imagen del espejo no era posible seguir manteniendo ni la claridad del proyecto moderno ni a sus eficaces tramperos y pioneras. Quizás en las fotos de Arbus se tocó fondo (uno de tantos posibles). Quizás en el fondo América dejó de ser importante. Quizás entonces comenzaron a ser más importantes las «colisiones» y los encuentros inevitables de aquel interior único y oscuro como todo buen patio de butacas. Quizás no quedaba otra que acostumbrarse al fuerte olor corporal de los tramperos. Aunque todo esto conllevaba un riesgo y de dentro no siempre se sale ileso o vivo.

Diane Arbus salta en 1971

Yvonne Rainer estrena el 10 de enero de 1966 en la Judson Church bajo el título de *The mind is a Muscle*, un solo en forma de larga frase coreográfica para ser

³⁰ Ibid. p. 47.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

interpretado simultáneamente por tres bailarines. En aquella ocasión Steve Paxton, David Gordon y la misma Yvonne Rainer. Con el tiempo la cosa se complicó y la larga frase comenzó a llamarse *Trío A* y a ser sólo la primera parte de *The Mind is a Muscle*

The work began in 1965 –escribió Jill Johnston en 1968³¹– as a little snowball (four and a half minutes called *Trío A*) which was slowly pushed over familiar and unfamiliar territory to its present state as a huge ball containing the history of its journey

Entonces la obra ya duraba una hora y tres cuartos. No es de extrañar que Jill Johnston tuviera la sensación de «no haberla visto realmente», a pesar de la cantidad de veces que la había visto. Diez años más tarde cuando ya nada era lo mismo, se hizo volver a la bola de nieve a su estado de cuatro minutos y medio, el trío se redujo al único cuerpo de Yvonne Rainer y se realizó una película dirigida por Robert Alexander y producida por Sally Banes. De esta manera se inventaba un objeto estable que sustituyera a la obra perecedera y hoy cuando los historiadores hablan de *Trío A* se refieren a esta película. Nadie ha considerado la obra como un proceso, ni ha analizado la estrategia de purificación a la que fue sometida para realizar la película quizás en un intento de crear una obra maestra más que disimulara la caída libre por el abismo. Pero no nos dejaremos llevar aquí por las sospechas y simplemente haremos como que realmente es posible que *Trío A* sea *Trío A (The Mind is a Muscle)*, la película, y nos serviremos de ella como objeto válido para nuestro análisis.

La película es un único plano frontal que muestra un espacio neutro en el que se encuentra Yvonne Rainer. Allí dentro Rainer comienza a moverse y a ejecutar la única y larga frase que constituye la obra. Todo se desarrolla con una estricta precisión de tal modo que cada movimiento va perfectamente unido al siguiente sin dejar ni un solo hueco. Rainer produce una superficie totalmente uniforme: como buen elemento subversivo que es, ella se limita a hacer exactamente lo que los padres exigen que se haga: empezar con un paso y seguir con otro y otro y otro. Eso es lo que se ve. Pero algo diferencia a Rainer de Cunningham: en su afán por ser buena chica, elimina todo lo que no sea la pura ejecución de los movimientos, todo lo que pueda distraer de lo que había sido designado como esencia de la danza:

NO to spectacle, no to virtuosity no to transformations an magic and make-believe
no to glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic
no to trash imaginery no to involvement of performer or spectator no to style no to

³¹ JOHNSTON, J., 1998. *Marmalade me*. Wesleyan University Press, Londres, pp. 64-65.

camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity not to moving or being moved³².

Solamente movimiento. Así, la superficie de *Trio A* es perfecta y supera a aquella blindada de Cunningham porque prescinde de estrategias como el azar o la independencia de los elementos que componen la escena, y va directamente al grano: la superficie de *Trio A* es la piel del cuerpo, no la de la escena. Rainer no necesita del perverso artefacto en que se habían convertido los trajes de Schlemmer en las manos de Cunningham. De nada sirven esas finísimas pieles falsas que ocultan la carne y hacen juego con el resto de la superficie de la caja hermética. Ella tiene su propia piel y le basta con mostrarla. Por eso niega y anula toda las imposturas asociadas por la tradición a la danza. Su trabajo es una mera cuestión de distribución de energía: para lograr que lo único que se vea sea la esencia, el movimiento y que nada distraiga es necesario que todo sea perfectamente uniforme, sin sobresaltos, sin personalidades, sin desenlaces ni momentos álgidos. Todo tiene que ser igual:

For four-and-a-half minutes a great variety of movement shapes occur, but they are of equal weight and are equally emphasized. This is probably attributable both to the sameness of physical «tone» that colors all the movements and to the attention to the pacing³³.

Una cosa lleva a otra en un trascurso uniforme en el que la energía es siempre la misma y sólo la estrictamente necesaria. Rainer lleva a cabo una tarea con total precisión por eso como descubre Jill Johnston esas ropas de punto con aspecto de ropa interior que Rainer lleva no tienen más importancia, no sirven de metáfora de nada³⁴, al contrario que las ropas de Cunningham que deben ocultar el cuerpo y sus esfuerzos para que estos no introduzcan irregularidades en la superficie uniforme y hermética de la escena. Rainer impone un férreo control a su propio cuerpo. Siguiendo los preceptos del proyecto moderno ella se convierte en la mejor trampera y lo único que le preocupa es ser eficaz, hacer sus tareas bien. Y por eso no hay razón en entretenerse en movimientos esforzados, en imponer tensiones y buscar carnes entrenadas como las de Cunningham y después inventar un artefacto que lo oculte. Ella simplemente lleva a cabo sus escuetas tareas, movimientos sencillos que no exi-

³² Manifiesto reproducido en FRANKO, M., «Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance and the aftermath», en Desmond, J., (ed.), 1998, *Meaning in Motion*, Duke University Press, Londres, p. 297.

³³ RAINER, Y., «A quasi survey of some «minimalist» tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or analysis of Trio A» en Battcock, G., 1995, *Minimal Art. A critical Anthology*, University of California Press, p. 270.

³⁴ JOHNSTON, 1998 op. cit. p. 65.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

gen la expresión de una supuesta personalidad, carácter, esfuerzo o empeño. Su trabajo es una mera cuestión de distribución de energía, es decir, un puro problema formal (quizás más puro de lo que quizás nadie nunca antes pudo ser).

Y ahí reside su principal fuerza subversiva: esa superficie uniforme construida escrupulosamente según los preceptos modernos (forma, movimiento, técnica) resulta tener el aspecto de *anybody-can-do-it* como apuntó Jill Johnston. Es decir, Rainer, al hacer sus tareas, al reducirlo todo estrictamente a la ejecución del movimiento, hace reventar el edificio porque no hay ninguna diferencia entre el lugar que ella ocupa y el que ocupamos nosotros. Las condiciones son iguales a un lado y a otro. No hay posibilidad de que exista un lugar fuera para los héroes y al que nosotros podamos asomarnos si riesgo. El espacio es uno solo: lo que pudiera parecer una ventana, es un espejo que nos devuelve nuestra imagen porque bien podríamos ser nosotros los que hiciéramos esas cosas. El aparente exterior blindado y contenedor de todo es subvertido y transformado en un único interior habitado, en igualdad de condiciones, por ella y por nosotros.

Pero llegados aquí, debemos continuar con cuidado para no inventar una nueva heroína que inaugure una nueva etapa en el proceso de evolución óptima y moderna. No hay que olvidar que ese espacio único es el resultado de un estricto proceso de negación. Y que el lugar en el que Rainer baila es un lugar que para lograr que nos incluyera, ha sido previamente silenciado y, en su interior, se ha eliminado cualquier posibilidad de comunicación. Allí dentro, los espectadores no sólo recuperamos nuestro cuerpo porque, por primera vez, podríamos estar donde ella está, sino porque nos encontramos de bruces con alguien que estando en nuestro mismo lugar se niega a hablar.

The dancer's gaze –escribe Sally Banes refiriéndose a *Tio A*³⁵– is never directed toward the audience. It is either averted by looking down or to the side when facing front or it is directed away from the spectators because of the facing of the body away from front.

Nos evita aun sabiendo que estamos allí. No le queda otro remedio si quiere seguir apareciendo como una hija obediente. Pero ese estricto silencio impuesto trae como resultado una visión tan clara y precisa que nos hace chocar una y otra vez contra esa superficie uniforme que es su propia piel, su propio cuerpo. Y es en ese choque en el que volvemos a recuperar nuestro cuerpo. En el que nos descubrimos intentando reconstruir el relato y haciendo preguntas sobre ese cuerpo que observamos y que elude la comunicación. El movimiento desaparece como expresión de la esencia de la danza. Lo único que hace es subrayar la presencia de Yvonne Rainer,

³⁵ BANES, 1980, *Terpsichore in Sneakers*, Houghton Mifflin, Boston, p. 44.

es decir, de un cuerpo con su propia identidad y su propia historia. Por eso, ante una exposición tan evidente de ella misma no podemos evitar preguntar y a través de esas preguntas, de nuevo, declarar nuestra propia historia y nuestra propia identidad, reflejarnos en el espejo. El problema es que la estrategia de negación y silencio frustra cualquier posibilidad de comunicación: después de descubrirnos en un mismo espacio en el que tenemos voz para hacer preguntas, descubrimos que estas jamás serán contestadas porque ella tiene que permanecer en silencio. Recuperar la voz y el cuerpo significa en *Trio A* también no poder utilizarlos, aceptar la incomunicación. Lo único que queda es chocar una y otra vez. Por eso no estamos frente a una nueva heroína, porque el trabajo de Rainer fracasa como auténtico objeto subversivo que es. La línea de evolución óptima se interrumpe en el preciso momento en el que se realizan todos los objetivos preestablecidos. Después de esto no hay posibilidad de seguir adelante.

Rainer deja de bailar en 1973

Trio A, en todo lo que tiene de afirmación de la identidad del cuerpo de Yvonne Rainer, hace imposible la estrategia tradicional de creación de «otros-fuera». Vemos a ella, y nada más. Por eso es imposible llegar a ser otro, o lo que es lo mismo, ser moderno. La América moderna se desvanece en el cuerpo de Rainer. Tal y como demostraba su piel, los mapas de América no llevan a ninguna parte y el viaje era absurdo: una vez destruido el edificio no hay a donde ir, no hay una historia que seguir. Quizás lo único que queda es tantear a oscuras por el fondo para encontrar los espejo o ,incluso mejor, chocar con los dobles.

Tocando fondo

Glosario

Teatro

Como ya se ha apuntado, es la estructura simbólica que organiza el espacio en el que tiene lugar la representación. Dicha estructura simbólica se origina a partir de la boca de la escena. Ésta lleva a cabo una función idéntica a la de la ventana ideada por Leon Battista Alberti: al igual que ésta, la boca de la escena provoca la acción de asomarse, de buscar fuera algo, aquello que sucede en un lugar distinto al

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

que ocupa quien mira. El teatro es también «una ventana abierta desde la cual se verá la «historia»» como escribe Alberti³⁶. Así, el teatro es el edificio que distribuye los dos lugares necesarios para que suceda la obra de arte, a saber, el lugar en el que se sitúa el que mira y el lugar en el que se sitúa lo mirado. Estos dos lugares están tradicionalmente aislados entre sí y regidos por condiciones esencialmente distintas. Su único vínculo es ese elemento limítrofe que es la ventana y que de un modo aparentemente accidental genera la mirada del espectador que es finalmente lo que sostiene todo el edificio,

Patio de butacas

Es el lugar ocupado por el cuerpo del espectador, es decir, por quien proyecta y ejerce la mirada. En este sentido puede ser considerado como el paradigma de lo interior. El cuerpo del espectador carece simbólicamente de función alguna: una vez aposentado en la butaca, el espectador se limita a mirar, es decir, a realizar la tarea establecida por el sujeto hegemónico que sostiene el edificio. Por ello, el patio de butacas, es tradicionalmente, un lugar para desaparecer, un lugar en el que transformado en mirada pura, el espectador puede eludir cualquier responsabilidad. Los distintos intentos que, a lo largo de la época moderna han intentado deshacerse de los teatros, son, generalmente, sólo intentos de transformar el patio de butacas, esa parte del edificio que tan descaradamente delataba a sus habitantes. Pocas veces dichos intentos buscaron otras estructuras espaciales para la mirada. De lo que se trataba era de proteger el cuerpo del espectador que, para seguir ejerciendo su poder como sujeto hegemónico, no debía ser descubierto. Así, la reforma del patio de butacas haría del teatro un supuesto escenario absoluto (que sistemáticamente es la ciudad) por el que se podría deambular y mirar los otros cuerpos, sin necesidad de mostrar el propio, es decir, de perder la hegemonía.

Escena

Es el lugar previsto para que sea habitado por el cuerpo de los otros. Allí, los objetos se ofrecen a la mirada de los espectadores que son testigos de un suceso que aparentemente les excluye y que, incluso, existe con anterioridad a ellos. Se trata del paradigma de lo exterior. A este respecto escribió Ortega y Gasset: «La boca

³⁶ ALBERTI, L. B., 1999, *De la pintura y otros escritos de arte*, Tecnos, Madrid, p. 84.

del telón es el marco de la escena. Dilata sus anchas fauces como un paréntesis dispuesto a contener otra cosa distinta de las que hay en la sala [...] Con un enorme y absurdo ademán advierte que el *hinterland* imaginario de la escena, abierto tras él, empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría»³⁷. Así, la estructura simbólica del teatro establece que este exterior está aislado y cerrado bien por el marco o por la boca, de tal modo que el espectador queda protegido frente a lo que sucede fuera, en la escena. De este modo, la presencia del espectador nunca será delatada por un objeto o por el cuerpo de los otros.

Escenario

Es el conjunto de artefactos que describen los distintos lugares que aparecen en la escena. Al contrario que el patio de butacas que prácticamente siempre cuenta con los mismos elementos, la escena necesita construir en cada representación sus referencias espaciales que den razón de su situación ajena y exterior a la de los espectadores. El escenario da forma a los lugares del otro.

Viaje

Como ya se ha señalado los dos lugares que conforman el edificio del teatro permanecen aislados entre sí. Como explica Ortega en el ya citado artículo: «Para que se produzca [la obra], es pues necesario, que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la pintada no podemos transitar paso a paso»³⁸. El viaje, tal y como será tratado en este trabajo, es ese tránsito, en un principio imposible como señala Ortega, del patio de butacas a la escena. Así, el viaje, es, fundamentalmente, el intento por parte del espectador de alcanzar y habitar el lugar del otro, ese exterior que es la escena. Un vez fuera, el espectador llegaría a ser otro y estaría en disposición de apropiarse del deseado cuerpo de quienes habitan fuera. En este sentido, el viaje se convierte en uno de los principales argumentos del proyecto moderno. El resultado de esta trasgresión espacial sería, supuestamente, la transformación radical de la estructura simbólica del edificio. Todo sería escena: un exterior absoluto.

³⁷ ORTEGA Y GASSET, J., 1983, «Meditación del marco», *Obras completas*, vol.2, Alianza, Madrid, p. 312.

³⁸ *Ibíd.*

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

Libertad

Estrechamente ligada a la noción de viaje, aparece, dentro del proyecto moderno, la de libertad. Libertad es fundamentalmente la posibilidad de ser otro, de romper con la tradición y convertirse en seres nuevos. El ejercicio de la libertad es algo que se atribuye sistemáticamente, a los otros que aparecen en la escena, a los objetos de arte. Aquellos que aparecen frente a los espectadores, fuera, son seres que carecen de la cultura, de la autoconsciencia impuesta por el patio de butacas: silfides, mujeres, espíritus, españolas, salvajes, orientales etc. Así, la libertad es la facultad que permite la realización del viaje. Una vez realizado el viaje los espectadores modernos se apropiarán del cuerpo de los otros y el edificio del teatro quedará supuestamente transformado. Y aquí se da la paradoja: si el viaje se hace con la intención de apropiarse de los otros, vuelve a haber alguien que habla y alguien que permanece mudo. Si de lo que se trata es de encarnar a *los otros libres* que habitan en la escena, el edificio sigue perfectamente dividido y los umbrales continúan intactos. Unos a un lado y otros a otro. Como ya se ha apuntado, este viaje moderno sería una mera operación de reforma del patio de butacas para transformarlo en un lugar más discreto (coches, abstracciones, cámaras...) que no delatara a sus ocupantes y que garantizara la hegemonía de quienes lo habitan. Por todo ello, la libertad entendida como la excusa perfecta para intentar apropiarse del otro, para habitar la escena, es lo que frustra el viaje, lo que impide que realmente se cruce el umbral.

Evolución

Es el relato establecido para ordenar linealmente ese viaje ficticio hacia la libertad. Esta narración progresiva narra la historia como una sucesión positiva de hechos que desembocarían en un fin óptimo establecido de antemano, es decir, en la posibilidad de ser otro.

Doble

Es el hecho que pone en crisis no solo el edificio tradicional sino la utilización que de éste hace el proyecto moderno. Esta estructura espacial que hace fracasar la hegemonía del espectador sin cuerpo y todos sus relatos, es la que suele asociarse a un género que suele situarse en los márgenes de la historia al uso y que se ha ajustado muy dificultosamente al los relatos del proyecto moderno: la *performance*. Refiriéndose a este tipo de eventos, Josette Feral escribe: «It attempts not to tell

(like theatre), but rather, to provoke synaesthetic relationships between subjects»³⁹. Es decir, el suceso tiene lugar en tanto que encuentro entre iguales, en tanto que el sujeto es doble y no único. La obra sería algo así como un choque de seres conscientes. Susan Sontag también introduce cierta noción de doblez al tratar el asunto de la tragedia. LA escritora habla de «autoconsciencia primeramente del mismo dramaturgo (el que habla) y luego de los protagonistas (los que actúan)». Dicha «autoconsciencia» establecería un juego de dobles que impide que tenga lugar esa estructura necesaria para la tragedia en la que una parte ignora su propia existencia y, en consecuencia, la del otro⁴⁰. Marvin Carlson partiendo de la definición que el etnólogo Richard Bauman propone para «performance»⁴¹, habla de «consciencia de la doblez». Y como más tarde explica: «much more central to this phenomenon [se refiere a la *performance*] is the sense of action carried out *for* someone an action involved in the peculiar doubling that comes with consciousness and the elusive «other» that performance is not but which it constantly struggles in vain to embody»⁴². Así, según Carlson describe, la consciencia de que se está realizando una tarea y de que ésta se lleva a cabo para alguien establecería unas condiciones espaciales en las cuales el viaje sería imposible. La doble subjetividad es lo que destruye realmente el teatro al hacer imposible la existencia del exterior: cuando el espectador recupera su cuerpo y el actor su voz, los dos están dentro ya que los dos son conscientes de que se están mirando, de que existen en el mismo lugar. Y una vez que ha tenido lugar el choque es muy difícil seguir manteniendo las voces hegemónicas y los relatos impuestos. La historia entonces sólo puede ser negociación.

Resumen

Partiendo de la metáfora del viaje, en este caso del patio de butacas a la escena, como uno de los principales argumentos del proyecto moderno, este artículo dibuja, de forma original, el recorrido de la danza moderna desde sus orígenes hasta el momento actual, jugando con un contrapunto como la fotografía y elaborando distintos paradigmas que explican el papel de América en esta aventura. Una América, a me-

³⁹ FERAL, op. cit. p. 179.

⁴⁰ SONTAG S., 1996, «La muerte de la tragedia», *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, p. 181.

⁴¹ BAUMAN, R., 1989, *International Encyclopedia of Communications*, New York, Oxford University Press.

⁴² CARLSON, M., 1996, *Performance. A critical Introduction.*, Routledge, N:Y, p. 6.

Tocando fondo (sobre el ilusorio viaje a América)

nudo inventada, que se identifica con la libertad y con la tierra de promisión donde la cultura no atenaza al arte; lo que impulsó a muchos creadores a seguir la ruta de Kafka, para continuar siendo modernos. El viaje –de carácter totalmente iniciático– se desarrolla a través de distintas etapas, hasta que se llega a tocar fondo sobre un sistema de definiciones que cierran el ciclo iniciático.

Summary

Starting from the metaphor of a journey from the stalls to the stage, as one of the main arguments of the modern project, this article designs, in an original way, the path of Modern Dance from its very beginning up to nowadays, having photography as its counterpoint and elaborating different paradigms which can explain America's role in this adventure. A frequently invented America, which is identified with freedom, as a promised land where culture didn't shackle art; has been an important reason for many artists to follow Kafka's trip, to continue to be modern. This absolutely initiatical journey runs through diverse steps, until getting to the bottom, on a system of definitions that closes the cycle of initiation.

ENCARNACIÓN LÓPEZ JÚLVEZ, LA ARGENTINITA: ENTRE EL FOLKLORE Y LA VANGUARDIA

CELIA DíEZ HUERTAS
Historiadora del Arte

Cuando se comienza a investigar a un personaje, perdido entre libros y revistas, parece que todas las noticias que se encuentran son pocas. Se sufren, incluso, momentos de total indignación: ¡cómo no se contó esto, o aquello, con lo importante que fue!

Para el investigador, el personaje investigado se convierte en pieza clave para el desarrollo una serie de acontecimientos, y la idea de que no haya un solo libro, una sola publicación que exceda de las cinco páginas sobre su persona, parece realmente inconcebible.

Este es el caso de Encarnación López Júlvez, La Argentinita, una artista altamente reconocida en su época, que hoy ha caído en el olvido.

Nació en Argentina, en 1896, y murió en EEUU, en Nueva York, en 1943. A lo largo de su carrera ostentó una manera de entender y vivir el arte que la hacen realmente indispensable dentro del entramado de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil. Por eso resulta desesperanzador no encontrar ciertas noticias, fundamentales, como el hecho de que en Madrid no hubiera eco suficiente de que La Argentinita estaba colaborando con los Ballets Rusos, o incluso que en determinadas publicaciones se llegue a confundir a La Argentinita con la también renombrada bailarina Antonia Mercé, La Argentina.

La época más fructífera en lo que a recogida de datos se refiere ha sido la de los años treinta. Durante estos años, Encarnación López, desarrollo una extensa labor: desde grabar discos, hasta el colaborar con los Ballets Rusos de Montecarlo, pasando por el montaje de *El amor brujo* de Falla, una de las obras más representadas de la época, a la que supo dar un giro genial, que le proporcionó abundantes y magníficas críticas. Aunque la prensa de la época es modélica en su discreción a la

hora de tratar el mundo de la farándula, se percibe claramente que La Argentinita estaba muy bien considerada y que se la respetaba muchísimo. Esta claro que el baile era su mejor tarjeta de presentación: un arte sin ayes ni peros y con mucho aplauso. Además, y Encarnación estaba orgullosa de ello, sus amigos, pertenecían a la vanguardia artística del momento; y pocos artistas de su género podía presumir de lo mismo.

El círculo en el que se movía, nos confirma que el arte de La Argentinita no tenía nada de frívolo y que iba en paralelo con las inquietudes intelectuales y artísticas de su tiempo. La riqueza de personajes y de momentos que se cruzan en su camino, ha sido como una tabla de salvamento a la hora de intentar reconstruir su actividad artística. Tras su pista, se ha buceado en la vida de Federico García Lorca (ambos eran padrinos del hijo de Federico de Onís), en la de Ignacio Sánchez Mejías, al que «aire de Roma andaluza / le doraba la cabeza», el gran amor de su vida; así como en las biografías de Falla o Alberti, todos ellos amigos y colaboradores.

Con su hermana Pilar se fue de España y vivió en el exilio los últimos diez años de su vida. Sobre su salida de España, hay una única noticia que nos podría servir para elucubrar al respecto, y que nos ayudaría a entender la inclinación política de Encarna, bastante fácil de intuir si nos guiamos por quien le rodeaba. Es la publicada en *El Debate* el 29 de Junio de 1933¹, donde se aclara que, en el concierto dedicado a los obreros en el teatro Español, no dirigió la palabra al público La Argentinita, como se anunció seguramente en otra edición del periódico, sino María Teresa León. La actividad política, y su relación con la más rabiosa vanguardia, de la entonces colaboradora de Rafael Alberti, vinculado también en esos años al Partido Comunista, es de sobra conocida, y se hizo patente en unos reportajes que, para el citado periódico, escribió sobre el teatro y el cine ruso del momento. Con todo esto podemos pensar que, aunque la militancia de Encarnación no fuese tan transgresora como la de otros miembros de su círculo, el hecho de permitirse arengar al público de sus espectáculos con proclamas de marcado carácter socialista, hizo que se la tratase como al resto de los intelectuales del bando republicano.

Una de las facetas más interesantes de la Argentinita, es la que nos lleva a estudiar las manifestaciones plásticas inspiradas por su persona. A nivel plástico, podríamos hablar de dos vertientes que parten de ella: una como modelo, que derivaría directamente de lo generado por su imagen y otra como productora de escenografías, en la que incluso podríamos considerarla como una inspiradora de tendencias en lo que se refiere a escenarios. Cada una de ellas tiene un contexto, y desde el punto de vista de un historiador del arte, deberían ser estudiadas en conjunto con otras manifestaciones artísticas de la época. En el primer caso hablaríamos de todas las

¹ *El Debate*, Madrid, 29/6/1933.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

caricaturas, dibujos, pequeños apuntes que ilustran los periódicos, sin olvidar la pintura que de ella hizo Julio Romero de Torres. Sería el conjunto de la obra gráfica que la tiene a ella como protagonista, normalmente en plena acción, bailando. La otra se referiría a la provocada en sus espectáculos, es decir, la que haría conectar, en este caso, al ballet con las tendencias pictóricas del momento, y la que nos daría más lazos de unión entre la Argentinita y la vanguardia, personificada en varias ocasiones por Fontanals o Dalí. Estaría por determinar cual es el verdadero papel desempeñado por Encarnación en la elección de tal o cual pintor o escenógrafo, y si realmente podríamos adjudicarle un interés o un cuidado especial a la hora de elegir a estos artistas, en espera de darle a su espectáculo un marcado toque de modernidad.

De lo que sí podemos hablar con seguridad es de su aportación al baile español; sus coreografías eran muy aplaudidas, y su prestigio está más que probado: Massine la llamó para que colaborase con él en la coreografía de *Capricho español*, con los ballets rusos de Montecarlo. Su afán por recuperar o estudiar los bailes tradicionales, dicen mucho de lo que sería su arte: sencillo, pero con el respaldo de la tradición, que hacía que su baile fuera natural para el gran público, al propio tiempo que inolvidable al darle un significado toque de actualidad.

El único recuerdo digno a esta gran bailarina, lo escribió Federico de Onís, desde la universidad de Columbia. El texto es muy emotivo, con una chispa de indignación envuelta en tristeza. En él, además de hacerle un bello elogio como bailarina, nos enteramos de su contribución a la antropología de la danza, ya que escribió un libro sobre bailes españoles que, desgraciadamente, no fue editado. Onís nos habla de una bailarina inquieta intelectualmente, que se preocupa por darle un sentido a su baile, al que siempre busca renovar, haciéndolo descansar, al mismo tiempo, en sus propias raíces. No debemos por lo tanto quedarnos con la imagen de una mera bailarina, sino de una artista que articula y entiende el espectáculo de la danza como un todo globalizador, en el que se encuentran tendencias artísticas tan dispares como las de la tradición y las de la vanguardia.

Los comienzos

Existe una fuente principal para documentarnos sobre los inicios de la Argentinita en el mundo de la farándula. Es el libro de Diego López Moya² *La Argentinita-Confidencias*, publicado en 1915, es decir cuando la artista tenía diecinueve años.

² Lo encontramos anunciado en *Mundo Gráfico*, Madrid, 8/12/1915.

El autor, que ya había escrito un libro sobre Pastora Imperio, nos relata, con una prosa que no tiene desperdicio, la infancia de Encarnación, hija de emigrantes españoles en Argentina. Leyendo este libro podemos pensar que fue una niña prodigio, y que de la mera afición de su padre por ir a un café de la calle 25 de Mayo, nació en la niña el deseo de bailar. Cuenta, incluso, como una «antigua bolera» vaticinó los éxitos de la que sería una gran artista. El valor del libro está en que es la propia Argentinita la que hace estas «confidencias», y por lo tanto podemos considerarlo una fuente fidedigna de los primeros diecinueve años de su carrera profesional. Llama la atención como enseguida se puso a bailar, lo que nos hace conceder a su padre la visión propia de un experimentado empresario teatral. Pero es gracias al texto de Pedro Vaquero, que seguramente tuvo oportunidad de hablar con su hermana Pilar en 1990, el que explica que los padres eran «profesionales del teatro en gira artística por Latinoamérica»³ y que por lo tanto, ni la niña era prodigio, ni el padre tenía una privilegiada mente para el negocio del espectáculo. Seguramente Encarnación bailaba desde los tres años porque era lo que veía que se hacía en casa y así lo siguió haciendo, trabajando toda su vida. De todos modos, no dudamos en remitir directamente a este texto incomparable, con prólogo de la propia Argentinita, donde dice, con mucha gracia y desparpajo, que ahora que tiene un libro, se siente tan importante como «el Gallo».

Al cotejar estas «confidencias» con noticias de diarios de la época nos enteramos, sin edulcorantes, que sus comienzos fueron realmente de «Music-Hall». Hacía de todo: bailaba, cantaba e imitaba a las grandes artistas del momento. Cuando por primera vez la contrataron en el teatro Romea este era su repertorio. Pero claro, una imitación es una imitación, y a las «folclóricas» nunca les ha gustado ese tipo de broma, por mucho que fuese la Argentinita la que la hiciese, así que la insigne e imitada Raquel Meller, ni corta ni perezosa, subió al escenario del Romea desde el patio de butacas, dispuesta a arrancarle todos los pelos a la pobre Encarnación⁴. La escena mereció una columna en el periódico: debió de ser de las que hacen época.

Era, por lo tanto, una artista conocida cuando se encontró con Federico García Lorca, en 1919. El primer encuentro fue algo casual, ya que cuando Federico vino a Madrid la primera vez en 1919, para ingresar en la Residencia de Estudiantes, se alojó en una casa, seguramente por insistencia de su madre, donde, según Ian Gibson, antes había vivido la Argentinita⁵. Sería después, ya en los años veinte, cuando pudo comprar el piso de la calle del General Arrando, donde su hermana Pilar vivía toda-

³ VAQUERO, P *Colección de Canciones Populares Españolas*. Sonifolk, Madrid, 1994.

⁴ *Mundo Gráfico*. Madrid, 10/11/1915.

⁵ GIBSON, I. *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*. Barcelona, Grijalbo, 1985.p.154.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

vía en 1990. Casual o no, el encuentro fue suficiente para que Lorca la llamase para que participase en el montaje del *Maleficio de la mariposa*: «Para Fernández Almagro, uno de los mayores atractivos de la obra radicaba, precisamente, en su utilización de recursos propios del ballet, y ¿quién mejor que Encarnación López, la Argentinita, buena amiga ya de Federico para interpretar, al compás de la música de Grieg, el frágil baile de la mariposa? (...) Él mismo nos dice: «parecía garantizar el éxito con su danza en momento decisivo: baile fascinante, maléfica sugestión del la Mariposa, en vuelo sobre las bajas realidades de la vida»⁶.

En un viaje a Granada, en Junio de 1919, el empresario Martínez Sierra y su compañera Catalina Bárcena, asistieron a la lectura de un poema, que fue el germen de esta primera obra de teatro de Federico, desaparecida actualmente. El famoso empresario del teatro Eslava animó a Federico a que escribiera una obra basándose en ese texto: «¡Este poema es puro teatro! ¡Lo que tiene que hacer ahora es ampliarlo y convertirlo en teatro de verdad! Yo le doy mi palabra de que se lo estrenaré en el Eslava»⁷.

Lorca consigue terminar la obra, accediendo a los ruegos de Don Gregorio, sobre todo por las ganas que tenía de estrenar, siendo aún tan joven y además, en el teatro más vanguardista de Madrid en aquel momento en Madrid. El 11 de Marzo de 1920, se anuncia en *El Heraldo*, que esa noche se estrena *La estrella del prado* «primera obra dramática de un poeta nuevo y muy interesante: Federico García Lorca»⁸. Al día siguiente se anuncia, también en *El Heraldo*, que la obra en cuestión se representará el siguiente jueves (es decir el día dieciocho)⁹. Esta noticia se refuerza al día siguiente, día trece, pero vemos como el título de la obra ha cambiado, ahora se llama: *El maleficio de la mariposa*¹⁰. Finalmente se estrenó el día 22 de Marzo, pero «ni la Argentinita, ni Catalina Bárcena, (en el papel de Curianito, *el Nene*) ni las ilustraciones musicales de Grieg (instrumentados por Jose Luis Lloret), ni los decorados de Mignioni, originalísimos, ni los trajes de Barradas, ingeniosos, ni la puesta en escena de Martínez Sierra, ni los méritos de la obra en sí, pudieron vencer la hostilidad del público. (...) El estreno de la primera obra de Federico fue un rotundo fracaso»¹¹. Al parecer fue la Argentinita la única que logró calmar un poco la sala¹², y seguramente fue porque ya llevaba muchos años trabajando en Madrid, y su público sabía qué esperar de ella. No defraudó.

⁶ *Ibidem*. p. 258.

⁷ *Ibidem*. p. 255.

⁸ *El Heraldo*. Madrid, 11/3/1920.

⁹ *El Heraldo*. Madrid, 12/3/1920.

¹⁰ *El Heraldo*. Madrid, 13/3/1920.

¹¹ GIBSON, I.

¹² *Ibidem*. p. 263.

La obra sólo se representó cuatro veces: el 22, 23, 24 y 25 de Marzo. Nunca se volvió a representar en vida del poeta, quien, según sus amigos, encajó bien el fracaso. La única que resistió los abucheos del público, que debieron ser más fuertes que la clá de los amigos de Federico, fue la Argentinita. Continuó en el Eslava un día más, bailando ella sola¹³, y seguramente no fue por hacerle un favor a Martínez Sierra, sino porque éste la obligaría cumplir su contrato. Era un valor seguro.

Aparece Ignacio Sánchez Mejías

En 1927 José María de Cossio, lleva una tarde al *Palace* a Rafael Alberti, para que conociese a «un tipo excepcional»: Ignacio Sánchez Mejías. Mejías no había escrito todavía su obra *Sin Razón*, y sería muy poco después cuando, convencido por Lorca¹⁴ se convertiría en empresario de la *Compañía de Bailes Españoles* que fundó con la Argentinita. Sería por aquel entonces cuando se conociesen y la vocación artística de Encarnación, declarada casi con un fervor monjil de dedicación, se vio truncada por este torero, atípico, casado y con dos hijos, que a partir de este momento la acompañaría en sus empresas artísticas, y no artísticas. Dice Alberti: «Ignacio estaba entonces en su madurez física, pero ya ante las puertas de esa edad en que para el difícil arte de la tauromaquia se pierden pies, gracia, ligereza»¹⁵. Sánchez Mejías no era un torero habitual. La escritora francesa Marcelle Auclair, que llegaría a conocerle bien a principios de los años treinta, ha afirmado que Ignacio era «la seducción misma». Vivía separado de su mujer y ya, en 1927, estaba unido al gran amor de su vida, Encarnación.

Rafael Martínez Nadal, cuenta una escena muy reveladora, ocurrida en el verano de 1928, donde Lorca es el protagonista, pero los espectadores son la Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías: «Serían las dos o las tres de la madrugada. Yo regresaba a mi casa después de haber pasado la velada en una tertulia que en el entresuelo de la Granja El Henar tenían una vez a la semana un grupo de deportistas. En la calle de Alcalá, subiendo hacia la plaza de la Independencia, me encontré con Ignacio Sánchez Mejías que bajaba llevando del brazo a la Argentinita con aquel gesto de propiedad amorosa que a ella tanto le deleitaba. «Encarna, vamos a acompañar un poco a Nadal para oler las acacias. Luego tomamos un taxi». De pronto por mitad de la plaza, riendo y cantando bajaban Lorca y Aladrén. «¡Comadre de mi alma!», Federico abrazaba a Encarna. Cuentos y chistes y, de pronto: «habéis visto el nuevo

¹³ *El Heraldo*. Madrid, 26/3/1920.

¹⁴ ALBERTI, R. *La arboleda perdida. Memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1975. p. 339.

¹⁵ *Ibidem*.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

circo?... ¡Emilio –gritó Federico–, quítate el impermeable y rueda por el suelo». Había llovido y la plaza estaba cubierta de ese barrillo grasiento que dejan los breves chaparrones estivales. Emilio dio la gabardina a Lorca. Vestía un buen traje gris perla. Sin vacilar, se arrojó a la calzada y fingiendo rugidos de león rodaba por el duelo. A las tres o cuatro volteretas irrumpió Federico: «¡Emilio, en pie!». Le ayudó a ponerse la gabardina y haciendo los dos un cómico saludo de circo, se fueron abrazados, alegres, muertos de risa, la botella de ginebra asomando por el bolsillo de la gabardina de Emilio»¹⁶.

Encarnación se retiró de los escenarios entre 1929 y 1931. Es en esta época cuando Sánchez Mejías se dedica a su faceta de dramaturgo, aprovechando que se ha retirado de los ruedos. Por entonces proyectaba también una biografía de *Lagartijo* y actúa como actor en el rodaje de *La malquerida* de Benavente. El 24 de Marzo de 1928 la *Compañía de María Guerrero* le estrena en el teatro Calderón de Madrid su primera obra dramática: *Sin razón*¹⁷. Esta tenía, como asunto central, el tema del inconsciente freudiano, tan tratado en la literatura de la época. Algunos lo ven como un anuncio de la poesía surrealista que después practicarán Alberti, Cernuda, o el propio Lorca, que también, mas tarde, llevará este tema al teatro. En Santander, en Agosto de 1928, estrena, con asistencia de los reyes, su segunda obra, *Zaya*. Pero no conseguira presentarla en Madrid. En ella cuenta la vida de un torero retirado que se casa con una inglesa y va a vivir a Inglaterra. Escribió también *Soleidad* y *Ni más ni menos*, que no llegaron a los escenarios. De todos modos siguió vinculado a los escenarios gracias a García Lorca y a la Argentinita.

Para conocer la personalidad, tan atractiva e interesante de este hombre que hizo que Encarnación abandonase los escenarios, podemos profundizar en el contenido de sus obras ya que según Mario Hernández, autor del libro *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*, «el problema, tan lorquiano, de la identidad subyace en el digno puñado de piezas teatrales que dejó Sánchez Mejías, como si su aventura vital hubiera repercutido en la creación de sus personajes dramáticos. No hablo sólo de un mimetismo fácilmente reconocible para sus coetáneos (caso de *Zaya*) sino de algo más profundo y complejo: de la pugna entre sueño y razón, entre sueño y realidad pragmática, entre vida y muerte. La personalidad de Mejías se desenvuelve a través de sus desdoblamientos vitales: torero y dramaturgo, hombre de mundo y elegante en su vida y obra literaria. Un extraño desasosiego parece definirle, tal como reflejan quienes le conocieron»¹⁸... Este hombre singular, de familia acomodada, que

¹⁶ GIBSON, I. *Op. cit.* p. 547.

¹⁷ HERNÁNDEZ, M. *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*. Ayuntamiento de Madrid, 1997. p. 37.

¹⁸ *Ibidem.* p. 43.

comenzó a estudiar medicina, y que se aficionó él sólo a los toros, gracias a su andalucismo, y también a Joselito, que sería su cuñado, es el hombre que hizo renunciar a Encarnación a sus sueños de independencia amorosa. En una entrevista publicada en *Nuevo mundo*, el 11 de Mayo de 1917, la joven Argentinista responde a la pregunta de si se a enamorado alguna vez : «le juro a usted que hasta ahora no. Yo, el día que me enamore tiene que ser de una cosa grande..., que lo valga.... Además el amor nace del aburrimiento... Al ver mi gesto de asombro insistió: Sí señor; no ponga usted esa cara. El amor nace del aburrimiento... Esto no es una filosofía, es una pequeña observación. Cuando una o uno tienen mucho que hacer y todo su espíritu está pendiente de una vocación, no hay amor que valga... Ni queda tiempo para enamorarse... Eso me pasa a mí... Las niñas que se enamoran como tontas son esas que van a reuniones a «pasar el tiempo» o salen «a tomar el sol». Yo no comprendo eso de coger el bolsito, calarse el sombrero y salir a tomar el sol»¹⁹...

Las ideas de la joven Encarnación con 22 años se vieron truncadas años después. No sabemos si tuvo alguna otra pareja, pero le quedaban aun unos cuantos años para conocer a Mejías. Y fue entonces cuando puso en práctica lo que había anunciado previamente: se enamoró de algo grande. ¿Estaba aburrída? No lo podríamos decir con certeza, pero seguramente estaría trabajando²⁰. Pero desde luego, lo que sí consideró oportuno era aburrirse con el torero, al que trató como si fuese una auténtica vocación. Como al baile. Es cierto que Mejías se dejó mucho de su dinero en montar los espectáculos en que participaba la Argentinista. Como veremos, los salarios de los gitanos eran muy buenos. Incluso el propio Lorca dijo que la vuelta a los ruedos, que causaría la muerte del torero, se debió a que Mejías ya no tenía dinero, porque los gastos de Encarnación eran exorbitantes²¹. Pero también es verdad, y rompemos así una lanza a su favor, que antes él ya había subvencionando otras actividades culturales, como por ejemplo el famoso *Festival del Cante Jondo* celebrado en 1922. Además cuando se retiró de los ruedos fue para comenzar una carrera artística, y la comenzó haciéndose de mecenas de si mismo, con sus obras de teatro, que no tuvieron mucho éxito. Fue después cuando comenzó a ser el empresario de la *Compañía de Bailes Españoles*²².

¹⁹ *NuevoMundo*. Madrid, 11/5/1917.

²⁰ Según el hijo de Ignacio Sánchez Mejías, su padre y la Argentinista se conocieron en un hotel de Méjico.

²¹ GIBSON, I. *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*. Grijalbo, Barcelona, 1987. p. 319.

²² El nombre es bastante frecuente entre las compañías de baile del momento; es más Carmen Amaya también bautizó a así a la suya.

La compañía de bailes españoles

A Rafael Ortega, ya le conocía Sánchez Mejías. Alberti cuenta que en un viaje a Sevilla, para hacerle un homenaje a Fernando Villalón, en el primer aniversario de su muerte, tuvo la oportunidad de conocer a este bailarín, que luego formaría parte de la Compañía: «un ser genial conocimos en esta breve estancia sevillana: Rafael Ortega, «bailaor» y «sarasa» perdido. Era hijo de una vieja gitana, hermana de la «señá» Gabriela, madre de los Gallos, los espadas famosos²³». Que Rafael Ortega era un buen bailaor, nos lo demuestra la prensa del momento. El público acude a verle bailar a él solo, sin la Argentinista²⁴. Al igual que cuando baila con Pilar López como pareja²⁵.

Muy poco después Alberti vuelve a Andalucía, esta vez con María Teresa León. En esto, que aparece Ignacio Sánchez Mejías y les propone que le acompañen a Jerez: «iba a la caza de gitanos, «bailaores y cantores» puros, que no, estuviesen maleados por eso que en Madrid se llamaba «la ópera flamenca» Y nada como Jerez y los pueblos de la bahía para encontrarlos²⁶». Es decir que ya estaba montando Sánchez Mejías la *Compañía de Bailes Españoles*, del que sería primera figura la Argentinista. «¡Qué fantásticos descubrimientos hizo nuestro amigo en aquella gira! Al lado de la figura monumental del «Espeleta», que parecía un Buda cantor, extrajo Ignacio de las plazas y los patios recónditos toda una suerte de chiquillos, bronceados, flexibles, cuyas extraordinarias contorsiones llegaban a veces ¡hasta la más escandalosa impudicia. Pero su más grande adquisición la hizo, luego, en Sevilla, con «la Macarrona», «la Malena» y «la Fernanda», tres viejas y ya casi olvidadas cumbres del baile²⁷. Esta última gitana, ya muy vieja, había incluso bailado en el famoso Café del Burrero, con «la Gabriela» y «la Mejorana», madre de Pastora Imperio.

Esta claro que Sánchez Mejías no sólo buscaba «auténticos gitanos» sino bailaores profesionales, con toda la esencia del baile flamenco intacta. Los gitanos aceptaron todos. Había mucha hambre y Sánchez Mejías les hacía una buena oferta. «Sólo hubo uno que dijo que no. Y fue allí, en Jerez, al día siguiente de nuestra llegada. Estábamos en el cuarto del hotel, dispuestos para salir a la calle, cuando alguien empujó la puerta, preguntando:

– ¿Está aquí don Rafael Alberti, el empresario más grande «del varieté» de España?

Una de las bromas de Ignacio. Efectivamente, muerto de risa apareció en seguida tras el gitano: un tipo vivaz, de unos cuarenta años, cimbreante, afilado, blanquísimo los dientes, todo él repicando alegría.

²³ ALBERTI, R. *Op. cit.* p. 306.

²⁴ *El Heraldo*. Madrid, 6/11/1933.

²⁵ *El Heraldo*. Madrid, 6/4/1933.

²⁶ ALBERTI, R. *Op. cit.* p. 307.

²⁷ *Ibidem*. p. 308.

– Soy el «Chele» (¡ole, ole!), y vengo aquí para que usted me contrate.

– Bueno –le respondí, muy serio, dentro ya el papel que Sánchez Mejías acababa de asignarme–. ¿Y qué sabes hacer, «Chele»?

– ¿Yo? ¡El baile del cepillo!

Y agarrando uno, de ropa, que había sobre la cama, se marcó un fantástico zapateado. Cepillándose a la vez, con ritmo y gracia, el pantalón y la chaqueta.

– ¡Bravo! –le dije–. Va a ser un número magnífico. Contratado, desde este instante. Entonces terció Ignacio:

– Muy bien, «Chele», pero escúchame ahora. Te vamos a pagar, además de vestidos, fondas y viajes, diez duros diarios sólo por ese número: el baile del cepillo. ¿Qué te parece?

– ¿Diez duros? –Se quedó pensativo un rato grande. Y luego: –¿Tiene usted por ahí un lápiz, don Ignacio?

Maravillados, nos miramos los tres. Ignacio, sin decir palabras, se lo dio. El «Chele», muy serio, se sacó entonces del bolsillo un papelucho medio roto; trazó en él unos cuantos garabatos; hizo luego como si los sumara y rubricase, declarando, rotundo, con ínfulas de potentado:

– No me conviene. Pierdo dinero.

(¡!)

– ¿Conque pierdes dinero, eh? –le dijo Ignacio lentamente, ya casi sin poder aguantar la risa.

– Seguro. Ahí tiene usted las cuentas –le respondió el gitano, largándole el papel, en que sólo había unos rayones sin sentido–. Pierdo dinero. Porque, vea usted, don Ignacio: esa colocación que quiere darme, no va a ser, digo yo, para toda la vida. Y yo vivo nada más de que soy muy gracioso y de decir sermones, que oigo a los curas de la iglesia, y cuando esa colocación se acabe y me vean en Jerez, con traje nuevo y fumándome un puro, dirá toda la gente: el «Chele» ha vuelto rico, está nadando en oro, y entonces ¿quién va a llamar al «Chele» para oírle sus gracias? Así no me conviene, don Ignacio. Pierdo dinero. Buenos días. ¡Ole! Me voy²⁸.

Colección de canciones populares antiguas

El 6 de febrero de 1930, llegan a Nueva York, a bordo del *Ile de France*, Ignacio Sánchez Mejías y la Argentinita. Allí dará unos conciertos muy elogiados por la prensa americana. Lorca está allí, en estos momentos, dando unas conferencias. Y allí

²⁸ *Ibidem*. p. 309.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

coinciden muchas veces el poeta y la bailarina, siendo incluso padrinos de bautismo de un hijo de Federico de Onís, profesor de la Universidad de Columbia. Todos los historiadores coinciden en que fue allí donde comenzó la colaboración de Encarnación y Federico para grabar los discos con las canciones populares que tanto gustaban a Lorca.

Al parecer fue el propio poeta el que impuso que el torero diera unas conferencias sobre tema taurino en una de las entidades hispánicas de Nueva York. El torero que oponía su carencia de documentación, se deja convencer. «Sobre papel timbrado del hotel Ausonia escribe un breve tratado de tauromaquia, que dará como conferencia en el Instituto de las Españas²⁹». Esto sucedió el 20 de Febrero y la conferencia se tituló «*El pase de la muerte (Entendimiento del toreo)*». El 7 de Marzo, Mejías deja Nueva York en el *Ile de France*, con él va Andrés Segovia y Antonia Mercé, la Argentina. Encarnación deja la ciudad unas semanas después, ya que tiene trabajo. ¿O era por disimular? Andrés Segovia cuenta que el diestro estaba preocupado por si su familia se había enterado de que había acompañado a la Argentinita a Nueva York³⁰.

La Voz de su Amo anuncia en sus catálogos de Febrero y Marzo, el lanzamiento al mercado de una serie de discos titulada *Canciones Populares Antiguas*. Ya antes, durante meses, el poeta y la cantante estuvieron ensayando las canciones en el piso que compartía Encarnación con su hermana Pilar, en la calle del general Arrando, 42. El 13 de Marzo de 1931, Adolfo Salazar da la noticia en *El Sol*: «Estos discos forman una colección de «canciones populares antiguas», que Federico García Lorca, tan fino músico como gran poeta, ha recogido de la boca del pueblo, unas veces, y que otras ha encontrado con sagaz instinto en el cantón de los cancioneros donde dormían (...) Armonizadas de un modo sencillo, estrictamente popular, pero con un buen gusto infalible y un sentimiento exacto de lo que corresponde a ese estilo popular (...) Cantadas por la Argentinita de un modo llano y popular, muy en el estilo de una mocita del pueblo, y acompañadas por García Lorca al piano de un modo curioso, que hace de este instrumento el típico piano del salón familiar, y aún a veces un sustituto de la guitarra, la interpretación tienen la gracia especialísima, para saborear la cual es preciso dejar aparte toda preocupación de «arte elevado» y toda proclividad hacia la sensibilidad populachera. Son deliciosas páginas de música inocente y candorosa que se dirigen a los limpios de corazón y a esas gentes de gusto depurado que saben encontrar el oro más puro en algunas muestras del arte del pueblo (...) por eso aunque aparentemente fáciles son de un género difícil, por la necesidad de selección que inconscientemente, inocentemente, exigen en su modestia»³¹.

²⁹ HERNÁNDEZ, M. *Op. cit.* p. 46.

³⁰ GIBSON, I. *Op. cit. Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 505.

³¹ *El Sol*, Madrid, 13/3/1931.

Como demuestra Tinnel en su catálogo de la música de Lorca –muchacha derivada de sus textos³²– el poeta es una mina para todos aquellos que sientan en su poesía el mejor modo de expresar su arte. Pero estos discos (que hoy podemos escuchar gracias a una nueva grabación digital) son el documento más vivo de Lorca y de la Argentinita. Ella canta, toca las castañuelas y zapatea, como podemos oír en algunas canciones, y él toca el piano. Veamos lo que opina Federico Onís: «Afortunadamente para la calidad de su interpretación artística de las canciones populares, no era un músico profesional. Su interpretación tenía un valor único y supremo porque poseía un mínimo de técnica musical y un máximo de genialidad artística y de comprensión de la música popular que interpretaba. Tan ajena a toda finalidad profesional era esta labor musical suya, que, a pesar de su éxito en los círculos íntimos que la conocían, nunca se logró que escribiera la música de las canciones que tocaba de memoria con tanto entusiasmo. Conocemos la armonización de algunas de sus canciones por los discos fonográficos que hizo con Encarnación López (...) fue la gran colaboradora que García Lorca tuvo para la difusión de algunas de sus canciones populares, que ella ha incorporado a sus programas desde entonces. La Argentinita tampoco logró que Lorca se decidiese a escribir su música; pero hizo que un músico transcribiese y por eso podemos publicarlas en estas páginas. Otras canciones han sido armonizadas por músicos que se las han oído»³³.

La relación de Encarnación y Federico se estrecha aún más, como demuestra esta carta:

Dibujo: Dama española

(Granada, verano 1931)

«Querida comadre:

Como no pude despedirme de usted por causa de mi enfermedad, y como me llamó por teléfono y luego no se encontraba usted en casa, le escribo para saludarla con gran cariño y admiración, y para decirle que vivo en Acera del Casino 31, Granada, para lo que guste mandar.

Yo estoy ahora en pleno trabajo y muy contento de este paisaje y de esta encantadora familia que tengo.

Yo la recuerdo constantemente, pues mis hermanillas, que son fervientes admiradoras de usted, ponen a todas horas los discos que, entre paréntesis, son estupendos.

³² TINNEL, R. D. *Catálogo-Discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*. University of New Hampshire Plymouth State College, 1986.

³³ ONIS, F en GARCÍA LORCA, F. *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*. Alianza, Madrid, 1986. p. 152.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

¿Qué es de Ignacio? Déle usted un abrazo de parte mía. Espero que me tendrá presente en sus oraciones y no me olvidará.

Reciba usted, querida comadre *e mi arma*, el más cariñoso saludo de su colaborador y compañero.

FEDERICO GARCÍA LORCA

–Granada–

¿Qué pasa con los discos? No he recibido sellos ¿Quiere preguntarle a Galabert? ¡Cora es algo horrible!»³⁴.

Claro es el papel de Encarnación López en la faceta musical de García Lorca. El «loquito de las canciones» como él mismo se definía, tocaba para sus amigos en la Residencia, estableciendo una especie de concurso, para ver quien era capaz de adivinar de que parte de España era la música que estaba interpretando. Esta actividad de estudioso de las tradiciones populares, se debe mucho a la estrecha relación que el poeta tenía con Manuel de Falla, gran propulsor de la música española, y promotor del ya mencionado *Concurso del Cante Jondo* celebrado en Granada en Junio de 1922, donde Federico leyó su *Poema del Cante Jondo*. Félix Grande en su magnífico libro *Federico García Lorca y el flamenco*, habla del interés pasional del poeta por este arte; un joven Federico que, con mucha intuición y poca documentación enaltece el flamenco en un momento de antiflamenguismo franco. Resulta revelador y es importante señalarlo, para lo que vamos a tratar a continuación, que la labor de la Argentinita no aparezca reflejada en este libro, que trata de flamenco, del encuentro de Lorca con el flamenco, y de lo que supuso ese encuentro para ambos. Dice Grande: «Al recorrer ese lenguaje del flamenco no hallaremos jamás ni una nota, en donde se escuche mentira, ni en grande ni en pequeño grado. Al recorrer ese lenguaje, Federico conoció, en fin, la felicidad del artista al hallarse ante unas formas expresivas que sólo dicen la verdad. Y se aprestó, a su vez, a decir su verdad sobre la música flamenca»³⁵. Por lo tanto y si tenemos en cuenta las palabras de Félix Grande, a lo que realmente nos enfrentamos es a un problema de género: ¿opera flamenca? ¿flamenco? ¿frivolidades? ¿qué hacía la Argentinita? Hemos visto que Sánchez Mejías buscaba auténticos gitanos... y él sabía lo que buscaba, ya que asistió y fue mecenas de este concurso. Quería gitanos flamencos, aunque bien claro deja Grande que el flamenco no es sólo cosa suya³⁶, pero él

³⁴ GARCÍA LORCA, F. *Obra Completa*. Tomo II. Aguilar, Madrid, 1977. p. 1331.

³⁵ GRANDE, F. *Federico García Lorca y el flamenco*. Mondadori, Madrid, 1992. p. 23.

³⁶ Silverio Franconetti, hijo de española e italiano, fue uno de los más grandes cantaores flamencos, y era payo.

sabía lo que buscaba. El flamenco del que se habla en este libro es algo íntimo, algo que no tiene que ver con un teatro. Silenciado el anti-flamenquismo, gracias a esta reunión granadina, era hora de hacerlo llegar al gran público. Un gran público que estaba acostumbrado a las «frivolidades», como anuncian los periódicos de la época a los espectáculos musicales, o si no a la «opera flamenca». Con la *Compañía de Bailes*, Sánchez Mejías y la Argentinita, lo que intentan hacer es subir al escenario, acostumbrado a las frivolidades, al auténtico flamenco, por eso contratan a «la Malena» y a «la Fernanda», como si fuesen una soga que une el flamenco de taberna y grupo de amigos, y los espectáculos teatrales. Lo antiguo y lo nuevo. En un solo movimiento, casi malabar, se junta lo popular tradicional reconvertido en vanguardia intelectual y lo considerado moderno pero ya trasnochado, cercanísimo al cabaret y verdaderamente popular castizo. La mezcla se complica con la auténtica novedad: la música de Falla. O sea, *El amor brujo*.

Totalmente dentro de la vanguardia musical europea, Falla había escrito la obra para Pastora Imperio en 1915, habiendo hecho de intermediario el empresario Martínez Sierra³⁷. Y también con los decorados, nuevos y aplaudidos por su sencillez, de Fontanals. Por todo esto podemos sostener que, la Argentinita es el máximo exponente de este cambio radical en los carteles de los teatros, de esta nueva forma de considerar lo popular y de ser la encarnación de la vanguardia y lo tradicional. Incluso podríamos decir que esta reconversión del flamenco en uno de los pilares de la vanguardia, antes de pasar a formar parte del repertorio habitual de los grandes teatros, tiene una evolución paralela al sentir de Federico, que iría desde ese año de 1922, hasta el estreno de *El amor brujo* en 1932. Una vez que sintió que lo popular era suficientemente respetado, es cuando se lanzó a enseñarlo al gran público. El equipo era perfecto: Encarnación, versátil y amante de lo popular (ya lo había demostrado cuando grabó los discos), Sánchez Mejías, el empresario y firme creyente en la causa flamenca, y Federico García Lorca, dispuesto a llevar al gran público lo que él consideraba un arte verdadero.

Pero para intentar solucionar este problema de género que se nos plantea con el arte de la Argentinita acudimos otra vez a Félix Grande que utiliza, en una bellísima explicación sobre el tema, el texto *Teoría y Juego del duende* escrita por Federico: «Con gente de ese porte estaba llena aquella tabernita de Cádiz, gente de esa admirable calaña escuchaba a Pastora: en silencio. En el flamenco, en donde se suele jalearse, el silencio es la forma más educada del reproche. Los artistas flamencos sufren hasta el remordimiento con la cortesía. Así quizá debió entenderlo un contertulio: Pastora estaba sufriendo desde su perfección; en consecuencia, habrá que ayu-

³⁷ OROZCO, M. *Casa Museo de Manuel de Falla*. Exmo Ayuntamiento de Granada, 1980. p. 43-44.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

darla a que sufra desde su duende: «Sólo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrecillos bailarines que salen de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: ¡Viva París!, como diciendo: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa». Aquel señor, naufrago de aguardiente, doctorado en conocimiento de flamenco, dijo «Viva París» no con desdén, sino con esperanza. Lo dijo con voz *muy baja*: porque una cosa es el reproche y otra cosa el insulto. Pero el reproche le bastó a Pastora: (aquí comienza el texto de Federico) Entonces *la Niña de los peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran trago de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena(...) Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara en luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad»³⁸.

Podemos considerar este texto como una prueba que nos demuestra que la Argentinita no bailaba ni cantaba flamenco. Su manera de hacer enraíza con lo popular y lo hace popular al mismo tiempo. Al igual que Lorca, era una estudiosa de las tradiciones; hizo muchos viajes por la Península para ver cómo bailaban los campesinos de los distintos pueblos, y también lo hizo por Hispanoamérica. Sí, comenzó por lo andaluz, pero «pronto se dio cuenta de que lo andaluz no es más que una de las formas –la más cultivada artísticamente– de la tradición folklórica española»³⁹. De todos esos viajes nació un libro, todavía inédito. Sí, tenía ángel cuando salía al escenario, cualidad que Federico debió de ver en ella, pero no duende, que es lo esencial para el flamenco. Lo genial de la Argentinita es que conseguía que el público viera en ella algo suyo, «que se distinguía de todo lo demás que constituía por entonces el teatro de variedades (...) El arte de la Argentinita no consistía en repetir lo folklórico nacional ni en imitar las modas universales extranjeras, sino en crear algo propio y moderno»⁴⁰.

Respecto a las colaboraciones con otros escritores, no podemos olvidarnos de la que mantuvo con Alberti, gran amigo, como ya hemos visto, de Ignacio Sánchez Mejías. Fueron unas sesiones que se realizaron en el teatro Español, en las cuales Alberti leía sus nuevas poesías, Lorca tocaba el piano y la Argentinita ilustraba los

³⁸ GRANDE, F. *Op. cit.* p. 74.

³⁹ ONIS, F. *Revista Hispánica Moderna*. Enero y Abril de 1946. Hispanic Institute in the United States. Columbia University, New York. p. 181.

⁴⁰ *Ibidem*.

poemas con sus bailes. El anuncio de esta semana literaria, que representa a una Argentinista estilizada como una ese, y esconde «una excursión de Alberti por el mapa folclórico español, amenizado por Lorca y Encarnación López», fue seguida con fascinación por el público, que aplaudía cada canción fervorosamente y supo apreciar también en su justa medida los sutiles decorados preparados para la función por Santiago Ontañón y Salvador Bartolozzi⁴¹.

Unas semanas después es Federico quien pronuncia una conferencia animada por la Argentinista e ilustrada por él mismo al piano. Se trata de una charla sobre Granada que el poeta ofrece en la Residencia de Estudiantes⁴². No es la primera vez que la bailarina ilustra una conferencia, ya lo hizo, mucho más joven, incluso antes de trabajar en el Romea, haciendo unas ilustraciones coreográficas para Luis Bello⁴³.

La Argentinista triunfa en Madrid

El 26 de Noviembre de 1932, Rivas Cherif nos da la noticia⁴⁴ y nos anuncia que la Argentinista se va a París (¿a representar *las Calles de Cádiz?*). Dice que nunca se retiró con intención de no volver, y que «un buen día pareció como que hacía mutis. Tomó aires de señora particular. Asistió de espectadora a los teatros (¿se refiere a ver las obras de Ignacio Sánchez Mejías?) Se puso «más» guapa». Encarnación vuelve a los escenarios, con una obra escrita por Sánchez Mejías. La primera obra que montaron juntos Sánchez Mejías, la Argentinista y Lorca fue *Las calles de Cádiz*, estrenada en octubre de 1932 en el Teatro Español de Madrid y ya con la *Compañía de Bailes Españoles*, que Mejías, había montando en sus viajes por Andalucía. La escenografía se debía a la cantante y bailarina, que actuaba en algún número con su hermana Pilar López, mientras que los decorados fueron realizados por Santiago Ontañón, amigo también del grupo y colaborador de Lorca en sus montajes escénicos. Para la presentación de este trabajo Sánchez Mejías adoptó el nombre de Jimenez Chávarri⁴⁵. Su situación familiar no era muy regular, así que tomó este nombre para aparecer en esta situación pública en la que aparecía junto a la Argentinista. En el diario *Ahora*, el día 15 de Octubre de 1932, se cuenta: «En la

⁴¹ *El Heraldo*. Madrid.

⁴² GIBSON, I. *Op. cit. Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 240.

⁴³ LOPEZ MOYA, D. *La Argentinista. Libro de Confidencias*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1915.

⁴⁴ *El Sol*. Madrid, 26/11/1932.

⁴⁵ HERNÁNDEZ, M. *Op. cit.* p 63.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

segunda parte del programa, desfilaron Encarnación y su hermana Pilar, interpretando adaptaciones de Jimenez Chávarri, de Falla y de Albéniz, ya conocidas, en unión de Rafael Ortega y las alucinantes madrinas la *Macarrona* y la *Malena* (y la *Fernanda*). La estampa malagueña (siglo XIX) titulada *El café de Chinitas* era de García Lorca. Finalmente se estrenó el poema popular titulado *Las calles de Cádiz*, original de Jimenez Chávarri, sucesión de escenas cuya sola enunciación dará idea de su pintoresco y hondo sabor: canción del corro, lección de baile, tangos, bulerías del camarero, guardias del barrio, villancicos de Nochebuena en Jerez⁴⁶. Pero Ian Gibson en su libro sobre García Lorca no hace ningún hincapié en la colaboración del poeta con Sánchez Mejías y la Argentinita, en esta ocasión. Es cierto que esta obra, aunque tuvo éxito, no tiene en la prensa la misma repercusión que *El amor brujo*, y tal vez por ello haya sido pasada por alto.

El amor brujo

Cómo hemos dicho esta obra la escribió Falla para Pastora Imperio en 1915 y fue una de las más representadas en la época. La Argentinita la estrena en Cádiz el 10 de Junio de 1933, en homenaje a Falla. En la prensa se considera que «*El amor brujo* de Manuel de Falla, va adquirir por primera vez en España su verdadero rango»⁴⁷. En todas las noticias vemos como la presencia de las viejas bailaoras gitanas, «la Malena», «la Macarrona» es tomada como un gran evento y un signo de originalidad dentro del espectáculo. El estreno en Cádiz tienen repercusión en Madrid, como demuestran las noticias de *El Heraldo* del 9 y 12 de Junio⁴⁸. En los ensayos, antes del estreno en Cádiz, el periodista de *El Heraldo*, Miguel Pérez Ferrero, descubre a los incondicionales de la Argentinita: «Aquí el gran poeta Federico García Lorca, con su hermana y la señorita De los Ríos. Un poco más lejos, Santiago Ontañón y Eduardo Ugarte. Más por mi lado, Rafael Alberti, el otro gran poeta español de este momento, Maria Teresa León, Rodolfo Halffter, Cipriano Rivas Cherif, el perfil cortante de Santiago Esteban de la Mora, Fontanals, Bartolozzi, Germán Tejero, E. Navarro»⁴⁹... Este mismo periodista consigue algunas impresiones de Encarnación, sobre su hermana Pilar, sobre la que prefiere no hablar « porque es como si hablase de mi misma a causa del afecto» o de la Orquesta Bética, fundada por el propio Falla y dirigida en esta ocasión por Ernesto Halffter. Respecto a esta orquesta, con

⁴⁶ *Ibidem*. p. 64.

⁴⁷ *El Heraldo*. Madrid, 30/5/1933.

⁴⁸ *El Heraldo*. Madrid, 9-12/6/1933.

⁴⁹ *El Heraldo*. Madrid, 30/5/1933.

la que la Argentinita parece estar encantada, hay críticas más duras que las de la propia artista, como la que hace Joaquín Turina para *El Debate*, en la que considera que dicha orquesta no tiene mucho nivel, al estar formada por músicos de segunda, que Falla fue recogiendo de distintos lugares de Granada. «El defecto capital de la agrupación consiste en la endeble calidad sonora, individual y colectiva de los instrumentalistas»⁵⁰. Por lo demás nada; añade que la Argentinita baila con «la gracia de una maja, tan castiza como una niña».

El 15 de Junio debuta en Madrid⁵¹. Salazar hace la crítica para *El Sol*: «...no se trata de una representación de esa obra maestra de Manuel de Falla con bailes dentro de ella, sino, de una interpretación plástica que íntegramente realiza la música espléndida de Falla en una sinfonía de actitudes, en un vasto friso de danzas que se suceden unas a otras con la lógica y la unidad de una obra concebida y realizada plásticamente»⁵². Ese mismo día, los titulares de *El Heraldo* dicen «Resurrección del verdadero baile gitano». Incluso se publica un telegrama de Falla felicitando a la artista.

Es María Teresa León la que nos informa de la participación de Lorca en el espectáculo. Aunque ya se había anunciado unos días antes⁵³ «No he visto nunca un éxito tan grande» dice la escritora; además habla con Lorca: «Mañana yo. Mañana me toca a mí la segunda parte. Esas mujeres con las batas, con los imperdibles así de grandes sujetándose los pañuelos, son extraordinarias. Lo más grande que se ha visto. Esto seguirá. Harán tu «Sonatina» y el «Don Lindo de Almería», de tu hermano Rodolfo, y mis «Titeres de cachiporra» y veinte mil cosas más».

El día 25 es la última representación en El Español⁵⁴. La Compañía sale para Zaragoza y Valencia. Después actuarán en Santander y San Sebastián, para en otoño hacerlo en París y después en los Estados Unidos. Pero si en las noticias de la gira por España de esta obra, no encontramos la ciudad de Barcelona, se lo debemos a Falla. El 20 de Diciembre de 1933 y con el título *¡Viva el lujo y quien lo trujo, otras tragedias del amor brujo!*, nos enteramos como el músico tenía un contrato con el Liceo para dirigir el mismo el *Amor brujo*, interpretado en este caso por la artista Laura de Santelmo. Carlos Fortuny, el autor del artículo, aunque reconoce que esto es un negocio como otro cualquiera, no deja de advertir que por supuesto el asunto perjudica a la Argentinita⁵⁵. Con razón fue la obra más representa-

⁵⁰ *El Debate*. Madrid, 28/6/1933.

⁵¹ *El Heraldo*. Madrid, 15/6/1933.

⁵² *El Sol*. Madrid 16/6/1933.

⁵³ *El Heraldo*. Madrid, 23/6/1933.

⁵⁴ *El Heraldo*. Madrid, 24/6/1933.

⁵⁵ *El Heraldo*. Madrid, 20/12/1933.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

da del momento, como podemos leer en los periódicos de la época, donde nos enteramos que Antonia Mercé, la Argentina, también la representó un poco más tarde, en Abril de 1934 y también en el teatro Español⁵⁶.

En Noviembre de 1933, la Argentinita y Lorca vuelven a estrenar juntos, esta vez *La Romería de los Cornudos*. Fue Pittaluga, uno de los músicos considerados de la generación del 27, el que compuso el ballet sobre argumento de Lorca y Rivas Cherif. La obra ya había tenido una audiencia sinfónica en 1930 en el teatro de Cámara de Madrid. *La Compañía de Bailes Españoles*, la estrenó en el Calderón el 8 de Noviembre, utilizando el telón original que Alberto Sánchez realizó para un intento de representación en la Residencia de Estudiantes en 1927⁵⁷. Además de la Argentinita, actuaron: su hermana Pilar, Rafael Ortega, «la Malena» e Ignacio Espeleta. La crítica de *El Heraldo* dice: «La gran bailarina y Rafael Ortega estuvieron, como siempre, maravillosamente bien. Si su arte no culminó como en «El amor brujo» débese a que en esta obra, de un discípulo aventajado de Falla, no se les ofrece ocasión tan propicia. No es lo mismo bailar la escalofriante «danza ritual del fuego» que esta burlesca del cornudo que no lo es sino también ritualmente⁵⁸. El programa sigue con obras ya conocidas, como *Las calles de Cádiz*.

Cómo último montaje, y aunque demos un gran salto en el tiempo, es el que hace, ya estando en Nueva York, en 1943. Aunque Teresa Gil de la Peña diga, que lo que se representa en el Metropolitan House de Nueva York es el estreno de *El café de Chinitas*, no nos queda más remedio que advertir que esa obra ya se había estrenado en Cádiz, unos diez años antes aunque, bien es verdad, con otro título. Para esa ocasión los decorados los realizó Salvador Dalí: «un gran panel pintado que ocupaba toda la pared repleto de guitarras, y el otro cuadro presentaba a gran tamaño el torso de un hombre con la cabeza caída sobre el pecho, los brazos en cruz y de las manos ensangrentadas pendían dos castañuelas (...) expresaba en un símbolo la guerra civil española⁵⁹.

Muere Ignacio Sánchez Mejías

Ya hemos visto como hasta el propio Lorca, acusa en cierto modo a la Argentinita de la vuelta de Mejías a los ruedos. Pero habría que insistir, una vez más, que si bien es cierto que los grandes montajes siempre tienen a Sánchez Mejías como co-

⁵⁶ *El Heraldo*. Madrid, 13/4/1934.

⁵⁷ GIBSON, I. *Op cit. Federico García Lorca. De nueva York...* p. 249.

⁵⁸ *El Heraldo*. Madrid, 10/11/1933.

⁵⁹ V.V.A.A. *Historia del flamenco*. Tartessos, Sevilla, 1995. p. 115.

laborador, Encarnación también trabaja con otros empresarios, como con Juanito Carcelló, gran representante de la época⁶⁰, que le procura unas actuaciones en el teatro Coliseum, a partir del 10 de mayo de 1933⁶¹.

Pero la amistad de Encarnación y Federico es sincera. Ian Gibson recoge unas declaraciones de la bailarina, después del estreno de *Yerma*, en las que parece dar una opinión sobre el poeta, con bastante conocimiento de causa: «La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazada y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña.. Yo creo que lo que más le gustaría sería un niño... *Yerma* es Federico, la tragedia de Federico»⁶². Gibson no está seguro de que el reportero fuera fiel a las palabras de Encarnación, pero «si fue así, se supone que la actriz quería sugerir que *Yerma* refleja el sufrimiento de Lorca, quien, aunque homosexual, difícilmente tendrá descendencia. Tal vez la Argentinista pensaba en la que llamaría, muchos años después, José Angel Valente «la naturaleza no germinativa de la relación homosexual», relación que, por supuesto, no tiene por qué conducir forzosamente a una obsesión con la esterilidad»⁶³.

Cuando Federico se enteró de que Ignacio iba a vestir otra vez de luces, exclamó: «Ignacio acaba de anunciarme su propia muerte: vuelve a torear». No voy a contar paso a paso la tragedia, que tiene mucho de leyenda y de coincidencias fatídicas. ¡Tantas cosas le suceden a Mejías antes de llegar a Manzanares! Todas tan negras. Según la prensa, la familia del diestro se acerca desde Sevilla hasta Manzanares⁶⁴. La Argentinista llega a la clínica presa de una mortal angustia. Y, según Gibson, familiares del diestro la impiden acercarse al moribundo, ¡y a su mujer también! Nadie se acercó a Sánchez Mejías que pasó toda la noche agonizando. Varias personas recordarán después haber visto a la pobre mujer en los alrededores de la clínica, palidísima y como un espectro, implorando información a los que salían del edificio⁶⁵.

Ignacio Sánchez Mejías muere el 13 de agosto de 1934.

Lorca –que nunca quiso ver torear a su amigo en esta nueva etapa, como manera de expresarle su desacuerdo con su decisión– no se acercó a la clínica, preso de terror. En la primera edición de *Llanto*, en la dedicatoria, el poeta escribió: «a mi querida amiga Encarnación López Júlvez». El poema se lo dedicó a ella, que había

⁶⁰ *El Heraldo*. Madrid, 12/5/1933.

⁶¹ *El Heraldo*. Madrid, 9-13/5/1933.

⁶² GIBSON, I. *Op. cit.* *Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 251.

⁶³ *Ibidem*. p. 253.

⁶⁴ *El Heraldo*. Madrid, 13/8/1933.

⁶⁵ GIBSON, I. *Op. cit.* *Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 322.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

sido la compañera de Ignacio. Omitió La Argentinita, porque a quien se lo dedica es a la mujer, no a la artista. Desafió así Federico, en público, la pantomima de la mujer de Sánchez Mejías y sus familiares, cuando la que tenía que estar ahí, con Ignacio, era Encarnación.

Encarnación sigue trabajando, con su hermana Pilar. Esta, le cuenta a Pedro Vaquero, como fue la última vez que vieron a Federico García Lorca: el 10 de julio de 1936, desembarcaron en Santander, de regreso de una de sus giras. Unos cuantos días después, ya en Madrid, reciben a Federico en su casa. Pilar cuenta que su hermana pretendía que Federico se quedase un poco más, no porque presintiese nada, sino con el pretexto de que tenían muchas cosas que contarse. Federico insiste en que tiene que irse a la Huerta a trabajar, a escribir. Semanas después sería asesinado en Granada⁶⁶.

En el otoño de 1936, Encarnación y Pilar abandonan España. Salen por Alicante, hacia Argel, donde se ganan la vida haciendo lo único que saben: bailar. Casablanca, París, Nueva York pasando, antes, por Monte Carlo. La Argentinita es reclamada por Massine para que le ayude a elaborar la coreografía del *Capricho español* de Rimsky Korsakow. Ella baila una jota final y toca las castañuelas, además de enseñar a Massine como se bailaba una *farruca*, con que tuvo mucho éxito.

Es cierto que para un estudio sobre una bailarina lo más interesante sería conocer sus coreografías. Tinnel⁶⁷ da noticia de una película sobre esta representación, que seguramente nos daría una idea de la estupenda manera de trabajar que tenía esta bailarina.

Cuando representaba *El amor brujo*, en plenitud de facultades artísticas, en 1943, Encarnación López Júlvez, la Argentinita, fallecía en el Presbyterian Hospital Medical Center de Nueva York.

Resumen

La vida artística de Encarnación López Julve, La Argentinita, escasamente investigada hasta el momento, se desarrolló entre la tradición folclórica que practicó con sumo éxito y sus acercamientos a la modernidad. La Argentinita fue, sobre todo, una mujer de su propio tiempo, comprometida con las más modernas corrientes artísticas. Sus estrechos contactos con la Generación del 27, Manuel de Falla, Diaghilev, etc. queda explicada en este apasionado artículo; sobre todo su fructífera colabora-

⁶⁶ VAQUERO, P. *Op. cit.*

⁶⁷ TINNEL, D. *Op. cit.* p. 4

ción artística con Federico García Lorca. En este contexto, muy esclarecedora resulta –para entender su visión de la modernidad que ofrecía el panorama cultural de la Segunda República– su relación con el torero ilustrado Ignacio Sánchez Mejías.

Summary

The artistic life of Encarnacion Lopez Julve, La Argentinita which has not been deeply studied until now- oscillated between a successful practice of folkloric tradition and her approaches to modernity. La Argentinita was, mainly, a woman of her own time, committed to the most modern artistic trends. Her close contacts with the 1927 Generation, Manuel de Falla, Diaghilev, etc. are explained in this impassioned article; specially her fruitful artistic collaboration with Federico Garcia Lorca. In this context, her relationship with the enlightened bullfighter Ignacio Sanchez Mejias is quite relevant to understand her view of the modernity offered by the cultural panorama of the Spanish Second Republic.

Bibliografía

- ALBERTI, R., *La arboleda perdida. Memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1975.
- CASARES, E., (Dir.) *La música en la generación del 27*. Cat ex. Ministerio de Cultura, Madrid.
- DETAILLE, G., *Les ballets de Monte-Carlo (1911-1944)*. Editions Arc-en-ciel, París, 1954.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras Completas*. Tomo II. Aguilar, Madrid, 1977
- , *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*. Alianza, Madrid, 1986.
- GIBSON, I., *Federico García Lorca*. 1. *De Fuente vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. 2. *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* Grijalbo, Barcelona, 1985-1987.
- GRANDE, F., *García Lorca y el flamenco*. Mondadori, Madrid, 1992.
- HERNÁNDEZ, M., *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*. Ayuntamiento de Madrid, 1997.
- LOPEZ MOYA, D., *La Argentinita. Libro de confidencias*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1915.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERO NUÑEZ, M., *Historia del flamenco*. Tartessos, Sevilla, 1995.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

PRECIADO, D., *Folklore español*. Studium, Madrid, 1969

ONIS, F., en *Revista Hispánica Moderna*. Hispanic Institute in the United States. Columbia University, N.Y.

OROZCO, M., *Casa Museo de Manuel de Falla*. Exmo Ayuntamiento de Granada, 1980.

SALAZAR, A., *La danza y ballet*.

TINNELL, R. D., *Federico García Lorca. Catálogo-Discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*. University of New Hampshire Plymouth State College, 1986.

VAQUERO, P., *Canciones populares antiguas*. Sonifolk, Madrid, 1994.

Prensa de la Época

El Debate, Madrid.

El Heraldo, Madrid.

El Sol, Madrid.

Nuevo Mundo, Madrid.

Mundo Gráfico, Madrid.

ON ANGELIKA-IS/A/D'O/RA DUNCAN

NATASHA HASSIOTIS
Crítica de Danza

Introduction

The Problem

Since I started to get to know more about the phenomenon Duncan, I realized that the different aspects of the subject have been dealt with in a wealth of writings: these include severe criticism for her dance, highly commendable reference to it, analyses of her theoretical view points, narratives about her death, detailed descriptions of her travels, gossip about her relationships with the men she had her two children with, that is Gordon Craig, theatre theoretician and Paris Singer, the millionaire heir. The existing material also covers dramatic recollections of her gradual «decline», the chronicle of her marriage to the poet Sergei Essenin who took his own life (or was he murdered by the Stalin militia?), and finally the step by step reconstruction of Duncan's course to her own sudden end, when her scarf got caught in the wheels of the fatal Bugatti in Nice, France in September 1927. Duncan's autobiography, written in a poetic style and riddled with inaccuracies, offers another source of information on the subject, difficult to penetrate. Most of the available information is mostly written with reverence and devotion. It maintains and preserves her personal myth, which was sealed by a death similar to that of her children who *drowned* in Paris (in Greek «pnigmós» stands for both «strangulation» and «drowning»).

Isadora Duncan's life was a cause of scandals in her time, intensified by her relentless promotion of her «new dance» (a product of specific ideological positioning), which she fervently supported in public with lectures, interviews and explanations, occasionally from the stage in the beginning of her career, a practice which also gained her fame and made her known to a much wider public. A famous artist and

a public person, Isadora further enhanced her myth, while the mystery around her was strengthened by the lack of filmography, her eccentric behaviour and intentional cultivation of the icon of the «goddess» of dance (benefiting from the hellenocentric strand of the retrospectivist movement and neo-pagan spirit of the beginning of the 20th century) and the personification in herself of an expert in anything to do with it. She managed her position through an ideology which took its basic premise from a variety of sources and assimilated a «discourse» which included such elementary notions as *Natural, Beautiful, Free*. Whatever though one's view-point is on Isadora Duncan, it seems impossible to regard her without feeling.

I personally felt that I was being «sacrilegious» each time I was looking her work, her acts, her theories with anything less than unconditional adoration. Everything about her «shrouds» the researcher in a maze of ambivalence with mixed emotions of admiration, respect, rejection and doubt. I put it to you that ambivalence stems from Isadora Duncan's image as a «Mother», that is «her who gave birth» to the subsequent changes in dance, who not withstanding a real and direct influence on those developments, pre-existed. The «maternal image» was also cultivated by the adoption of the five faithful «Isadorables» (a witty word play stemming from her name: Is-ador(e)a. Or should it be read as: Is-a-d' OR-a? «or» for «gold» in French) –female disciples– the schools Duncan launched in various countries, and her obstinate attachment to them and the education of children despite the frequent failure of her efforts. Following her own children's tragic demise in the Seine, in 1913, Duncan appropriated as her own the image of the mourning mother –Niove, yet another loan from the Greek mythology– who never recovered from her immeasurable loss.

Rapprochement-Strategies

In my effort to approach my subject and to overcome the omnipotence of the myth so that I could study it, I wondered –at first– who would Isadora be in our time (transcription of the Duncan phenomenon in to another era), where there are care centers for unmarried mothers, and also centers of support, and where the permissive attitudes of the show-biz would certainly find a way to positively promote her anticomformism. Take for instance, the case of the Pope whose infallibility was unable to protect him from the Irish singer Sinnead O' Connor, a few years ago,

«On Angelika» Isadora Duncan



WITH HER CHILDREN, GEORGETTE AND PATRICK



WITH HER STUDENTS IN GREENSBORO, 1891



WITH HER STUDENTS, 1895

with a penchant for inflammatory speeches. Duncan's comments on life and Art would have been minutely examined and the responses to her might have been caustic and impolite. Her appropriation of «national symbols» such as chitons et.c. would certainly give rise to demonstrations and accusations of greed and gain –financial or otherwise– like the case of Kevin Kostner embroiled in rows with American Indians and of Sting, who showed interest in the natives of the Amazon. The precedent of the Benetton advertisements with the bold message presentation might lead advertising executives to use her benign eccentricity in a new campaign. (Diesel with its neo-kitsch pretenses appears though, to be the most suitable). However, Isadora lived, travelled and created in Europe and America at the end of the 19th century and the beginning of the 20th. We must therefore take into account the «discourse» (meant as conditions and ideologies of an era) of another epoch, literal and metaphorical, the terms of which we have to discern and acknowledge in both art and society. This is a difficult endeavour because there have been immense advances/changes in knowledge, economy, politics, welfare state and habits, thus creating a totality of a different experience.

Transition

The United States at the time of Isadora's birth, have just come out of the Civil War and were changing socially and economically, and the words Democracy, Equality and Liberty once more were called upon to support patriotism. Isadora, was the «Daughter» of this quickly industrialized and changed country; she was almost a product of tough regimes of adjustment to a different reality, which she appeared to have denied, up to a point. This was a reality which destroyed her father financially. She found it «comfortable» to keep only the imaginary representation of a self-relying and autonomous nation and identify with it. (Here it seems that we have at work the mythology of: an immigrant finding an appropriate position in the vast, free, social solidarity enhancing, recently abominating slavery, «America». An immigrant being successfully assimilated in a *land* which relies on the strength of the welcome «newcomers», enabling them to establish a continuum of exchanged identities, lending their own to the country, and borrowing from «Americanism»). A nation which was strong (the myth turned into propaganda), due to its people who created the new era not only with much effort, but also with much enjoyment.

And who did she appeal to? Particularly selective in her choices, Isadora never turned her back to the «upper class», despite her on and off criticisms. She became very disillusioned when they refused –like a second lost father– to assist her in her

«On Angelika» Isadora Duncan

ambition to launch her school of dance. It should be noticed that her dance, was only hosted in Opera Houses and venues such as the Carnegie Hall.



Biographical details

Angelika-Isadora Duncan was the daughter of Mary-Dora Gray and Joseph Duncan. She was born in San Francisco, in May 1877, and was of Irish descent. Her father became a banker, following a series of professions. Due to the national fiscal insecurity he lost his property and assets and was accused of embezzlement in October of the same year. The Duncans were finally divorced and the allegations against Joseph Duncan were withdrawn in 1882.

Whilst studying the phenomenon Duncan, one is faced with a significant «contradiction» which would go unrecognized if it didn't run through the whole of Isadora's oeuvre. Her name, Angelica-Isadora meant Angelica/ «Angel like» and Isadora/« Gift of Isis», a mixture of the Christian and the Pagan (synthesis of the «divine» in both traditions), of western rationalization and mysticism. Of the two names she chose the second, which in its abbreviated form resembled her mother's: «Dora». Both her names referred to the Beautiful and the Sublime, notions of the utmost importance for Isadora's life and art in the years to follow. Furthermore, «Duncan», her surname is also the name of the murdered king in the Shakesperean play «Macbeth». In this play, the tyrant is ultimately disposed and justice is done, though Duncan himself is *absent* (murdered). His children will disperse, like Isadora, but will return triumphant and avenging his fame. Isadora was also careful to cultivate the rumour of her noble (at least spiritually) ancestry, placing the beginning of her inspiration and acculturation in her father's home, where, according to her narrations, there were found many reproductions of ancient works of art as well as a reproduction of the «Primavera» by Sandro Boticelli.

At this point we must introduce another concept, a metaphor, which will lead to the next section. It is the term «fallen», which I will use to characterize two things: a) Isadora's social position following her father's financial ruin and b) the art, that is dance, which occupied her in her mature years, in the end of the 19th century and the beginning of the 20th. (Apart from ballet there was no other form of theatrical dance such as today's «contemporary dance». Ballet in Russia had ended in stalemate and in Europe, at the Opéra, they staged insignificant spectacles performed mostly by women who danced *en travesti* male roles too, because the dancer's profession had lost its luster. In America, it was an unfamiliar form of art, performed only by traveling European dance troupes). Isadora's «history» may be also described as a personal journey of ennoblement. Her quest was one of regaining her own, her art's and her family's respect. The easiest way was to start from the art, *her* art, that is dance. A «fallen» from grace art, for/from a «fallen» from grace family, and a «fallen» from grace medium, the body. Her choice of and almost «identification» (as Goddess of the Dance) with a «fallen» art form, was a happy co-incidence, as dan-

«On Angelika» Isadora Duncan

ce at that epoch, just like Isadora herself, was in need of a «Renaissance». The association of her mother with the movement for bodily reform and the ideas of Genevieve Stebbins, provided her with a background which eased questioning of standard practices and definitions of the elements of what could be perceived as «dance» (ballet). At this point, the term «Hellenism» should also be introduced, meaning the fashion for Hellenic representations in art. (In Greece, in the late twenties and thirties «Hellenism» took on a different meaning, signaling the quest for «Hellenic identity», a movement which influenced art at that time and was re-inforced by nationalism). Nonetheless, which is the «Hellenism» Isadora refers to? She repeatedly stated that she does not want to set up again the ancient Greek dance, this would be impossible. What she seeks is the «legalisation» of her positions through an imaginary abstraction of the Renaissance ideals on life, art and the body. Sandro Boticelli's «Primavera», according to Isadora Duncan, is the source of her initial inspiration. What she finds in Quattrocento is the aspects (points of view) and the practice of a society which nurtured incomparable works of art and great artists at the peak of creativity. Isadora possibly aims, consciously or not, at becoming herself the «Primavera», the regenerative force behind the ascension of dance as an art form to «glory», that is to becoming «a must» for the taste and eyes of a refined audience. The Renaissance, as a metaphor, expressed better than anything else Isadora's ambition. As for those who later on carried-out Isadora's first «Hellenic» period à la lettre, her attachment to the Renaissance ideals could have given, if only more carefully examined, her positioning as an artist/subject in the aftermath of an orientalist, *philhellenic* era. A current, which provided her with the find necessary to set out *her* quest in the first years of balletic «deconstruction». Many fell for her «trompe-l'oeil Hellenism», especially her American «successors» in Greece (i.e. Eva Palmer), who made avid use of Isadora's theories of the early years –later abandoned by her– creating a tradition in the field of the dance, which condemned dance in Greece to either serve the performances of ancient drama, or the music hall.

La Primavera

What did Isadora see in this allegoric painting of Boticelli? She probably saw the synthesis of both her «two sides», like the ancient old representation of the hermaphrodite: of the «pagan» (free, tolerant, spiritual and yet sensual, the imaginary attributes of the New World and the Old World) and the «Christian» (restrained, rational, repenting, ascetic, the Catholic tradition of her Irish origins). The Dionysiac and the Apollonian, two terms which she borrowed from Nietzsche. In her life she chose the first, in her art she appeared to have sought the second. (Was the sen-



sual, suggestive «interference» of the wind in the right side of «the Primavera» isolated in her work? Was the idea of an unrestrained youth, of a female body ready to feel desire, as the metaphor of the Spring and the whole of Botticelli's composition suggests, banned from her art? Or was her loose chiton slightly at times uncovering her breasts was exactly a sign that her liberal manners in her life style were in harmony with the so much spoken for «spirituality» of her art? Did she try to downplay the meaning of the work in an almost puritan way, by choosing to depict «Flora» on stage, instead of «Virgin Mary/Venus», which sacrilegiously and provocatively brought forward a centuries old stereotype judging female behaviour? Isadora kept her choreography titled «Primavera» as part of her standard repertory, until 1909, a fact which shows the amount of importance it held for her; (she used to interpret this work, wearing the costume of «Flora»).

We have already referred to the practices Isadora Duncan followed in order to refute the family story and to also change her and her art's position in society. By and at large her efforts could be summed up to be falling into the following fields:

- she tried to ascribe an image of refinement and education to her father, contrary to the idea one tends to have for someone who has been accused of embezzlement and gone to prison (especially in terms of that era)

«On Angelika» Isadora Duncan

- she tried to affiliate herself to the socially and economically upper class, have them act as «sponsors» (Maecenas)
- she was very careful not to become the «entertainer» of that class, but a source of style and inspiration, a sort of spiritual leader or to act as a formative force of their aesthetic criteria
- she cultivated the myth of the «goddess of the dance» through the atmosphere of her portraits, life, self-presentation, photographs, taking advantage of her concept on the present and future of the dance, her ideas on education et.c.

Her dance was an expression of this strength, and of this line of argument and mythologisation of «American culture», (a process which did not escape the attention of other modern dance pioneers such as Martha Graham), an American New Dance. In spite of her invocation to Terpsichore and the chitons she did not want to revive the ancient greek dance, as it is already mentioned. With rare intelligence and with the assistance of experience, she was very soon able to realize the impossibility (futility) of such visions, (*see*: «My Life», the incident with the Chorus boys taken from Athens to Central Europe to sing the choric parts of the tragedies, and the financial disaster which followed).

What about Greece then? Her first trip to this country, took place in the Autumn of 1903. It was during that first trip that a young and impulsive Isadora decided to start the building of a home –«similar to Agamemnon's palace»– to the then dry and remote hill of Kopanas, in Athens. Probably she and her brother Raymond (who got married to the sister of the Greek poet Angelos Sikelianos, the one who set out to revive the «Delphic Idea», his efforts culminating in two big feasts in 1927 and 1930 and ending up in bancrupsy) were aware of the findings of the German archaeologist Schliemann in Troy and Mycenae, which showed a glorious and rich past in the Hellenic region. (What she probably ignored, was that the curse of the Atreides family, would have forbidden any Greek from naming neither a house, nor a person after the members of the family used to set a cultural example and impose legal rules and celebrate them through theatrical practice: «never kill a blood relative», «never marry a blood relative». As a foreign traveler of that era, seeking the glorious past and the exotic, she could only find inspiration on the mythologisation of both the myth and of the then (in-)existing culture.»).

Isadora left Greece in less than a year, in Spring 1904. The Duncan family was unprepared to meet Greece of the beginning of the 20th century, which was not only geographically very different, but furthermore it was plagued by the accumulation of severe problems: poverty, immigration, clans of robbers, financial and administrative shortcomings. Obligatory education was only sanctioned in 1895, while the first Olympics in 1896 had only favoured the taking of temporary measures, which in long

term proved insufficient in facing the many problems of the –fairly– new state. Bancruptcy was declared in the early 1890s, which brought forward the imposing of the International Control of Finance, after the defeat in the Greek-Turkish war of 1897, which led to the deterioration of the already problematic economy.



Duncan did not stay for long during her first visit to Greece in 1903, although she returned for short periods of time three more times. At least she did not stay longer than she would usually stay in the different places she would visit, and this is quite impressive taken into account her emotional and ideological relationship to Greece, especially during those early years. Did she believe that the spiritual kinship she was seeking, inspired by her impulse and imagination relationship to Greece, would be immediately acknowledged in this country? Or that she would maybe find the remnants of a golden, happy era capable of surviving the adversities imposed by reality? Was Greece the lost «Paradise» of her family's early jaunty days? If yes, the primary disappointment imposed by reality on Isadora Duncan, must have been unbearable. Greece could –and did– only remain the metaphor of another place (locus), where the feet of the nymphs beat rhythmically the ground (as in «La Primavera»), a metaphor inextricably woven with both art and life, in the unique manner of Isadora Duncan.

Resumen

Isadora cultivó su propio mito; lo que dificulta en gran manera el estudio de su personalidad y de su obra. Es muy difícil ser imparcial, cuando se trata de Isadora. La única solución, propuesta por la autora de este artículo, es saltar sobre la omnipotencia del mito. Para ello, a través de atractivas ideas, en el texto se desentrañan una serie de metáforas que pueden ayudar a mejor entender a la madre (la maternidad es una de ellas) de la danza moderna: su propio nombre (Angélica=como un ángel, Isadora=el regalo de Isis) como síntesis de lo cristiano y lo pagano; su helenismo *trompe-l'oeil*, ligado a su peculiar idea de Grecia como paraíso perdido (totalmente apartada de la realidad de su tiempo), su lectura de la *Primavera* de Botticelli, etc.

Summary

Isadora cultivated her own myth; which makes rather hard to approach her personality and works. It is very difficult to be impartial when Isadora is concerned. The only solution, proposed in this article, is to jump over the omnipotence of that myth. For this purpose, through several attractive ideas, *a series of metaphors are puzzled out in the text to better understand the Modern Dance mother (maternity is one of them): her own name (Angelica=as an angel, Isadora=the Isis' gift) as a synthesis of Christian and Pagan elements; her trompe-l'oeil Hellenic, linked to her peculiar idea of Greece as a lost paradise (totally away from the reality of her time), her interpretation of Botticelli's Primavera, and so on.*



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



97003