



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA ESCUELA ALEMANA DE DANZA 1918 - 1936

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN HISTORIA PRESENTA

ELIZABETH del S. CAMARA GARCIA



MEXICO, 1998

TESIS CON FALLA DE GREEN





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A los maestros que a lo largo de mi formación supieron orientar y desarrollar mis amadas vocaciones: la historia y la danza, que hoy confluyen en un maravilloso proyecto de vida.

A mis padres,
a mis hermanas.

Agradecimientos.

Deseo agradecer a la UNAM la posibilidad de acceder al mundo de la historia a través de personas que con sus sabios comentarios e incondicional apoyo me guiaron a lo largo de la carrera.

En la elaboración de éste trabajo, deseo referirme en especial a la fraternal asesoría de Estela Báez y a la cálida ayuda brindada por Elia Espinosa, quienes dedicaron valiosas horas de su tiempo para que este proyecto llegara a su fin.

También quiero referirme al INBA quien a través de personas como Lin Durán, me dio la oportunidad de incursionar en el campo de la investigación histórica de la danza y acercarme a materiales que enriquecieron la elaboración de este trabajo.

No puedo dejar de citar a Hilda Islas, querida compañera de aventuras académicas en el CENIDI-Danza, por sus inteligentes comentarios, y a todos aquéllos que de una u otra manera me ofrecieron su favor desinteresado.

México, D.F., septiembre de 1998.

UNAM
INDICE

INTRODUCCION..... p. 3

I MARCO SOCIO HISTORICO

Antecedentes.....	p. 6
El progreso.....	p. 9
Democracia tras la guerra.....	p. 11
Surgimiento del totalitarismo.....	p. 15
El arte alemán de principios de siglo.....	p. 19
La producción cultural en el periodo de entre guerras.....	p. 22

II PANORAMA DE LA DANZA MODERNA ALEMANA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Las ideas que circulan en el ambiente.....	p. 25
Los personajes :	
Emil Dalcroze.....	p. 30
Rudolf Laban.....	p. 32
Mary Wigman	p. 46
Kurt Jooss y Sigurd Leeder.....	p. 57

III CAMINOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO GÉNERO DANCÍSTICO :

Monte Verita y los ascones.....	p. 66
Los festivales.....	p.70
Los Coros en Movimiento.....	p. 74
La gimnasia y la danza gimnástica.....	p. 77

Ausdruckstanz o danza de expresión.....	p. 79
La danza pura o “danza absoluta”.....	p. 86
Los congresos.....	p. 91
Un escenario para la danza.....	p. 95
Feminismo y nacionalismo en la danza alemana.....	p. 97
Una sociedad pedagógica.....	p.101
CONCLUSIONES.....	p. 108
Notas.....	p. 113
Anexos.....	p. 120
Bibliografía.....	p. 122

INTRODUCCION

El Método Leeder de enseñanza de la danza, punto de partida de este esbozo histórico, nos abrió ventanas hacia una rica veta de estudio casi inexplorada en nuestro país, la genéricamente denominada Escuela alemana de danza moderna. La información, en algunos casos se encuentra fragmentada, como sucede alrededor de la personalidad protagónica del teórico- bailarín Rudolf Laban, en otros casos cuenta con trabajos excepcionales, por ejemplo alrededor de la figura de la bailarina-coreógrafa Mary Wigman. Esto nos obligó a formular preguntas en relación con la irregularidad y escasez de fuentes y sobre la casi nula influencia de esa danza en nuestro país, a pesar de haber sido considerada como movimiento dancístico líder durante los años veinte y treinta, años de inquietud y búsqueda en torno a la danza en México. Las preguntas de las que parte esta investigación, tienen así una faceta historiográfica.

La escasez de fuentes en México sobre la danza no es un problema exclusivo de la danza alemana de esos tiempos. La preocupación académica sistematizada por el conocimiento de la danza en nuestro país es sumamente joven, no sólo en relación con la investigación, sino también en cuanto la publicación de literatura al respecto y la creación de acervos bibliográficos y documentales. Sin embargo cuando se trata de ésta, el problema se agudiza por razones que entendemos como socio-geográficas: un océano y una cultura ajena y distante frente a una influencia directa y hegemónica como la norteamericana; e histórico - políticas: el desprestigio de Alemania a raíz del totalitarismo, su posición de perdedora frente a los Aliados tras la guerra, y el nacionalismo vigoroso y creciente de los Estados Unidos, donde su danza moderna, expansiva como el pueblo norteamericano, inunda el panorama dancístico.

La mayor parte de la literatura de la Historia de la Danza que usualmente se consulta en México, ha sido escrita casi en su totalidad en Norteamérica, por

autores que se empeñaban en buscarle raíces exclusivamente locales a la danza de su país, movimiento que según Norbert Servos¹ siguió a la acción alemana con una diferencia de quince años aproximadamente. Es hasta 1988 cuando los historiadores Cohen y Brown dan el reconocimiento a la influencia trasatlántica² (influencia a partir de las giras y cursos impartidos por Laban y Wigman y a la residencia de Hanya Holm que instaló una sucursal de la escuela de Wigman en Nueva York, futura sede mundial de la danza). Lo anterior no significa pretender ignorar o empañar el brillo y talento de los grandes protagonistas norteamericanos, pero sí busca evidenciar el hecho de que la historiografía norteamericana se ha empeñado en ocultar toda ascendencia alemana en pos de vigorizar la idea de la construcción del género de gestación exclusivamente estadounidense.

Los materiales y el número de publicaciones, es un asunto que presenta diferencias en cada uno de estos dos países, pues mientras en ambos la documentación creada fue abundante (artículos, libros, fotografías, filmes, programas de mano, etcétera), en los Estados Unidos se han trabajado y difundido, y en Alemania o se destruyó durante la Segunda Guerra Mundial, o el acceso a ella estaba restringido, lo que afortunadamente ha variado a últimas fechas, y ha permitido se empiece a estudiar y difundir.

Otro problema en el manejo de las fuentes lo representan las traducciones. En alemán los términos son conceptos, ideas de difícil traducción, *tanz* no necesariamente corresponde a su traducción directa *dance*, o términos como *Ausdruckstanz* que debiera tomarse como danza de expresión y no necesariamente como danza expresionista³ así como una serie de términos más. Este problema se agudiza si pensamos que en muchas ocasiones nos encontramos ante una doble traducción del alemán al inglés y del inglés al español, por lo general hechas por personas ajenas al campo de la danza que desconocen la jerga utilizada de forma cotidiana en ese ambiente. En muchos casos el término correcto puede ser sobre-entendido, pero en otros, el sentido de

la idea se cambia, como veremos al hablar de Gestalt im Raum, concepto complejo cuyos ejemplos de danza en México se les denominó Danza pura. Sobre el uso de los distintos idiomas en las fuentes, cabría añadir el caso particular de la obra de Rudolf Laban, quién escribió en alemán de 1920 a 1930 y de 1938 en adelante en inglés; ninguna de las dos lenguas eran su lengua materna, lo que representa que la estructura de su lenguaje sea compleja y de difícil traducción; sin embargo, gracias al trabajo de sus discípulas y seguidores su obra se vuelve mucho más comprensible.

Ante la Segunda Guerra Mundial, la diáspora de bailarines salidos de Alemania sólo encontró asilo en Inglaterra, más tarde en Argentina y especialmente en Chile, donde para fortuna de la danza se logró rescatar parte de esa tradición alemana en el Método Leeder para la formación y entrenamiento de bailarines, difundida en ese país, el cual se conoce en México gracias a sus bailarines Valentina Pavez y Rodrigo Fernández que trabajaron con bailarines mexicanos durante 1995-1996 y que accedieron a colaborar para esta investigación.

La intención de este texto es dar a conocer un panorama dancístico, confío para muchos novedoso, al mismo tiempo que contribuir a la creación de una historiografía analítica que entienda los fenómenos como procesos generados por sus contextos y sus momentos socio políticos, donde el objeto de estudio sea entendido como un fenómeno complejo y diverso, y los sujetos sean también germen de cambios en el ambiente. Por el momento, la historia de la danza se construye a partir de sus protagonistas, como hecho histórico estudiado a partir de fuentes comunes a otros campos de estudio de la historia, a los que deben agregar fuentes como programas de mano, crítica y notas periodísticas, grabaciones, entrevistas, filmaciones, reconstrucciones escénicas, remontajes, videos, etcétera; al mismo tiempo deseamos ampliar las visiones a partir de confrontar las ideas entre los protagonistas y las de los coautores y testigos de esas páginas de la Historia.

I MARCO SOCIO HISTÓRICO

Antecedentes

Precedido por un siglo de avances tecnológicos y descubrimientos científicos, el siglo XX se presenta como el advenimiento de la modernidad⁴ propiamente dicha, que se refleja en la configuración del mundo, sus formas de vida, sus concepciones, sus maneras de organizarse políticamente, sus formas de manifestarse a través del arte.

Si damos una rápida revisión a la historia, ella nos explica los por qué y los cómo de lo que se vivió en las primeras décadas de este casi extinto siglo.

Tras una revolución industrial, Alemania se había convertido en líder mundial y potencia económica. El desarrollo del capitalismo industrial en varios países - Francia, Inglaterra, Países Bajos, Alemania, da lugar a grandes excedentes de producción, obligando a los gobiernos a lanzarse a una carrera de expansión imperialista para asegurarse colonias y mercados exclusivos. Con una industria poderosa de acero, Alemania construye una armada de punta y lo justifica con la posibilidad de agresión británica. Se vive un auge militar en los países de Europa, con un enorme desarrollo de sus ejércitos, todos en busca de poder hegemónico.

La amenaza más grande para Alemania la representaba la Tercera República Francesa⁵, que resentida después de dos invasiones alemanas (1870 y 1914), se prepara para otra. Así Bismark, tras haber conseguido la unidad alemana (zona anteriormente constituida por principados, ducados pequeños reinos etc.),⁶ fija su objetivo político prioritario en consolidar el Reich. A su vez, Inglaterra se encuentra alarmada por la política de construcción naval de Alemania y por su enorme desarrollo económico en especial, como primeros productores de acero (1890 - 1900).

La Primera Guerra Mundial está precedida por una serie de crisis políticas entre los bloques militares que se enfrentaron abiertamente a partir de 1914. Algunas

de ellas se originan por el reparto de influencias entre Alemania y Francia en relación con las colonias africanas para la obtención de materias primas y mercados. Otras, por el desarrollo de movimientos nacionalistas en los Balcanes.

Frente al Imperio Austro-húngaro que se desmembraba, las distintas nacionalidades, antes sometidas, clamaban por independencia (checos, polacos servos, etc.). Las potencias europeas y sus ancestrales luchas nacionalistas heredaban la ideología imperialista del Darwinismo social. Apoyados en la teoría del desarrollo de las especies, veían a la guerra como el principio supremo de progreso social⁷. Como se sabe, la crisis final se produjo a raíz del asesinato del heredero austriaco Francisco Fernando y de su esposa en Sarajevo, capital de Bosnia, el 28 de junio de 1914, a manos de un estudiante que pertenecía a la sociedad secreta nacionalista "Unidad o muerte". El estallido de la Primera Guerra se inició con una crisis local, pero las causas que la provocaron son como vemos más complejas: rivalidad económica, carrera armamentista y nacionalismos, entre otras.

Tras un enorme endeudamiento de parte de Alemania para cubrir los gastos de guerra, se produjo un déficit en la balanza de pagos, que benefició a los países neutrales y a los Estados Unidos. En octubre de 1918, la sublevación de los marineros y los trabajadores alemanes del Kiel señalaron el inicio del desmoronamiento del Segundo Reich, que cayó en medio de un clima revolucionario generalizado.

Con la revolución de 1918, tanto los republicanos como los comunistas alemanes, tras una revolución, derrocaron a la monarquía de los Hohenzollern, y obligaron al káiser Guillermo II a abdicar. Después de la abdicación del káiser el armisticio era un hecho, armisticio que se firma el 11 de noviembre con los aliados. Días antes (9 de noviembre), se proclamaba la República democrática en Weimar. Al mismo tiempo Karl Leibknecht, representante de la extrema izquierda proclama la República Socialista. La lucha ya no era contra la monarquía sino entre demócratas y socialistas. Los soviéticos pensaron se trataba del inicio de la

revolución proletaria. Con deseos de seguir el ejemplo ruso de 1917, establecen los consejos obreros. En su lucha por el poder la nueva República democrática reformista, parlamentaria, burguesa, se lanza contra la República revolucionaria espartaquista encabezada por Liebknecht y Rosa Luxemburgo, que al perder el control de los consejos, sufren la represión, y recurren como único método de lucha al amotinamiento. Tras una huelga general, del 9 al 13 de enero, tuvo lugar la conocida "Semana Sangrienta, con más de 1,200 muertos. El ejército los combatió en Berlín. Liebknecht y Luxemburgo fueron asesinados.⁸ Con esto la posibilidad de una revolución socialista en Alemania concluyó para siempre.

El final de la "guerra de trincheras" como se conoce a la Primera Guerra Mundial, no se produjo, por tanto, sólo gracias a una victoria militar aliada (Francia, Inglaterra y Estados Unidos principalmente) y la lucha en contra del posible avance del comunismo, sino más bien, porque en los imperios centrales (Austria-Hungría y Prusia) las contradicciones sociales y las injusticias provocaron revoluciones internas.

Desde 1917 el presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson había iniciado las tentativas de paz. Finalmente, el 18 de enero de 1919, bajo la influencia dominante de Wilson se reúne en Versalles La Conferencia de Paz, misma que a entender de los alemanes elaboró un tratado que los desfavorecía al presentarlos como vencidos. A partir de ese momento los sentimientos del pueblo alemán más que de fracaso, son de resentimiento ante lo que juzgan un tratado injusto.

El Progreso

Durante el proceso de la industrialización, el desarrollo científico y técnico no conoció más ritmo que el del progreso constante. El estímulo económico de la libre competencia repercutió, sin duda, en el campo de la investigación; los cambios en las formas del pensamiento y la necesidad de nuevas formas de hablar del mundo presente, planteaban otras vías para concebir el arte.

En un mundo nuevo lleno de auxilios técnicos que simplificaron las formas de vida cotidiana, el ser humano se replanteó su propia existencia. La luz y la energía eléctrica, habían creado posibilidades revolucionarias incalculables en el último tercio del siglo XIX: el ferrocarril, el teléfono (Bell, 1892), el automóvil (Benz 1885), el aeroplano (hermanos Wright 1910). En el terreno de la química, la biología y la física, el siglo XX se inició con descubrimientos como los rayos X la radioactividad, el modelo del átomo, las leyes de la herencia (Mendel 1865). Estos descubrimientos hacen polvo la corriente determinista que había dominado el pensamiento científico. La teoría atómica (Einstein, 1905) y la teoría de la relatividad nacieron simultáneamente, y su autor afirmó que ni el tiempo ni el espacio son absolutos. En medicina la aplicación de la anestesia hace más bondadosa la práctica médica, lo mismo que el incluir los métodos de asepsia (Margman), apoyados en la realidad microbiana (Pasteur, 1865).

Los trabajos de Freud, sobre los sueños, la represión, la neurosis, y su teoría del psicoanálisis en los primeros años del siglo XX, develaron un campo gigantesco que influiría todos los órdenes de la vida y de manera muy particular al arte, conocimientos que más tarde adoptaría a la danza (Duncan, Laban, Wigman, Graham, etcétera), y al cine dentro de su forma de lenguaje (hermanos Lumiere, 1895)⁹.

Bajo esta influencia hay que entender los cambios de las formas románticas de expresión artística por nuevas formas acordes con las nuevas circunstancias y

cómo no aceptar como lógicas, las nuevas formas de concebir al hombre y su cuerpo que derivaron en nuevas formas de lenguajes corporales. Cómo no aceptar a un Rudolf Laban que inmerso en ese mundo complejo y conflictivo que fue la modernidad, pudiera ser un impulsor de nuevas formas de concebir el arte del movimiento. Bajo el influjo de estudios e investigaciones en otros campos se dio a la tarea de explorar, investigar, indagar e ir de la teoría a la práctica como algo propio de su época, en un ejercicio intelectual paralelo a la de los grandes pensadores de su tiempo, logrando abstraer los conceptos de una disciplina práctica, de suyo niveles de análisis aún no superados en esta área del conocimiento. En él, la danza encuentra la síntesis entre la teoría y la práctica.

Por otro lado, en el terreno de la creación, ¿cómo no entender la capacidad creadora de Mary Wigman o de Kurt Jooss, que como espejos de su tiempo y de lo que éste les plantea, lograron a través de su obra coreográfica la independencia de la danza como arte autónomo y establecer frente al ballet romántico del siglo XIX, nuevos lenguajes estilísticos? Por supuesto, no hay que olvidar la existencia de un Sigurd Leeder que rodeado de grandes personalidades logró construir un método de enseñanza que, con rigor académico, al mismo tiempo permitió la exploración, la creatividad personal y la investigación continua de nuevas formas de movimiento.

Democracia tras la guerra

Para 1919, tras el fin de la guerra, el mapa europeo se había transformado. Los viejos imperios fueron sepultados para establecer nuevos Estados democráticos, experimentos creados con una comprensible absoluta falta de experiencia y método. El precio de la inexperiencia sería alto.

Al terminar la Primera Guerra Mundial, Alemania era la gran perdedora. Sumado a la conciencia de la derrota militar se unía el desastre económico y social, el desgaste político y el manifiesto descontento popular. Los países europeos reunidos, se organizaron en la Sociedad de Naciones para prever la posibilidad de un nuevo fortalecimiento, por lo que Alemania pierde sus colonias y parte de su territorio. El país más interesado en restringir el potencial alemán era Francia, pues la vecindad fronteriza era un peligro constante a su soberanía, por ello se empeñó en establecer lugares ocupados (Renania, orilla derecha del Rin)¹⁰, exigir el pago de daños de guerra y el desarme del ejército alemán (quedó limitado a 100,000 hombres, pequeño sector selecto que proporcionaría líderes sumamente competentes para la rápida expansión de los años treinta¹¹), al que se le privó de su artillería pesada; su marina quedaba reducida a la defensa de costas y sobre todo era separada del territorio de Zollverein, importante centro de producción de acero. Frente a la destrucción llevada a cabo por el ejército alemán en los países ocupados, el Tratado de Versalles, dado a conocer en mayo de 1919, podría considerarse moderado¹². Los alemanes, por su parte, se consideraban inocentes. La intención de los artífices del Tratado de Versalles (el Consejo de los Cuatro Woodrow Wilson de los Estados Unidos, Lloyd George de Inglaterra, Clemenceau de Francia y Orlando de Italia) era, del lado de Francia, debilitar a Alemania, e Inglaterra se oponía al posible fortalecimiento francés cuya hegemonía podía resultarle peligrosa. Las ambivalencias y la pugna de intereses desde el principio al interior del consejo serían las causas del futuro fracaso de los tratados.

Una vez derrotada la revolución socialista, se lanza la convocatoria a elecciones para la constitución de la Asamblea Nacional y para la elección del presidente. La

alianza de los distintos sectores de la derecha y los demócratas crea la coalición de Weimar, que se reúne el 6 de febrero en esa ciudad, al mismo tiempo que en París se iniciaban la Conferencia de Paz.

Alemania, que potencialmente continuaba considerándose la nación más poderosa de Europa tanto en lo económico como en lo militar, inició los años de la reconstrucción¹³ con una nueva Asamblea Nacional que se reunió en 1919 en Weimar donde se aceptaron los tratados de paz con los aliados, (21 de junio de 1919), aceptación que provocó gran indignación y resentimiento en el pueblo alemán, que desde ese momento revive la exaltación nacionalista. Es así como a la República de Weimar se le asocia con la derrota alemana y se le ve como un paréntesis entre las Revoluciones sociales (la democrática y la socialista) posbélicas y el nazismo, como un período histórico tenso, conflictivo y complejo.

La naciente República se enfrentó desde el principio a fuerzas de poder político en oposición. Por un lado la alta burguesía conservadora al frente de la industria y las finanzas, junto con una aristocracia terrateniente burocrática y militar. Por otro las fuerzas democráticas socialistas, representadas por las clases medias y sobre todo por los grupos obreros. Este último sector excluido de los beneficios de la reconstrucción, acabará polarizándose hasta constituirse como el sector obrero revolucionario marxista y las clases medias conservadoras, que verían su salida en Hitler.

La nueva constitución adoptada en julio de 1919, incluía la posibilidad de la existencia de muchas facciones democráticas, además se expresaba a favor de la libertad de expresión y de credo, la educación obligatoria para los niños, así como sindicatos protegidos por el derecho de libre asociación, sin embargo esta Constitución lucía sus defectos de ideal de democracia, al otorgarle poderes ilimitados al presidente en casos de emergencia, como sucedió en 1933, lo que dio pie a una dictadura y su complicado sistema legislativo que permitió el desarrollo de innumerables partidos políticos.

Extremistas de derecha e izquierda se encontraban insatisfechos y amenazaban constantemente al nuevo régimen con enfrentamientos, pues lo hacían responsable de haber aceptado el pago de reparaciones de guerra y el desarme. El resultado fue que Alemania se encontraba teóricamente controlada y débil, mas era una Alemania potencialmente fuerte y resentida.

Para 1921 la República de Weimar estaba organizada en estados, encabezados por un presidente cuyo período era de 7 años. El presidente a su vez nombraba un canciller que organizaba dos cámaras, la alta o Reichstag, constituido por los gobernadores de todos los estados y la cámara baja o Reichsrat, con representantes elegidos por los alemanes, hombres y mujeres mayores de 21 años.

Entre las principales causas de la crisis económica de la República encontramos los pagos por reparaciones de daños de guerra, que tenían que ser en marcos oro, que provocó la caída del valor del marco papel (1921-1922). Además del agravamiento en la balanza de pagos, debido a la disminución en la producción carbonera por el bloqueo de la zona del Ruhr, de parte de Francia y los altos impuestos en las exportaciones, acabaron definitivamente con el marco (septiembre de 1923). La crisis económica es acompañada por una crisis social interna (huelgas, manifestaciones, proletarización de la pequeña burguesía, miseria etc.) y una crisis política internacional (tensión en la relación franco-alemana, con la invasión a la zona del Ruhr, y con la ruso-alemana).

Para 1924, el gobierno de Weimar, estableció un nuevo sistema de moneda corriente (se crea el Reichsmark), aumenta los impuestos y recibe créditos de los Estados Unidos. Estas medidas junto con la evacuación del Ruhr, ampliaron las posibilidades de recuperación de su economía.¹⁴ A partir de esta fecha se abrió un periodo estable en la economía (con vuelta de capitales, modernización en la producción, aumento de salarios, regularización en el pago de indemnizaciones, etc.), en lo social y lo político.

Gracias al brillante político Gustav Stresemann, ministro alemán de Asuntos Exteriores, se logra - mediante el tratado de Locarno de 1925¹⁵-, el fin de la resistencia pasiva y la evacuación. Además, Alemania ya no sería tratada como enemigo derrotado, sino como un igual, y pasaría de experimentar la sensación de pérdida a la de un nuevo carácter beligerante. Pronto es admitida como un negociador más dentro de la Sociedad de Naciones, de la cual había quedado excluida.

Entre 1924 y 1929 la República de Weimar gozó del aumento del apoyo popular. Su producción industrial aumentó, logrando ocupar un segundo lugar sólo por debajo de los Estados Unidos, sin embargo la democracia era frágil. Se temía que un regreso al desempleo y a la inflación fortaleciera a los extremistas que deseaban cualquier oportunidad para derrocar al gobierno.¹⁶

Surgimiento del totalitarismo

La amplia capa de la población desmovilizada del ejército que perdió la Primera Guerra Mundial, resentida y desarraigada, es la capa social a donde van arraigar profundamente una serie de ideas entre las que se encuentra la del nacionalismo a ultranza y los resentimientos contra la República de Weimar por aceptar, como se señaló, las condiciones de la pérdida de la guerra, estos sentimientos nacionalistas fueron factor aglutinante del movimiento nazi¹⁷.

El crecimiento económico de los últimos años estaba basado en los préstamos extranjeros, especialmente de los Estados Unidos. El Crack de la bolsa de Nueva York en 1929 hizo que disminuyera la afluencia de capitales, mismos que caen durante 1930 - 1931. Con la fuga, hubo cierre de mercados, caída de exportaciones, quiebra de bancos, aumento de impuestos, los salarios se redujeron, la producción industrial se paralizó, la agricultura se vio cercana al colapso. Estas condiciones hubieran hecho fracasar a cualquier gobierno, más aún a la República de Weimar que era nueva y no por todos respetada, a la que continuamente se le asociaba con pérdida, derrota, depresión y su legitimidad fue cuestionada. La sociedad se polarizó, Para la izquierda comunista, los militares de derecha eran irresponsables y las altas clases tenían la culpa de la caída económica. Para la derecha, la culpa la tenía la Revolución democrática. Para ellos todos los alemanes debían ser nacionalistas y apoyar el resurgimiento del poderío alemán, pues "la república había traído la miseria a Alemania"¹⁸

En 1923, durante la inflación, hubo un alzamiento en Hamburgo que fue sofocado. Baviera se convirtió en el santuario de la oposición de derecha y cuna del partido nazi que se había unido en 1919 como partido Obrero Socialdemócrata, partido que durante la década de los 20 contó con su aliado más eficaz a la "sección de asalto" la SA, opuesta a la democracia republicana. Combinaban su violento nacionalismo con doctrinas racistas. El excanciller Stresmann, el más grande estadista alemán de esos años, estaba convencido de

que la fuerza, la prosperidad y el prestigio alemanes podían ser reconstruidos dentro del marco republicano; pero Stresman murió en 1929 y con él cayó un pilar fundamental de la Constitución y la República.¹⁹

En 1925 fue electo como presidente de la república Paul Hindenburg "reliquia monárquica", comandante de las fuerzas armadas alemanas durante la Primera Guerra Mundial, que provocó una concentración de fuerzas de derecha. El Partido Nacionalista Alemán (DNVP), nombra como su presidente al Hugenberg para oponerse abiertamente al sistema, él a su vez necesita a un demagogo, Hitler, que logró aparecer como figura de importancia nacional, Sin embargo, los avances de la derecha son detenidos gracias a la correlación de fuerzas que se mantuvo constante de parte de la izquierda; los intentos de golpes de la derecha fueron detenidos por la izquierda con movilizaciones de masas y huelgas generales.

Los nazis proclamaron la decisión de poner fin a las huelgas y conseguir el bienestar de los obreros en una "sociedad libre de engaños marxistas". Además, Hitler se encargó de difundir que los múltiples sufrimientos de los alemanes y sus miserias eran impuestos desde el extranjero, por lo que Alemania debía luchar por su libertad. Los nazis expresaron su hostilidad hacia los grandes bancos y el "capitalismo judeo-internacional", causantes en su opinión de la crisis económica por la que atravesaban. "El apoyo masivo a la causa nazi sólo puede ser interpretado como un lamentable síntoma de la funesta manera en la que pueden comportarse unos seres humanos atemorizados", asevera el historiador Parker²⁰

En 1932 cuando la situación económica se hallaba más deprimida, sobrevino la crisis política en la que presidencialismo y parlamentarismo caen y con esto cae la vida democrática. Las fuerzas nazis más altas se proclamaron abiertamente antisemitistas y practican abiertamente la brutalidad y la violencia. Ese año el mariscal Hindenburg, se lanzó nuevamente a elecciones conteniendo con Hitler, Hindenburg ganó con 19 millones de votos, contra 13 y medio de Hitler, pero se vio obligado a ceder el poder de la cancillería al ejército, en manos del Gral.

Schleicher, cuyo gobierno es acusado de ilegal al pretender excluir tanto a comunistas como nazis. Sus intenciones sólo logran alarmar a la gran burguesía que recurrió a Hitler. A partir de ahí se cayó en un periodo controvertido de intrigas en la que estuvieron envueltos la cancillería, Hitler y representantes del capital industrial, hasta que, finalmente, el 30 de enero de 1933 Hitler es nombrado canciller. La República de Weimar y el Tercer Reich convivieron hasta que el presidente muere en 1934 y con él la República. Ya el 28 de febrero de 1933 se había promulgado un decreto, mediante el que se suspendían todas las libertades constitucionales, se disolvió el Reichstag y se encarcelan a 4 mil miembros del Partido Comunista. El 14 de julio el partido nazi se convirtió en el único partido político. Las fuerzas que sostuvieron al nombramiento de Hitler se apoyaban en el terror sembrado por la S.A. El recrudecimiento de la violencia provocó que el 30 de junio de 1934, utilizando a la SS (tropas protectoras de Hitler), se organizara el asesinato de los dirigentes de la SA. A partir de entonces la derecha conservadora y el ejército aceptaron el dominio total de Hitler, alianza que duró hasta 1944.

Los años posteriores a 1933 fueron de resurgimiento y expansión económica. Los nazis aumentaron el gasto público, invirtieron grandes sumas en el rearme, se controlaron los precios y las divisas. Sin embargo en 1938 se produjo una situación económica tirante e inflacionaria, la popularidad del régimen dependía del mantenimiento de un alto nivel de vida. Como salida económica sólo quedaba la opción de la guerra. Pensaban realizarla con un rápido triunfo militar para asegurar el dominio alemán sobre Europa. Mediante una intensa campaña propagandística prepararon psicológicamente a su población para la nueva guerra.²¹ El modelo democrático alemán, es visto por la historiografía como un modelo que nace muerto, envuelto en una serie de sucesos que revisten una profunda complejidad en parte aquí planteada.

El traer a colación capítulos de la historia, en un texto cuyo objetivo final es la danza, y en especial un método pedagógico, el Método Leeder, podría sentirse

ocioso, sin embargo el fenómeno dancístico que nos ocupa lo amerita, pues el contar con referencias directas de lo ocurrido en la historia alemana del primer tercio de siglo, y en especial el periodo de entre guerras con la República de Weimar, nos ayudará a entender el por qué surgen personalidades y corrientes dentro de la danza que revolucionaron y alcanzaron la vanguardia con tal primacía a escala mundial dejando huellas que hasta hoy se notan en distintas áreas del campo dancístico: el de la creación coreográfica, el análisis teórico, y la aplicación. Además, ese panorama histórico nos aclarará por qué esas estrellas fugaces viven (el movimiento Ausdruckstanz), pierden brillo hasta casi desaparecer (Wigman Leeder), se eclipsan hasta que son revaloradas (Wigman, Leeder, Laban) o, cómo en el mejor de los casos, retoman su rumbo (Jooss). Este acelerado ascenso-descenso no es explicable sin éste marco referencial socio-político, de sucesivos progresos, guerras, revoluciones y especialmente el im passe democrático que representa la República.

El arte alemán de principios de siglo.

Para entender los cambios e inquietudes que experimentaban quienes formaban el mundo de la danza en Alemania, habría que contextualizar a sus artistas en el marco de los acontecimientos que ocurrían en el ámbito del arte en general, pues los protagonistas de nuestra historia fueron sujetos que como otros artistas, experimentaron inquietudes y necesidades propias de su tiempo, que fueron plasmadas en su obra. Además, compartían de manera implícita o expresa, con artistas de otros círculos (pintores, escultores, arquitectos, dramaturgos, literatos, actores, poetas, etc.), la necesidad de revolucionar sus formas particulares de expresión.

Al arte que va de finales del siglo XIX hasta antes de la Segunda Guerra Mundial a la que William Fleming ²² bien llama la época de los "ismos" y los cismas, está marcada por la culminación de la Revolución Industrial, los choques del colonialismo, seguido de revoluciones, guerras mundiales, democracia y totalitarismo. "Los artistas lanzan al viento sus gritos de batalla..."²³, movimientos llenos de pasión ligados a manifiestos, sociedades y clubes donde se discuten ideas .

En Alemania el expresionismo encontró su terreno más fértil. "Aquí no se dio una revolución social como había predicho Marx, lo que sí se dio fue una revolución artística",²⁴ revolución en la que participan los artistas del mundo de la danza.

El expresionismo se da en una Alemania llena de efervescencia, con artistas llenos de la necesidad de renovar las formas y su sentido en el arte. Entre 1905 y 1925 en contra de la "imagen ideal de arte" y el "dogma estético de belleza" en el sentido clásico y en oposición al arte como imitación, se da primacía a la experiencia emocional, respuesta a la tensión social, a la angustia que con frecuencia se ha visto como premonición de la catástrofe²⁵. Los expresionistas (Erich Heckel, Otto Mueller, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Eduard

Kirchner, Karl Schmith Rottluff, entre otros) sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia, etcétera que renunciaron a la armonía y a la belleza clásica para proponer nuevas fórmulas estéticas, querían afrontar los hechos desnudos,²⁶ destrozan la forma y las convenciones estilísticas. Su obra tiene enfoques psicológicos, describe mundos intangibles, con colores discordantes, formas distorsionadas, críticas, quejas en contra del mundo que viven. Con el tiempo el expresionismo dio paso a movimientos como el dadaísmo, el surrealismo y el realismo social. Dentro de esta corriente se ha colocado a la danza que abarca la década de los veinte - treinta, El Ausdruckstanz, movimiento de danza alemana de expresión, nueva danza que surge frente al ballet como una respuesta de modernidad a la danza escénica tradicional.

La Primera Guerra Mundial cambió radicalmente la manera en que la gente veía la vida y su concepción del mundo como sociedad. Durante este tiempo aparece el abstraccionismo. Mediante el uso exclusivo de líneas, colores y formas, sugieren que la realidad puede tomar muchas caras.²⁷ El Abstraccionismo que trata de analizar, extraer, separar, obtener la síntesis, la esencia de la naturaleza y las cosas, al mismo tiempo que se libera de la representación formal ligada a la realidad inmediata (Vassily Kandinsky, Pablo Picasso, Paul Klee, Piet Mondrian, Alberto Giacometti entre otros, son ejemplo de esta corriente). Bajo esta rúbrica, se colocan algunos ejemplos de las danzas del periodo ya citado en especial la danza de Mary Wigman.

Al estallar la guerra en agosto de 1914, la vida artística europea se interrumpió y abandonó como capital suprema a París. En oposición a la irracionalidad de la contienda bélica, se desarrolla el Dadaísmo, que se define como anti-arte. En 1915 el poeta y escritor alemán Hugo Ball, junto con su compañera Emmy Hennings, llega a Zurich. Allí se relacionan con personalidades tales como Hans Arp y Richard Hulsenbeck y con el mundo del espectáculo. Movidado por el interés de crear un "teatro expresionista", adquirió una cervecería en 1916 que bautizó como el "Cabaret Voltaire" o Cabaret Dada, bajo la divisa del internacionalismo.²⁸

En ese cabaret iban a tener lugar veladas con espectáculos protagonizados por poetas, pintores, actores, cantantes y bailarines, entre los que encontramos a Rudolf Laban y Mary Wigman.

En 1918 publicaron una revista y aparece su Manifiesto donde el movimiento, mediante la burla a los valores establecidos, se proclama antiartístico. Llegan a provocar el escándalo. Sin embargo, Dada no tenía programa. Estaba contra todo y contra todos, de ahí que el Dadaísmo variara según el contexto. En ese mismo año en el Berlín revolucionario, Dada es revolucionario, por ello su manifiesto habla de que "El arte más valioso será aquel que en sus contenidos de conciencia presente a los problemas de la época..."²⁹

El Dada de Zurich termina con la guerra. Al regresar los integrantes a sus lugares de origen, continúa un tiempo más en Berlín y produjo cosas como los de fotomontajes de John Heartfield en 1938³⁰ que conservan aguda crítica social.

La producción cultural en el periodo de entre guerras

Los años que mediaron entre las dos guerras europeas transcurrieron en un clima tal de crisis y de desconcierto que acabaron por despertar el deseo de estabilidad. En el plano cultural, este periodo coincidió con la recuperación de las tradiciones nacionales³¹. Este hecho lo vemos reflejado también en la danza del periodo, donde resaltan los casos de Laban, Wigman, y Kreutzberg, que sin dejar de poseer valores universales, al mismo tiempo se basan en literatura, tradiciones populares o mitos en los que recrean su danza.

De éste periodo destaca el grupo de La Bauhaus que se desarrolla dentro de una tendencia a favor de los valores de uso y de funcionalidad. Bauhaus era el nombre de la escuela de diseño, arquitectura e industria fundada en 1919 por Walter Gropius. Nació con la República de Weimar y desapareció con ella, ante la victoria del nacionalsocialismo, es decir va de 1919 hasta 1933. La base de su enseñanza residía en la formación de talleres³², y de un artista artesano. Bauhaus (Instituto de la Construcción) fue además una escuela de diseño, con énfasis en las artes industriales y el estudio de materiales y métodos modernos, cuya vigencia hoy nos sorprende. Como el movimiento Bauhaus pensamos que la danza moderna alemana, conocida como Ausdruckstanz, coincide en principios y representan socialmente más o menos el mismo caso. Es una escuela cuya fecha de nacimiento se ubica en 1920 y acaba con el advenimiento del nazismo³³.

A pesar de que el movimiento dancístico contrario al ballet romántico tuvo sus orígenes en épocas anteriores a la guerra, estamos convencidas de que sus mejores momentos se dan dentro de este período de entreguerras. La danza moderna alemana nace y a pesar de su arraigo y reconocimiento declina con la República de Weimar. Por otro lado, tanto el proyecto Bauhaus como la Ausdruckstanz, coinciden en la necesidad constante de búsqueda y experimentación y de la idea del trabajo en equipo y los talleres.

A principios y mediados de los 20 surgen nuevas formas poéticas, entre las que

sin duda el más grande fue Rainer Maria Rilke (Duino Elegies). En la Literatura podríamos citar a Thomas Mann que se ocupó de hablar de las terribles enfermedades (físicas y morales) que se expandieron de Alemania hacia el mundo como resultado de las guerras³⁴ (La montaña mágica, Dr. Fausto). Mann recrea su novela en Ascona en Monte Verita, sitio que Laban y sus seguidores eligen para vivir en comunidad y concentrarse alrededor de la danza como su actividad principal, a favor de una vida saludable y en busca de la armonía corporal y espiritual.

Preocupado por las miserias humanas Marcel Proust, como toda su generación, creía profundamente en el arte (En busca del tiempo perdido). Ante la pérdida de la fe religiosa frente a las verdades de la ciencia, el arte se convirtió en el credo de muchos, tal como distinguimos cuando estudiamos los grupos hermanados que se formaban alrededor de la danza, en busca de respuestas y explicaciones ante un nuevo mundo que no lograban entender.

La turbulencia que se vive en Alemania también se refleja en el teatro. La renovación en las actividades creativas estimularon el interés en el drama experimental que se desarrolla en dos líneas principales: el expresionismo (basado en los temas psicológicos) y el neo-realismo (relacionado con los temas sociales). De entre ellos destaca Bertolt Brecht (Tambores en la noche), que trabajó primero en Munich y luego en Berlín, hasta que Hitler obtuvo el poder en 1933. Brecht entonces abandona el país. En la danza los temas de contenido socio-político aparecen en el repertorio de coreógrafos como Laban y Jooss, quienes como casi todos los artistas e intelectuales salen del país, así sucedió también con Curta Ojos y Sigurd Leeder .

Con éste breve esbozo, lo que se desea hacer sentir es la manera en que la danza está cerca del resto de las artes, de las que abreva, así como comparte: inquietudes, explora rutas metodológicas (la improvisación y la experimentación constante), luchas, afanes, intereses, preocupaciones, objetivos (tocar de manera directa y contundente las emociones), foros y sitios en los que convergen las

distintas personalidades, creadores, pensadores de la época, entre los que se encuentran los bailarines de esta época como Laban, Wigman, Jooss o Leeder.

II PANORAMA DE LA DANZA MODERNA ALEMANA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Para elaborar un esbozo de lo que constituye la historia de la danza moderna alemana es necesario recurrir a sus principales protagonistas: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss y Sigurd Leeder. Ante la precaria posibilidad de allegarse materiales de archivo, la reconstrucción de ese importante periodo de la danza moderna, tendrá que basarse en las únicas fuentes posibles: diarios, biografías, memorias de los artistas de la danza. La información con la que contamos proviene también de estudios hechos a la obra y a estos personajes protagónicos de la época, los que glosaremos

Las ideas que circulan en el ambiente.

Al empezar el siglo XX los modelos miméticos de la danza clásica propios del siglo XIX dieron paso a un ideal de danza auto reflexiva, la danza se pronunció a favor de valerse de las características que le pertenecen de manera exclusiva: "la configuración del movimiento en el espacio", según palabras de André Levinson (1925),³⁵ teórico del modernismo en la danza. Su dimensión temporal era ya un hecho aceptado

Los primeros años del siglo que proclamaban la belleza del cuerpo y se manifestaban a favor del movimiento natural, habían sido testigos de un gran auge de la cultura física, con Isadora Duncan en Berlín, a partir de 1904 con su escuela de la "nueva danza libre". Sin embargo dada su impetuosa personalidad no logró sistematizar un método pedagógico coherente. La conciencia del cuerpo hasta entonces reprimida, logró crearse gracias a la práctica cada vez más generalizada de la gimnasia, cuya sistematización es lograda por personalidades como Dalcroze³⁶. Las concepciones del cuerpo y el movimiento se revaloran. Sin embargo, la danza continuaba atada a modelos decimonónicos,

personalidades individuales y a otras artes, especialmente a la música.

En 1927, época de mayor efervescencia en el mundo de la danza alemana, Wigman escribía:

"No puede ser negado que nuestra conciencia corporal era desconocida para las generaciones anteriores. Estamos hablando del descubrimiento y reconquista del cuerpo. El interés en el movimiento físico, desde todos los tipos de deportes hasta la danza artística esta ahora viva y va a permanecer así...El fortalecimiento y ennoblecimiento del cuerpo y de la expresión corporal se han vuelto slogan que pueden hacer sentido, pero que se entenderán cabalmente sólo generaciones adelante. Realizaciones genuinas necesitan tiempo para madurar aun en nuestras vidas efímeras. Puede haber muchos sistemas y métodos gimnásticos, pero todos apuntan a un propósito.: el control del cuerpo. El último y más noble sentido de la danza puede y debe tener un sólo propósito, el cuerpo humano como instrumento de expresión. Aún los escépticos tendrán que admitir que la así llamada "danza moderna" ha ganado mucho terreno en el corto tiempo de su existencia, y no sólo en relación con sus propios derechos artísticos, sino también en sus efectos en todas las otras formas de arte."³⁷

Con estas líneas Wigman nos da un completo bosquejo de la danza alemana de la década entre 1920 y 1930. Por un lado se trató de un movimiento que surgió a partir de la recuperación del cuerpo como forma de expresión, alejada de prejuicios sociales y sentimientos religiosos de condena corporal. Se buscó atender a los sentimientos más profundos. El movimiento se dio en un periodo que heredó los avances tecnológicos del siglo precedente, pero que al mismo tiempo condenó la deshumanización de la vida moderna y sus formas de expresarse a través del arte. Por otro lado vemos cómo enraizado en un vasto movimiento popular de práctica de la actividad gimnástica, logró alcanzar formas profesionalizadas de movimiento de alto nivel expresivo y artístico, dentro de un ambiente de tolerancia propio de la democracia de la República de Weimar de entreguerras, que igual que propició la coexistencia de distintas tendencias políticas, genera formas revolucionarias de arte. Por otro lado vemos que la denominación de "danza moderna" es un título que se le da a la danza alemana de esa época, lo cual los propios alemanes reconocen, pero no es el término con

el que ellos lo designan, pues utilizan el de Ausdruckstanz o danza de expresión, la que sería su traducción y no sinónimo de danza expresionista como convencionalmente se le ha denominado, lo cual alude a un estilo o género menos amplio, y aunque posee rasgos e inquietudes con esa corriente artística, de la que cuenta con numerosos ejemplos, comparte espacio con la danza pura, en otros términos "danza absoluta", también denominada Geltalt im Raum, con ejemplos de danzas que podríamos llamar abstractas, si partimos de la posición de considerar al Abstraccionismo como la búsqueda de la síntesis de lo que se desea representar en forma expresiva o artística y en tanto que no requiere de un guión narrativo anecdótico. Un punto más es la lucha permanente que establece con la tradición dancística alemana en la que el ballet se hallaba ligado a la ópera, dentro del patrocinio de los Teatros Municipales, género al que el ballet quedaba subordinado en cuanto a criterios de escenificación, entrenamiento, creación, presupuesto, etcétera.

Al coreografiar danzas en silencio, Wigman y Laban mudaron su atención fuera de la dimensión exclusivamente temporal, (esto es de la dimensión propia de la música), hacia la dimensión espacial y dinámica (propias también de la danza y el movimiento). Así cambiaron el foco puesto en la personalidad del bailarín hacia la energía suprapersonal de la danza. Esta innovación fue coronada en el ideal de la "danza absoluta", o danza pura, que "habla sólo a través del movimiento". Esta era la filosofía de Fritz Boheme, crítico alemán que desde una perspectiva hegeliana de la historia construye una genealogía alemana para Ausdruckstanz (danza de expresión), practicada por Wigman, Laban y sus contemporáneos que decían que "cada era posee sus formas necesarias" y Ausdruckstanz, constituye la forma necesaria de los años de Weimar. Ausdruckstanz significa la "idea" implícita en Nietzsche y Novalis, de unidad entre el cuerpo y el espíritu. Así la filosofía alemana preparó el camino para la forma dancística que cristaliza en los veinte, cuyas condiciones fueron preparadas también por el pensamiento de Freud sobre la psique humana, y nos atreveríamos a afirmar que también las

ideas de Jung. El crítico Bohme al hablarnos de Wigman explica: " Con Wigman el espacio asume entidad definitiva...y por primera vez la danza se revela totalmente en su propia estatura, no nos cuenta historias, ni hace pantomima ni crea esculturas, ni diseños en el espacio, muestra virtuosismo acrobático o ilustra música, es sólo danza" .³⁸ En la lucha por apartarse de lo anecdótico y buscar lo esencial, Wigman fue quizá el ejemplo más acabado.

Por su parte Laban decía: "la danza es un medio excelente para representar actitudes y conflictos internos, con ella el bailarín, al bailar, liga las acciones de pensar y sentir, da conciencia de su ser más íntimo la danza no es una alegoría, sino la vida vibrante misma"³⁹. Con lo expuesto Laban unía distintos niveles de percepción del individuo, conexión en el sentido de Nietzsche al unir pensamiento con sentimiento, cuerpo con razón. Laban igualmente pensaba que cada movimiento tiene un propósito, ya sea que existan objetivos tangibles (en el trabajo) e intangibles (religiosos, de culto, expresivos, etc.) al realizarlos. Como Laban se empeñó en demostrar, los elementos motrices que constituyen el movimiento son los mismos, no importa si el propósito del movimiento es el trabajo o el arte⁴⁰. Según su intención, cada movimiento contiene un significado dramático, más aún si se trata de movimientos que tengan que ver con la danza entendida como manifestación artística, donde el movimiento posee características simbólicas. El mundo simbólico de la danza, responde a necesidades de expresión de quien la realiza, que elige a la danza como su vehículo de comunicación a partir de signos corporales que no recurren al lenguaje verbal, sino al movimiento, impregnados de emoción. El lenguaje dancístico era entendido como un lenguaje dado exclusivamente en el ámbito emotivo, corporal. Laban, se empeñó en describirlo y conceptualizarlo mediante el análisis. El lenguaje del movimiento que aún hoy día es frecuentemente considerado como inaprensible, es gracias a él que transita al mundo de la racionalidad y cierra el complejo círculo entre mente y cuerpo que la danza significa. La expresividad, cabría abundar, no se da en la emoción en sí, por el

contrario, se trata de emociones que al ser expresadas a través del cuerpo poseen sustratos físicos y psíquicos distinguibles que pueden ser analizados.

Por otro lado, el encadenamiento de movimientos, no debe ser visto como frases de discurso que porten un mensaje que deba ser descifrado en sentido lineal literario, no obstante que la danza use al movimiento como un lenguaje poético.

Al hablar de adquisición de habilidades y destrezas respecto al oficio, Laban era muy cuidadoso en distinguir que el movimiento artístico representa acciones diestras, si, pero "estas acciones diestras no están siempre ligadas a niveles profundos de vida, ...el virtuosismo puro permanece como una excelencia externa..., un artista puede desplegar virtuosismo, sin prestar mucha atención al grado de verdad interior que la forma de sus movimientos pueden revelar."⁴¹ Esto significa que la ejecución virtuosa no necesariamente significa la elaboración de un producto artístico valioso en cuanto el uso de destrezas físicas altamente desarrolladas, sino como un producto valioso que sólo se encuentra en la conjunción del desarrollo de habilidades con el desarrollo de capacidad interpretativa conscientes. Por lo tanto el movimiento bien cultivado debe ser revelador de valores escondidos, unión de cuerpo y mente aseguraba Laban

Los personajes :

Emil Jaques Dalcroze

Emil J. Dalcroze músico nacido en Viena Austria el 6 de julio de 1865; trabajó como profesor de armonía y solfeo en el Conservatorio de Ginebra (de 1892 a 1910), periodo muy productivo en el que hizo las observaciones que le llevarían a establecer su célebre método sobre la rítmica, método que permite adquirir el sentido musical por medio del ritmo corporal propio de la gimnasia rítmica. Dalcroze pensaba que el sentido del ritmo es esencialmente muscular y que había que despertar de los "instintos motores" que dan conciencia de la noción de orden y equilibrio, y el aumento del desarrollo de las facultades imaginativas a través de la unión íntima entre pensamiento y el movimiento corporal. Preconizó que el cuerpo debía ocupar un lugar intermedio entre el sonido y el pensamiento. En su teoría destacan tres elementos: el espacio, el tiempo y la energía, factores que luego Laban utilizaría para hablarnos de su Teoría de esfuerzo (Effort), y su economía, a la que Dalcroze llamó Ley de la economía, creando un verdadero método de educación psico - motriz y concebía a la música como acompañamiento imprescindible de la danza. Su trabajo representó una gran influencia en el mundo de la danza moderna de la primer década del siglo XX y mitad de la segunda⁴². Al dejar el conservatorio Dalcroze abrió provisionalmente un instituto en Dresden donde enseñó su método. Un año después, (1911-1912), se mudó a Hellerauen Dresden Alemania, donde permaneció hasta 1914. Por ahí circulaban personalidades como Adolphe Appia y Constantine Stanislavski (directores de teatro), Serge Diaghilev del ballet ruso, lo mismo que Mary Wigman, Rudolf Laban, Hanya Holm, etcétera.

Dalcroze intentaba elevar el ritmo a la categoría de institución social -la euritmia-, sistema educativo alternativo al sistema educativo estratificado alemán principio era: aprender haciendo, su objetivo: crear equilibrio entre razón y carácter. La currícula ofrecía clases de gimnasia rítmica, en la que Dalcroze adoptó la

improvisación como método. Vemos entonces que sus ideas se propagan e influencia a medios ajenos al propio, especialmente al dancístico y aunque Laban y Wigman entrarían más tarde en desacuerdo con la idea de ver a la música como rectora del movimiento, conservaron muchos elementos de su método.⁴³ Dalcroze murió en Ginebra, Suiza el primero de julio de 1950.

Rudolf Laban

Siguiendo una línea cronológica, con antecedentes en los avances sobre la investigación del movimiento y figura particularmente destacada de la danza alemana de ésta época vemos a Rudolf Laban, Nació el 15 de diciembre de 1879 en Poszony, Hungría hoy Bratislavia Checoslovaquia, fue el mayor de 4 hijos y el único varón. Su padre, a quien admiraba, procedía de familia aristócrata, era oficial de alto rango del Imperio austrohúngaro, Su trabajo le obligaba a viajar continuamente, incluso a cambiar de residencia, por lo general se estacionaba en guarniciones fronterizas Fue gobernador militar durante algún tiempo de Bosnia-Herzegovina, hombre severo y conservador no veía con buenos ojos las inclinaciones artísticas de Laban. En ocasiones Laban acompañaba a su padre a admirar ceremonias y desfiles militares con despliegue de movimientos que mostraban unidad y concierto, lo que impresionó profundamente a Laban y lo marcó como después veremos. Laban interpretaba esto como el resultado de un sólido espíritu comunitario de camaradería, y lealtad hacia la patria, sentimientos que lo atrajeron vivamente, sólo sustituidos por el arte dancístico. Su madre era una mujer de sociedad, muy cultivada y progresista, que lo apoyó en sus inclinaciones artísticas y deportivas, al contrario de su padre, quien quería siguiera la carrera militar.⁴⁴

Durante la estancia de su padre en Bosnia-Herzegovina, presenció las danzas derviches que le dejaron honda impresión al hacer entrar a los bailarines en estados de trance que alteran las funciones corporales, con estados de éxtasis que permite alta tolerancia al dolor, lo que lo llevó a hacer conciencia de que la danza podía tener un poder tan grande sobre el hombre al mismo tiempo que responder a necesidades interiores. La experiencia vivida durante su infancia frente a esta danza creó una influencia perdurable durante toda su vida "el pensamiento de la magia de la danza penetró en mi cabeza".⁴⁵

Su vida transcurrió en casa de sus abuelos, en la cual había un gran salón de música, donde compuso algunas melodías, sitio que según él mismo cuenta,

llegó a ser decisivo en su vida. Creció a cargo de sus tíos Antoine y Ana Sendlein en un ambiente rural que lo proveyó de espacios mágicos, leyendas y mitos populares que alimentan su imaginación y que plasmó lo largo de su vida como coreógrafo. Frente a su familia presenta sus primeros trabajos escénicos en su "Teatro Kasperl" con pequeñas obras dramáticas consistentes en una sucesión de cuadros con música y trajes.

"en mi infancia la tierra era mi confidente. Era la señora de gigantes y elfos, de faunos y ninfas. Con frecuencia uno tenía que huir del bosque, porque estaba poblado de espíritus y demonios de mil y un formas. El dragón reptante en la bruma y la danza de los fuegos fatuos, que al igual que otros genios se pueden percibir debajo de los pantanos, ¿son simples efectos de la imaginación?, las montañas son gigantes, y las piedras que brillan en la entrada de las cuevas, ¿no formaban parte del tesoro del rey de la montaña?...[después de un viaje en barco] Concluí que la tierra era la madre de los gigantes y el mar la madre de las serpientes.⁴⁶

Estos son comentarios hechos cuando compuso su obra La tierra, inspirada en ese pasado infantil lleno de magia. Imaginación desbordante y un espíritu de aventura como nos revela el pasaje, lo habrían de acompañar durante toda la vida, y lo llevan a indagar sobre todos los terrenos a los que se acerca.

Los antecedentes artísticos familiares de Laban procedieron de un tío paterno que se aleja de las normas familiares para convertirse en un actor famoso de su tiempo⁴⁷ en Alemania. Su afecto por el ejercicio físico lo obtuvo de otro hermano de su padre, también proscrito por dedicarse al deporte del remo. En la propia Bratislavia empieza a estudiar pintura y escultura, pero a causa de su imaginación incontrolable se le permite visitar solo esporádicamente el teatro. Sus horas libres las pasaba con un viejo pintor de quien se hace amigo y confidente y le da a conocer su intención de llegar a ser artista. El lo obligó a aprender el oficio; dotado de sensibilidad para las artes plásticas y visuales los toma como camino a su propio interior. Su maestro era contratado para decorar salones para festividades y en ocasión de una de estas, se le ocurrió realizar lo que llamó "cuadros vivos", especie de cuadros plásticos que fueron

evolucionando gradualmente hasta convertirse en escenas de danza⁴⁸. Laban tenía 16 años y un amigo (el que recién había perdido a su padre, viejo escenógrafo), lo invita a pintar un telón de fondo con imágenes fantásticas. Esto lo acercó al mundo de su tío, el teatro.

Para cumplir los deseos de su padre, Laban entró a la Escuela Superior de Guerra de Viena, en 1899. Allí confirmó su aprecio por las maniobras militares, la precisión coreográfica de las formaciones de sus espectáculos, la disciplina y la cooperación al interior de un grupo. Paradojicamente, en esta escuela obtuvo su primer éxito en torno a la danza, lo que le hizo albergar el pensamiento de consagrarse por entero a ella.⁴⁹

Un año después de haber iniciado su instrucción militar, Laban abandonó las armas y en contra de la voluntad de sus padres, a los 21 años, partió a París para nunca más regresar a casa. Ahí, acompañado de su tío actor y de una mujer misteriosa, Madame X la "reina de la noche", de quien no reveló nunca su identidad, se adentra en el mundo de los cabarets, los placeres del hashish y los cafés de bohemia. En París vivió entre actores, bailarines y directores de escena. La rápida industrialización originó en Laban sentimientos encontrados ante el progreso técnico y el deterioro espiritual. Conoció la verdadera cara de la lucha de clases, le impresionó el ritmo frenético de las casas de bolsa, observó la corrupción y la decadencia que le hizo pensar en la posibilidad de representarla como una danza de los eternos apresurados, con mujeres provocativas, una danza que describiera un mundo caótico, donde se mostrara la violencia y el espíritu "maligno" de la época. Estas ideas concebidas en París formaron la trama del espectáculo Die Nacht, la Noche.⁵⁰ En ella " mostré lo que las revistas y las películas presentaban como encantador y chic, lo mostré con su real sabor de boca amargo, con su perfume infecto y en todo su horror degradante..."⁵¹ Se ganaba la vida mediante pequeños empleos, vendedor de periódicos, pintor de caricaturas. En el periódico donde trabajaba, aprendió contabilidad, ahí dio cursos de movimiento y organiza el Festival del Tigre en honor del contador que le había

principio de que la experiencia corporal llevaría al ser humano a las vías del arte. En aquella época también se vincula con el periodista alemán Hans Brandenburg, crítico de danza y promotor de la misma, preocupado como Laban en inventar un lenguaje capaz de describir el movimiento, Brandenburg desde entonces se convierte en su voz literaria y cronista de los trabajos de Laban por los siguientes veinte años.⁵⁵

Deseoso de encontrar una residencia en el campo para sus bailarines se muda a Ascona, en Suiza, en un sitio conocido como Monte Verita⁵⁶, donde organiza festivales y continúa con sus investigaciones sobre el movimiento, impartiendo clases de técnica, improvisación, composición; estas clases y el trabajo individual con algunos alumnos seleccionados por él, constituyen el laboratorio donde estudia las leyes de la armonía en el espacio y la notación de símbolos..

Poseedor de una energía desbordante, contagiaba a todo el que se le acercaba, con su trabajo incesante en lo teórico y lo práctico, espacios de estudio y creación en los que se movió siempre. Tarea que se proponía, no cesaba en su labor hasta que la veía concluida, su vitalidad parecía no tener límites. Poseedor de fuerte temperamento, podía ser amable y amigable con muestras de excelente humor, que podían irrumpir en brotes de terrible enojo acompañados de una sonrisa irónica y sarcástica. Bien parecido y de encanto inacabable, era dueño de un aura de erotismo que lo acompañó siempre. Para Brandenburg, en Laban se conjugaba el principio de Nietzsche entre lo apolinio y lo dionisiaco.⁵⁷ Con vida fluctuante entre la fiesta espontánea que dejara fluir el inconsciente y la exactitud, el orden y la sistematización, su visión de las cosas era tan geométrica y física como imaginativa y emotiva. Misterioso y romántico, o intelectual seco, frío y analítico, en suma una personalidad compleja que logra revolucionar la danza de su tiempo, al mismo tiempo que construye conocimientos que constituyen ricas vetas de trabajo que sigue produciendo jugosos frutos. Nos atrevemos a decir que a la fecha nadie como él en el mundo de la danza, ha logrado reunir ambos talentos: el analítico y el creativo.

Al llegar Laban a Monte Vertia, estaba casado con Maja Lederer, su segunda esposa, una cantante que le dio cinco hijos. Mientras vivía con ella también se unió con Susanne Perrottet, con quien tuvo un hijo y con Dussia Bereska, quien le dio por lo menos otro hijo más. No se hizo responsable de ninguno de ellos, dejando las obligaciones a sus madres.⁵⁸ pues él siempre manifestó no estar interesado en la familia, por lo que estas mujeres al parecer aceptaban su destino sin rencor. La relación con sus alumnos la establecía a partir del principio del descubrimiento de sí y la toma de responsabilidad de su libertad personal, método al que respondían un buen número de bailarines de ambos sexos, más aún las mujeres. Además, con él, la mujer a través de su danza podía manifestarse como figura poderosa no únicamente graciosa o voluptuosa, así estos principios de libertad, incluida la sexual formaban parte de la atracción de la Danza Moderna de Laban.⁵⁹

En el verano de 1917, un grupo espiritualista conocido como la Orden Templi Orientis (OTO), se reúne en Ascona para su congreso nacional. Laban participó creando un ritual del sol sobre la montaña. "Según Oscar Bientz, Laban fue iniciado en los misterios de la Logia, pasando por los 99 grados en algunos días, junto con las mujeres de su grupo, de donde surgió la Logia de mujeres llamada "Libertas und Fraternitas"⁶⁰ en la que se encontraban sus amantes a las que lo ligaba su interés por la danza y el grupo.

La magia es algo que se ha asociado a la figura de Laban, incluso se le reclama el decir que "la danza posee dotes vinculadas con la magia.", lo que yo interpretaría como una metáfora y no con una expresión que diera a la danza dotes metafísicas. Cabría añadir que, sobre el tema, a lo largo de su vida se cuenta con esta única referencia, por lo que quizá quepa recordar la compleja personalidad de Laban, sin que sepamos si sus inclinaciones por la magia fueron permanentes, o si se trata sólo de una etapa transitoria que le proporcionó argumentos para organizar su existencia. Habría que destacar que si su inclinación por la magia fue permanente, de manera simultánea poseía un rigor

académico digno del más escéptico científico.

A pesar del inicio de la Primera Guerra Mundial y aunque el grupo de sus alumnos se ve reducido, los veranos en Ascona continuaron hasta 1917. Laban los alternaba con su trabajo en Zurich (1915-1918), durante el invierno, donde prosiguió su trabajo de investigación, mediante la ejecución de ejercicios que sus alumnos repetían interminablemente para que él los analizara, además elaboró sus trabajos coreográficos: Sieg des Opfers (1916), Der Spielmann (1917), y Die Grimasse des Sultans (1918). En aquella época Mary Wigman se convirtió en su alumna, y al cabo de poco tiempo en su ayudante.⁶¹

Durante este periodo, él generó los principios de lo que más tarde sería su sistema de notación y la teoría de la armonía en el espacio. " Para entonces la primera de esas escalas consistía sólo de 5 diferentes movimientos de balanceo (swinging), que viajaban en línea espiral de abajo hacia arriba.

Un año después de concluida la Primera Guerra Mundial, en 1919, con una Alemania débil, convulsionada por la revolución que derrocó al imperio de Guillermo II, a fin de establecer una república parlamentaria. Los ascones que habían permanecido aislados voluntariamente, al rechazar el status quo, y habiéndose manifestado en contra de los horrores de la guerra, salieron de su retiro.

Laban se encontraba lo suficientemente maduro para lanzarse a montar espectáculos de danza, a difundir sus teorías y las herramientas surgidos como producto de su meditación y trabajo en Ascona.

Al llegar a Alemania en 1919, publicó un artículo en Die Tat, prometiendo crear una comunidad en torno a la "gimnasia rítmica" lo que englobaba la idea de una nueva danza en torno a la práctica colectiva, donde voluntad, sentimiento y pensamiento se unirían para que el bailarín lograra "llegar al estado de armonía hasta el final de sus días"⁶². Entre 1920 y 1921, publica Die Welt des Tanzers (El mundo del bailarín), donde por primera vez habló de su teoría espacial, los

principios de las cualidades del movimiento y los principios de notación. Le escribe a Brandenburg para avisarle su objetivo de darle a la danza valor de arte, al mismo tiempo que utilizar su práctica como medio para "purificar la psique pervertida de nuestro tiempo"⁶³. Fundó el Tanzbuhne Laban de Stuttgart, un grupo de veinte bailarines, entre los que destacaban Kurt Jooss y Albrecht Knust y entra en un periodo altamente productivo como coreógrafo que duraría toda la década, con obras como El espejo del loco, El cristal, La orquídea, El jardín mágico, La tierra, Los payasos verdes, La noche, El titán, El robot, El contemplador de estrellas y La comedia.

Al año siguiente fue invitado a organizar y dirigir la danza en el Teatro Nacional de Mannheim, que se convierte en su centro de acción, donde presenta sus propias composiciones. En 1922 en Hamburgo, presentó una de sus obras más sobresalientes Der Schwingende Tempel, o Templo de la Danza, época en que el grupo se amplió a 40 personas. Entre las que se contaban Lotte Muller, Ruth Loesser Lotte Wedekind, Lisa Ullmann Aino Siimola. En el transcurso de 1923, en numerosas ciudades de Alemania y Europa se abrieron escuelas Laban: Hamburgo, Stuttgart, Basilea, Praga, Budapest, Roma, Viena y París dirigidas por alumnos como Lotte Wedekind en Berlín y Sylvia Badmer en Frankfurt, cada grupo contaba con su grupo de bailarines y su "Coro en movimiento". Ese mismo año la Compañía codirigida por Dussia Berenska adquiere el nombre de Kamertanzbuhne Laban, era un grupo de cámara que se adaptaba más a las condiciones de la economía en crisis del país y les permitió ir en giras durante 1924-1926 por la propia Alemania y países como Italia, Yugoslavia y Austria. Estos años marcaron su etapa de madurez como coreógrafo. Sin suspender su investigación, Laban declaraba convencido que la danza podía conducir al individuo hacia un sentido profundo de su identidad personal, a la vez que ayudar a reforzar los lazos entre los miembros de un mismo grupo. Estos principios son llevados a escena en distintas coreografías y se muestran de manera amplia en El Titán, cuya misión era "mostrar el poder de la comunidad que yo advierto en el

pueblo...Para mi el espíritu de la comunidad era como un gigante, un titán que puede y quiere romper las trabas y poner al descubierto todos los resortes de la humanidad.”⁶⁴

En 1926 , el Instituto coreográfico de Laban fue transferido de Wurzburg a Berlín. Fue entonces cuando Laban creó un organismo, especie de unión o sindicato encargado de ayudar a los profesionales de la danza a confrontar sus problemas laborales, sociales y ver por los derechos de autor del bailarín. A finales de ese año viaja a los Estados Unidos con fines de estudio, da conferencias en Nueva York, Chicago y los Angeles. Estuvo también en México.⁶⁵

Dentro de las publicaciones de Laban de los años 20 se cuenta además de Die Welt dies Tanzers de 1920, Gymnastik und Tanz. Des Kindes, Gymnastik und Tanz y Chorégraphie, première partie en Viena en 1926 y Chorégraphie, deuxième partie en 1928 también en Viena.

En Nuremberg, durante la puesta en escena de Don Juan, donde tenía el papel principal, en cierto momento un grupo de bailarines sobre una plataforma debía levantarlo, en vez de ello lo arrojaron al vacío, el misterioso accidente le ocasionó lesiones incurables que le impidieron volver a escena; “para un bailarín perder su movilidad equivale a la pérdida de la vista para un pintor o del oído para un músico”.⁶⁶ La soledad de su lenta y gradual recuperación lo hicieron concentrarse en la investigación y las reflexiones que lo llevaron hacia nuevas rutas sobre el movimiento.

Después de disolver su compañía, Laban se une a Jooss en Essen para ocuparse de la promoción de los Coros en movimientos y prepara su conferencia-demostración llamada Problemas de la danza que constaba de cuatro partes: La danza para aficionados, (ejercicios de gimnasia, coros en movimiento, y espectáculos), La ciencia de la danza, (notación, teoría del espacio y los primeros estudios de Effort), El arte de la danza (composición, los solos, la danza de cámara y la danza en grupo). y La pedagogía de la danza (sobre la formación de

bailarines y maestros), conferencia que presentó durante una gira en Alemania, Austria y Suiza en 1929⁶⁷. La conferencia sorprende, pues es la síntesis de los distintos campos de trabajo abordados por él, que hoy día nos parecen naturales, aunque en ese entonces daban muestra de la claridad en la concepción de los niveles marcados, esquema digno de una cabeza perfectamente estructurada, ordenada, que señala campos distintos de la danza válidos hasta nuestros días.

En 1929 montó en Viena una apología para las artes y los oficios, el Festival más grande de su carrera. Para difundir su sistema de notación viaja a los Estados Unidos y a pesar del buen trato dado por la prensa y quienes lo atendían, Laban no mostró ningún interés por permanecer ahí. A su regreso a Europa en 1930, se le ofrece la plaza de director del Teatro del Estado Prusiano en Berlín. Por aquel tiempo, el partido Social Demócrata, ascendente, mostraba una actitud ambivalente para con él. Por un lado se mostraban interesados en su trabajo, lo que es lógico al ser cabeza de un movimiento masivo que se preocupaba por la armonía del cuerpo. Esto era interpretado por los nazis como una de las vías para fortalecer la imagen de la supremacía de la raza aria. Además favorecía una estética fundada en los festivales masivos en torno a la figura carismática de un líder y la ya entonces maniquea idea de la nacionalidad y la fortaleza alemana. Los postulados propios de los Coros en movimiento, además, podían ser instrumento para guiar la opinión pública. Por ello se forma la Reichbund für Gemeinschaftstanz (liga del Reich para la danza colectiva), muestra el valor que los nazis atribulan a ésta como medio de propaganda. Lo que para Laban significaba un espíritu de comunión colectiva, para los nazis era fórmula de manipulación de masas. Ambos ponían sus ojos en un tipo de espectáculo que destacaba el conjunto organizado de personas, pero Laban, a diferencia de los nazis tenía una concepción distinta de lo que el grupo significaba⁶⁸. Por otro lado, al ser artista moderno era juzgado, como al resto de la producción artística, de degenerado. Además era sospechoso de projudaismo por haber albergado bailarines judíos en su compañía.

La idea de vincularse con la comunidad, propia de la filosofía de la danza de Laban de los primeros tiempos, era de utilidad para los nazis. Sin embargo, su colaboración con ellos comprometió su imagen. Hay que recordar que en ese momento la República vivía una de sus crisis más fuertes tras el Crack del 29, y la inestabilidad política constante. En ese momento los nazis eran tan sólo una opción más, el acercamiento debe ser entendido como una de las posibilidades que los nazis (grupo en ese momento conformado por la alta burguesía y algunos viejos representantes de la monarquía), buscaban para vincularse orgánicamente con la población, y no un acercamiento de Laban con los postulados políticos del fascismo, tal como dice Manning.⁶⁹ Así el profascismo en Laban sólo puede ser leído a distancia y no visto como tal en su momento.

En 1936, en ocasión de los Juegos Olímpicos de Berlín, con los nazis ya en el poder, se le encargó a Laban un macro festival. Repartió partituras coreográficas a los directores de las treinta ciudades que Reunidos los más de 1000 participantes, sin ensayos conjuntos previos, dan una exhibición, donde evolucionan conjuntamente de manera sincronizada, sin errores, lo que resultó impresionante. El éxito despertó la inquietud del ministro de cultura, Goebbels. Laban por su parte se percató del carácter político-militar que tomó aquella enorme concentración. El espectáculo fue prohibido. Laban debía igualmente organizar un festival de danza internacional con los países participantes en los Juegos Olímpicos. La idea del ministro de cultura era la de un concurso con premios. Laban disintió del carácter competitivo del evento, el cual también fue suspendido por el ministro de cultura. Así terminaron sus actividades en torno a Coros en movimiento. Fue entonces cuando se le encargó a Mary Wigman el montaje de lo que se conoció como Juventud Olímpica. La obra de Laban es declarada hostil al Estado y prohibida en toda Alemania. Obligado a residir en 1937 bajo vigilancia en Staffelberg, huyó de Alemania hacia París, donde fue acogido por Dussia Bereska. Ahí se repuso de los acontecimientos y la falta de salud. Más tarde, en 1938, se mudó a Dartington Hall en Inglaterra, donde ya

residían Kurt Jooss y Sigurd Leeder, sus antiguos alumnos y colaboradores. En 1939, le publican un primer texto, con el nombre de Coreútica.

En esta institución, agrícola, artística, y pedagógica, inició nuevamente su labor docente. En julio de 1940, establece sus cursos en Londres, los cuales no pudo continuar a causa de los bombardeos. Lisa Ullmann, una ex - alumna suya le prestó ayuda para refugiarse en el país de Gales. Ella se convirtió en el personaje académico fundamental en la carrera de Laban en la Gran Bretaña, la cual se centró en torno a la investigación y los usos pedagógicos de sus teorías, dejando de lado su trabajo coreográfico y escénico en general. En 1941 fueron invitados a dar una conferencia-demostración por la Physical Education Association a Hertfordshire, y ahí, por primera vez, su danza es calificada como danza moderna. Por aquella época, Laban también trabaja la idea de incorporar el estudio del movimiento y la danza a la educación pública básica en Inglaterra.

Un año más tarde, a su curso se le asignó el nombre de Modern Educational Dance, nombre que más tarde daría al texto referente al tema, que se publicó en 1948, y fue aceptado como texto del programa reconocido por el departamento de Educación y Ciencia de ese país, traducido al español con el nombre de Danza Educativa Moderna. Entre los alumnos más sobresalientes de esta época están Valerie Preston, Irmgard Bartenieff, Ann Hutchinson y Warren Lamb, algunos de ellos emigrados más tarde a los Estados Unidos, quienes fundan diversas instituciones relacionadas con los distintos aspectos desarrollados por Laban en torno al movimiento. Ellos se convierten en personalidades destacadas que han mantenido y desarrollado lo iniciado por Laban en torno a la notación dancística, el análisis del movimiento, los usos de la teoría del esfuerzo, su uso como instrumento pedagógico de la danza, sus usos terapéuticos etc., etc., en instituciones educativas, bureaus de investigación, hospitales, y a través de encuentros, congresos, seminarios y cursos en torno a la obra de Laban.

En 1942, en plena guerra y frente a la escasez de mano de obra, F.C. Lawrence, un industrial de Manchester, lo invitó a aplicar sus principios del movimiento para

lograr nuevos métodos de trabajo en los obreros, y así obtener un mejor rendimiento con menor fatiga. Esto culminó en un texto en co-autoría con el propio Lawrence publicado en 1947 bajo el nombre de Effort, donde se habla sobre las cualidades del movimiento y sus implicaciones kinesiológicas y psicológicas. En 1950 publicó The Mastery of Movement on Stage, libro donde concentra sus teorías en función de una danza que parte de la exploración interna del bailarín para que "el movimiento emerja de las profundidades de su subconsciente", a partir básicamente de su teoría del esfuerzo.

El Art of Movement Studio fundado por Lisa Ullmann en Manchester en 1946, fue transferido en 1953 a Addlestone Surrey, ahí se incorporó al Art of Movement Center, dentro de un organismo encargado de la investigación para el desarrollo de las artes. Es entonces, una vez terminada la guerra, que Laban dejó su residencia en Manchester. Esto no significó el abandono de sus investigaciones en relación con el movimiento en función de la actividad cotidiana y productiva. En 1956 publica Principles of Dance and Movement Notation, última de sus obras publicada en vida.

El suicidio de uno de sus hijos (Ande Laban, 1956), es una experiencia de la cual no logra recuperarse. Agobiado, Laban muere el 1o. de julio de 1958 en Weybrige, en Surrey, Londres.⁷⁰ Al año siguiente, para conmemorar la muerte del maestro, Lisa Ullmann junto con otras ex-dicípulas montaron La tierra con más de cien participantes y siguiendo los bosquejos y las descripciones del montaje original hecho en Suiza en 1914.

Tras su muerte se publicaron The Language of Movement en 1966 y A Visión of Dynamic Space (1984). La obra publicada en Inglaterra ha sido siempre editada bajo la supervisión de Lisa Ullmann, quien no sólo se encarga personalmente de cuidar la legibilidad del lenguaje usado por Laban (como ya se indicó, ni el alemán ni el inglés, idiomas en los que está escrita su obra, eran sus idiomas originales, sino el húngaro y el francés, por lo que existen dificultades para darle clara y fácil lectura al contenido de su obra, en ocasiones con ideas de alto nivel

de abstracción), sino también de prologarlos, introducirlos o crearles apartados que complementen o actualicen los estudios hechos por el propio Laban. Un libro más traducido por Lisa Ullmann son las memorias de Laban difundidas con el título Una vida para la danza. Casi la totalidad de la obra disponible publicada en Inglaterra estuvo a cargo de Mc. Donald & Evans, de Londres.

La compleja personalidad de Laban es sorprendente, porque logra conjugar, su empirismo filosófico, la espontaneidad, la capacidad creativa, el genio desbordante y la energía incansable frente al rigor en el trabajo, orden en el pensamiento, nivel de abstracción de sus ideas, que ven al hombre en su conjunción multifacética. Su visión filosófica del mundo buscaba el desarrollo de las capacidades físicas, emocionales, intelectuales y espirituales del ser humano a través de un medio : la danza. Hombre de su tiempo y su entorno (La Europa del primer tercio del siglo XX), cuando se subvierten las ideas y se proponen nuevos caminos : revolucionario que trasforma su lenguaje, que aporta ideas que hoy todavía sorprenden.

Mary Wigman⁷¹

Mary Wigman nació en Hannover el 13 de noviembre de 1886, durante la acelerada industrialización alemana. Hija de una próspera familia burguesa, la de los hermanos Wiegmann. Así es que su nombre original era Marie Wiegmann. La mayor de tres hermanas, de los 6 a los 7 años estudió piano y canto, pero sus padres vetan la sugerencia de un entrenamiento profesional. A los 9 años quedó huérfana de padre. Su madre Amalia se casó entonces con el hermano gemelo de su marido. Fue enviada a estudiar a Inglaterra y Suiza hasta los 16 años. Asistió al Tanztunden, escuela donde se impartían lecciones de comportamiento y danza social como preparación para debutar en sociedad. Aprender a bailar fue un placer. Al término de sus estudios, Mary pasó 7 años en su casa luchando por conciliar con sus padres, no era feliz. A pesar de que se comprometió dos veces, no se casó.

A la edad de 21 años, en 1908, ve una demostración de las Hermanas Wiesenthal bailando vales de Strauss y después a Dalcroze y le surgió la necesidad de hacer lo mismo. Dalcroze planeaba abrir un instituto en Hellerau, y Wigman vio la manera de proveerse de fondos para inscribirse en él. Dejó la familia en 1910 y con 23 años inicia su entrenamiento como bailarina.

Parte a Dresden, residencia del Hellerau Deutsche Werkbund, retiro campestre organizada a manera de comunidad que se dedicaba a reformar la vida industrializada propia de las urbes. Wigman adquirió con Dalcroze el método fundamental de trabajo que usaría a lo largo de su carrera: "improvisación estructurada". Mientras tanto, Wigman se mantenía escribiendo artículos para el periódico o dando clases de piano. Estudió ahí dos años y al concluir Dalcroze le ofreció dirigir un instituto de euritmia en Berlín. Mientras éste se abría, decidió tomar un curso de verano al que asistían alumnos de todas partes de Alemania. Se trataba de Laban en Monte Verità en Ascona, del que tenía noticias por el

pintor Emil Nolde, al que conoció en Hellerau y quién después se pronunció como admirador del "carácter extático" de la danza de Wigman⁷². Aunque recibió la noticia de su contrato como instructora del método de Dalcroze, éste ya no le resultó atractivo. Siguió a Laban a Munich en el invierno de 1913 y 1914 y regresó con él a Monte Verita el siguiente verano, donde los dos permanecieron en exilio voluntario al estallido de la guerra en agosto de 1914.

Al igual que Dalcroze, Laban se basaba en la improvisación como principio de su método de trabajo, pero en ese entonces el método de Laban no estaba tan sistematizado como el de euritmia y los límites impuestos para la improvisación eran menos estrictos. Para él, el movimiento no requería necesariamente del acompañamiento de la música, sino que podría ser acompañado por la voz, las percusiones o el silencio. Además, Laban daba libertad artística que permitía encontrar caminos propios. El no estar obligada a trabajar con música le permitió intensificar el rango expresivo del movimiento. Wigman rápidamente se convierte en la alumna más destacada de Laban y su instrumento de investigación en el estudio de las escalas de movimiento.

Wigman se sometía a las innumerables exigencias de su maestro, quien le obligaba repetir una y otra vez los ejercicios. No obstante que durante toda su vida continuó trabajando con los métodos de improvisación aprendidos de Dalcroze y Laban, Wigman no permitió eclipsar su enorme personalidad artística por ninguno de sus dos mentores a pesar de su enorme prestigio y fama.

No obstante la evidente aura erótica de Laban y de la estrecha cercanía entre ambos, su relación se dio en términos profesionales. Wigman permanece con Laban hasta 1918 cuando sintió que había logrado suficiente entrenamiento técnico. Entonces se fue a un retiro. Según Hedwing Muller, su biógrafo, el retiro de Wigman fue a un sanatorio después de sufrir una crisis, resultado de una secuencia de eventos: la decisión de abandonar la escuela Laban y abrir su propio estudio, la muerte de su padrastro y el regreso de su hermano de la guerra amputado y, finalmente, una infeliz aventura amorosa⁷³

Su debut como solista ante un público extenso fue el 18 de junio de 1917 en el Plaufen Theater de Zurich y continuó en gira de recitales por toda Alemania, Berlín, Munich, Hannover y Dresden. Sus espectáculos tenían recepciones distintas que fluctuaban entre los pocos aplausos, en ocasiones con respuestas francamente hostiles, como en Bremen, hasta realmente entusiastas como en Hamburgo, ciudad en la que obtuvo su primer triunfo. Todas estas reacciones distintas se daban ante una manera de bailar que nunca habían presenciado antes, así entre silbidos, abucheos, y aclamaciones construyó su carrera de gran bailarina y más que eso, de innovadora.

A partir de 1919, después de su crisis, creó programas donde alterna solos "luminosos" o ligeros y "oscuros", que establecieron su reputación de principios de los años veinte. De este año data su famosa danza solista *Idolatría y Extasis*, donde los principios de Gestalt im Raum se fijaron. Los rasgos personales de la bailarina se ocultaron para dar lugar a su propia fuerza expresiva. La danza para Wigman era la "manifestación extática del ser humano".⁷⁴

Mil novecientos dieciocho es el año que marca el periodo de consolidación de su forma distintiva de hacer coreografía de grupo, que no toma prestado nada de las producciones para festivales de Dalcroze o Laban. La reina, podía leerse como una parodia de los ballets del siglo XIX. Danza de la muerte, por su lado, se aleja de la narrativa y de los pretextos propios de los festivales. Danza de la muerte transitó en el status de Gestalt⁷⁵, esto es entre la identidad de género y su transformación en Gestalten, lo sin género, lo suprahumano. Así la historia es suplida por carácter e imagen. Entre Danza de la muerte y La reina se dio inicio a la alternancia de sus solos "claros" y "oscuros",⁷⁶ es decir de sus danzas de carácter alegre, lírico y danzas de carácter dramático con las cuales conforma sus programas. En este punto Wigman supera coreográficamente a Laban.

Su escuela de Dresden, fundada en 1918, fue en una casa comprada por su

amiga Verthe Trumpy que funcionó también como estudio. Pronto, la escuela se volvió respetable y la popularidad del nuevo sistema se extendió rápidamente a través de todo el país. Las autoridades habían adoptado su entrenamiento en las escuelas públicas y recibía subsidio gubernamental. Se encontraba en el centro de un movimiento nacional que sólo rivalizaba en popularidad con la de su maestro Laban. Consciente de que no existía una técnica de danza que convirtiera al cuerpo del bailarín en su instrumento, inició un trabajo de exploración que culminó en ciertos principios técnicos, como las escalas de locomoción, modeladas a partir de las escalas de movimiento Laban, donde. Además existía la llamada vibración, que era una forma alternativa de resistir la gravedad que suple al salto. Otra técnica era la del giro, que consistía en cierta manera de colocar los pies y desplazar la cadera para lograr la rotación. La de círculos, que hacía uso de la rotación de las caderas para lograr el impulso necesario para llevar al bailarín a través del espacio. A pesar de lo anterior reconocía que un trabajo organizado de manera metódica y pedagógica todavía no había sido alcanzado y que el trabajo experimental era la regla.

Conforme adquirió prestigio fue añadiendo estudios, cuya coordinación confiaba a sus alumnos más destacados y a su hermana Elizabeth. Eligió al pianista y compositor Will Goetze como responsable de la música (1922-1928), quien más tarde sería reemplazado por Hans Hasting.

Las alumnas que asistían a la escuela de Wigman, miembros de la clase media, cubrían una currícula rigurosa de tres años que incluía educación musical, pedagogía y anatomía, lo mismo que técnica, ausdruck (expresión) y tanzrischer gestaltung (composición), además sus clases adaptaban las escalas de movimiento Laban. Pero lo que la escuela enfatizaba más era la improvisación. El trabajo creativo del estudiante del cual florece la composición.

Su método de trabajo tendía hacia dos objetivos: la realización personal del bailarín hacia la perfección y la integración de su individualidad al grupo Gemeinschaft (cohesión social). Wigman consideraba que la respiración es la fuente de todo movimiento, mientras que el tórax y la pelvis son el centro mismo. Por la escuela pasaron gente como Gret Palucca, Yvonne Georgi, Vera Skoronet Max Terpis, Harald Kreutzberg, Hanya Holm etc., los cuales llegaron a ser bailarines profesionales destacados y emprendieron carreras independientes. Sus discípulas Hanya Holm y Margareth Wallman se consagraron además en la enseñanza de su método en el extranjero. En la década de los veinte, el nombre de Wigman estaba asociado al de los vanguardistas. Al mismo tiempo se difundía su Tanz Gymnastik, método para estudiantes amateurs. Así, durante el periodo de Weimar, Wigman compartía la cúspide entre la cultura física a nivel popular y la vanguardia artística.⁷⁷

En un país sometido a constantes crisis y devaluaciones monetarias, los bailarines jóvenes, después de uno o dos años de estudio, debían hacer su propia vida. La solución de la Wigman fue incorporarlos a sus coreografías. El escenario además de representar un lugar donde trabajar, era también una extensión de sus estudios.

Pensaba que el maestro debía ser una persona capaz de inventar ejercicios estimulantes sin perder de vista las cualidades individuales de los estudiantes. Las correcciones debían ser hechas desde criterios humanos y artísticos de acuerdo a las personalidades, alejadas de generalizaciones. Por otro lado estaba convencida de que el entrenamiento mecánico mataba la vitalidad de la danza. Como Laban, pensaba que el bailarín debía ejercitarse en la total conciencia de qué es lo que hace, y entender que un trabajo sistemático sirve a su cuerpo para hacerlo un instrumento de creación y proyección.⁷⁸

En 1920 Mary Wigman se interesó en el arte oriental al descubrir el Museo Etnológico de Dresden. Al mismo tiempo llamaron particularmente su atención las máscaras de teatro No japonés, que influenciaron su producción coreográfica.⁷⁹ En opinión de Susan Manning, a pesar de que varios contemporáneos de Wigman usan la máscara, lo hacen en formas distintas: para Sophie Taeuber la máscara funciona borrando los contornos humanos del ejecutante desmaterializándolo y desexualizándolo como en su Danza abstracta; para Laban, la máscara es un disfraz que protege la identidad del portador convirtiéndolo en muñeco o títere de sí mismo, como en El matemático. En Wigman, la máscara no ayuda a crear un personaje, contribuye a crear la forma Gestalt. (presencia)⁸⁰

En su famosa danza Hexentanz II o Danza de la bruja de 1926, la visión de Wigman como esencialización de lo femenino y lo germano se vuelven claros (como se explicará en el capítulo correspondiente). A la pregunta de ¿cuándo se justifica el uso de la máscara?, su respuesta era que debía ser usada en el momento en que la máscara es inherente al tema de la danza, cuando ayuda a realizar el Gestalt. La máscara al igual que el disociar música y movimiento eran elementos que se reconocían como propios de la danza dadaísta.⁸¹

La danza de grupo de los años 1920- 1926 se vuelve metáfora de Gemeinschaft (cohesión social) en una conciliación de la autoridad del coreógrafo y la autonomía del bailarín. Esto es Wigman actuaba como líder o centro en oposición al grupo de bailarines. De ésta época destaca Las siete danzas de la vida de 1921, que hace referencia a la legendaria danza de Salomé de los siete velos. En cada una de sus partes Wigman narra una parte de la historia bíblica. A partir de esta danza desaparece la presencia masculina en sus danzas. Sobre ella el dramaturgo Hans Niedecken-Gebhart decía " Este es un buen ejemplo del tono tormentoso del expresionismo alemán, en el que los artistas buscan el significado profundo de la vida."⁸²

En 1924 compone Escenas de una danza-drama, donde irónicamente no hay ni escenas, ni drama, apartándose en las danzas de grupo de todo apoyo narrativo como principio estructural. La ambivalencia del periodo de Weimar entre la promesa de emancipación y el miedo al caos, son la descripción más clara de Escenas de una danza-drama, y del feminismo de la época, del cual Wigman era producto. Con sesenta y nueve representaciones, fue la danza de grupo más significativa de la época.⁸³

Durante el resto de la década, Wigman continuó coreografiando. En 1925 Danza de cuento de hadas y en 1926 Danza de la muerte, y Celebración en 1927-1928.

En junio de 1930 realizó en colaboración con Albert Talhoff, bajo la visión de "teatro comunal", el espectáculo multimedia Totenmal (llamado de la muerte), en memoria de los soldados muertos durante la Primera Guerra Mundial. La obra se estrena en el tercer Congreso de Bailarines en Munich. La producción conjuntaba coros que hablaban con otros que se movían, a la manera de los Coros en movimiento de Laban.

Totenmal ocasionó más debates que ningún otro trabajo anterior. Considerada para unos como ambiciosa, para otros era un producto estancado de la danza moderna. Para Manning la danza bosquejaba y modelaba el prototipo del futuro teatro Nazi, tanto en su tema, el culto al soldado caído, como en su formato, la combinación de coros bailando y coros hablando, y sobre todo en la estrategia de no aparecer como político.⁸⁴

Mil novecientos treinta fue un año climático para Wigman y de crisis para la República de Weimar. El faccionalismo político daba lugar al extremismo. En marzo la coalición del gabinete renunció y en septiembre los nazis anotaron su primer triunfo en las votaciones. La clase media no deseaba tener que elegir entre extrema derecha y extrema izquierda o militarismo. Los espectadores que ansiaban un teatro por encima de la política parecían satisfechos. Así, autores como Manning actualmente califican a la obra de protofascista.⁸⁵ Convergencia de

ninguna manera es políticamente consciente. Se trataba tan sólo de un producto que recogía el sentir del medio en el que Wigman se desarrolla: la clase media, lo que no significa ni tendencia ni filiación partidista.

De 1930 a 1933, años de intensa agitación política en su país, Wigman realizó sus tres giras a los Estados Unidos. A su regreso en marzo, se encontró con una Alemania distinta. Dos meses antes Hitler había sido nombrado canciller y, a los pocos días del regreso de Wigman, se votó para que Hitler gobernara sin parlamento lo que legalizó la dictadura. Casi inmediatamente Hitler nombró a Joseph Goebbels como Director del Ministerio de Cultura. Una de las muchas responsabilidades del ministro Goebbels fue "poner en cintura a la danza alemana"⁸⁶.

En enero de 1934 estrenó su Danza de Mujeres y, a partir de tal obra y hasta 1940, Wigman regresó a la línea narrativa autobiográfica de hacer danza, que había rechazado desde las décadas de los años diez y veinte. Recuperó la imagen convencional de la mujer como esposa, madre, víctima de la guerra, la mujer como mártir heroica.

En 1935 compuso Danza Himnica, y publica el Deutsche Tanzkunst o Arte germánico de la danza, donde abandonó los principios de Ausdruckstanz y se sumó a favor de la nueva estética.

Para la inauguración de los Juegos Olímpicos de 1936, en su espectáculo nocturno, originalmente encargado a Laban, Wigman, acompañada de Gret Palucca, Harald Kreutzberg y Dorothee Gunther, coreografiaron Juventudes Olímpicas, una producción a tal escala que minimizaba todo lo hasta entonces hecho. El espectáculo que concentraba a 10,000 ejecutantes puede ser leído en dos niveles: como la celebración del internacionalismo olímpico en manos de la prestigiada danza alemana o en su peor caso como se ha intentado, como la celebración del nacionalismo nazi. Juventudes Olímpicas consta de las siguientes partes: Niños jugando (1,150 niños y niñas), La gracia de las doncellas (230

jovencitas), Juventud y juegos, (adolescentes), Lucha heroica y lamento de muerte e Himno olímpico, acompañado de la 9a. sinfonía de Beethoven y su Oda a la alegría.⁸⁷

La biógrafa de Wigman, Hedwing Muller, narra que en la primavera de 1937, Albert Thalhoff paara entonces un oficial del partido nazi en Bavaria, le pidió a Wigman coreografiar la ceremonia de inauguración de la Primera Exposición de Arte Germano en Munich, la cual no seria una muestra de "arte decadente ", como calificó al arte moderno, sino la exhibición del arte oficial aprobado, Thalhoff envió algunas fotografías del arte decadente de la República de Weimar del que ella era protagonista. Ante esto, Wigman no pudo permanecer más al margen de la discordancia entre la política del Ministerio del Cultura y las prerrogativas de libre creación de los artistas⁸⁸. Después de los Juegos Olímpicos, Wigman nunca más recibió una comisión del Ministerio de Cultura.

Una vez desatada la Segunda Guerra Mundial, Wigman vendió la escuela en 1942 y se mudó a Leipzig, en donde le ofrecieron empleo como instructora en el Conservatorio de Música y Artes Dramáticas de esa ciudad. En su departamento instaló una escuela y así continuó trabajando, en medio de bombardeos, sin agua, calefacción o electricidad. Al término de la guerra, en 1945-1946, las autoridades rusas en Lepzig dieron permiso para reabrir la escuela y preparó con sus nuevos estudiantes Orfeo y Euridce de Gluk. El Conservatorio le ofreció una plaza de maestra de tiempo completo. En su estancia en Leipzig es invitada por artistas y políticos a unirse al socialismo y en diciembre de 1947 asiste al Primer Congreso del Pueblo Alemán por la Unidad y la Paz del Sector Soviético. El hecho de haber participado en el Congreso la convertía ahora en comunista⁸⁹. Por lo visto no preveía las consecuencias políticas de sus actos, o más bien el amor a su tierra, su nacionalismo, auténtico sentimiento enraizado en sus tradiciones dancísticas y la danza misma estaban por encima de las distintas tendencias políticas que, para su desgracia, circulaban y configuraban las tendencias ideológicas extrapoladas de la época. Cuando las autoridades de Alemania

Oriental le exigieron nacionalizar su escuela en mayo de 1949 Wigman se mudó a Alemania occidental.

Con ayuda de alumnos logró abrir otra escuela en Berlín occidental. De 1954 a 1961 la Opera house de esta ciudad le hizo una serie de encargos, y logró presentar un trabajo coreográfico más: La consagración de la primavera de Stravinsky, la cual le ofreció la oportunidad de rescatar los temas que le habían preocupado durante el periodo de entre guerras.

Meses después de la construcción del muro de Berlín, en 1961, Wigman terminó su carrera coreográfica con un nuevo montaje de Orfeo y Eurídice de Gluk, tema que había montado cuarenta años antes como estudiante en Hellerau. Wigman continuó enseñando hasta 1967. Finalmente, a la edad de ochenta años, cerró su escuela y seis años más tarde murió, el 18 de septiembre de 1973.⁹⁰

El contacto de Wigman con el nazismo, ubicado en 1936, durante la inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín, estigmatiza la figura de Wigman y al movimiento Ausdruckstanz a tal grado que, una vez terminada la guerra, el país prefiere la práctica del ballet por encima de la danza moderna de cuna alemana. El nuevo régimen, si aparentemente adoptó a su política una danza con poco más de veinte años de formar parte de la cultura dancística nacional, fue justamente por estar profundamente vinculada a la población. El alto nivel en el montaje y la ejecución de Juventudes Olímpicas, a sólo tres años del advenimiento del totalitarismo, no se daba de un día para otro. El uso de los grandes grupos moviéndose al unísono de manera rítmica y concertada era la adhesión oportunista por parte del poder totalitario a los movimientos conocidos como danza comunitaria: "Coros en movimiento", festivales de danza, espectáculos masivos al aire libre que contaban con métodos muy probados de planeación, organización y elaboración en los que habían tomado parte Wigman y más destacadamente Laban. La creatividad de Wigman brilla por si misma, su talento interpretativo y sus aportaciones a la danza como arte autónomo, lo mismo que sus ideas sobre la composición coreográfica nos dan prueba de ello. Lo

avanzado de sus ideas así perdura a través de sus alumnos hasta las actuales generaciones⁹¹, aunque Ausdruckstanz haya quedado en el pasado.

KURT JOOSS y SIGURD LEEDER⁹²

Kurt Jooss nace en Wasseralfingen, Wurtemberg, Alemania, villa agrícola y minera cercana a Stuttgart el 12 de enero de 1901. Hijo de una cantante, fue educado desde su infancia en la música y el canto, e invierte su tiempo tocando el piano, o en su estudio fotográfico. Jooss, que como su padre debía ser agricultor y heredero de una finca familiar, realizó sus estudios secundarios en Realgymnasium de Aalen de donde egresa con la idea de ser historiador musical. En 1920 se inscribe en el Conservatorio de Música de Stuttgart, donde estudió piano, armonía y arte teatral. Sin embargo no se siente satisfecho. En una reunión conoce a Laban y descubre el desconocido mundo de la danza. Sin aptitudes para ser un bailarín (pesado, flemático y sin músculos), empieza a trabajar en su cuerpo, hasta que se produce en él una profunda transformación. En 1921 empezó a estudiar con Laban las leyes de la armonía espacial, en el Teatro Nacional de Mannheim, al año siguiente se convirtió en su asistente y bailarín más importante. En Hamburgo trabajaron juntos durante 1922 y 1923 y aplicó en la composición coreográfica las ideas de Laban. La etapa de su vida con Laban y el Tanzbühne, es para la historiadora Hedwing Muller la única que puede considerarse como perteneciente a Ausdruckstanz, que terminó con su traslado a Munster⁹³, donde trabaja con producciones famosas de ópera y se introduce en el sistema de Teatros municipales, el cual seguía siendo fuerte.

Durante el tiempo que Jooss estuvo con Laban en Hamburgo se encontró con Sigurd Leeder quien se convierte en su asociado artístico, y más tarde, pedagógico. De 1924 en adelante, Jooss y Leeder trabajaron un programa conjunto. En el invierno de 1926-27 iniciaron su gira Dos bailarines varones, con cuatro duetos, además cada uno con cuatro solos. Este trabajo lo tuvo que interrumpir cuando, por desgracia, Jooss se lesionó una rodilla y con esto sus planes de continuar con la gira cesaron, lo mismo su carrera como bailarín.

En el verano de 1924 el Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt tomó la dirección del

Teatro Estatal de Munster y lo nombró "Director de movimiento", donde se le dio la oportunidad de coordinar la escena de todas las producciones dramáticas y de óperas. Como simultáneamente el Tanzbühne de Laban se disolvió, pudo llamar a algunos de sus miembros. Ahí se encontró con Fritz Cothran, con quien inicia una larga sociedad de trabajo y camaradería y funda el Neue Tanzbühne, (Nueva danza escénica). La sociedad con Sigurd Leeder continuó. Además de una larga amistad los unía la comunión en el trabajo. Leeder se encargó del entrenamiento de la compañía, junto con la estoniana Aino Siimola con la que Jooss se casa en 1929. El grupo aunque dependiente del teatro de Munster, es autorizado para dar representaciones fuera de él. En 1924 y 1925 Jooss empezó a coreografiar para el grupo: Ein persisches Märchen, Der Dämon, Die Brautwahl. Con el grupo va de gira por toda Europa en 1924-1926. Jooss nota que hay dos áreas de Ausdruckstanz que deben desarrollarse: por un lado las formas de trabajar la coreografía de manera estructurada y la inclusión de la técnica del ballet, contra el cual se había luchado tan violentamente. Por otro lado, se encontraba frente al asunto tan cuestionado de la teatralidad en la danza y las fuentes de ingreso para la producción.

En octubre de 1926, Jooss y Leeder se fueron a París y Viena a estudiar, especialmente técnica de danza clásica, en donde tomaron notas de sus métodos pedagógicos que les fueron útiles en la creación de un nuevo sistema de entrenamiento. Eran agudos en su tarea de ayudar a dar claridad a las formas de representación que habían sido ganadas por la danza moderna.

De regreso a Alemania en 1927, la ciudad de Essen le ofreció la oportunidad de fundar un instituto subsidiado por la municipalidad, en donde podían construir sus proyectos dentro de la naciente escuela de arte Folkwang o Folkwangschule con Jooss como director de la escuela de danza y Leeder como maestro titular. Al mismo tiempo, Jooss fue nombrado director de danza de la ópera. Entre ambos empiezan a gestar la nueva técnica, mezcla de las técnicas probadas de entrenamiento de la danza clásica con los principios de la teoría Laban sobre el

movimiento. En la primavera de 1928 se fundó el Folkwang Tanztheater Studio, como grupo experimental de danza. " Nuestros propósitos fueron siempre la danza-teatro, entendida como una forma y una técnica de coreografiar dramáticamente, en relación cercana con el libreto, la música y sobre todo con artistas interpretativos"⁹⁴ Así pues iban abandonando los principios de Ausdrucksanz con lo que se gesta el Folkwang Tanztheater en 1928 con Cohen, Leeder y Elsa Kahl como sus miembros originales. Dos años más tarde, en 1930, Jooss une el Folkwang tanztheater Studio con la compañía de la Opera house y bajo su dirección toma el nombre de Folkwang Tanzbuhne, o Danza escénica Folkwang.

Para 1929 empezó a desarrollar su propuesta de danza-teatro colocando a sus bailarines en escena como persona portando trajes de uso común. Jooss introdujo el "gesto social" a la escena, sus coreografías brindaron una observación de la realidad social, de la vida cotidiana.⁹⁵ Bajo el concepto de Neue Sachlichkeit, Nueva objetividad, nueva orientación en la danza, frente al subjetivismo del que se acusaba a la danza dadaísta y al movimiento Gestalt im Raum, orientándose hacia las formas de vida diaria. "Nueva objetividad" emerge como un arte socialmente activo,⁹⁶ a favor de proveer a la danza de condiciones económicas e institucionales. El mundo de la danza para Jooss como lo habla dicho con motivo del Tercer Congreso de Bailarines "deberá considerar dos aspectos, por un lado satisfacer las necesidades del teatro [visto como institución subsidiaria], y por otro trabajar incesantemente en la idea de la danza-teatro"⁹⁷. En 1929 coreografía: Drosselbart, Zimmer No. 13, Parana para una infanta difunta, para celebrar el cincuenta aniversario del nacimiento de Laban. En 1930 Petrushka y Baukelei. Por aquel tiempo fue nombrado director del Ballet de la Opera de Essen (Teatro Municipal), y su grupo se convirtió en el grupo oficial de la Opera house la conocida Folkwang Tanzbuhne como se mencionó, para la que produjo Le Bal, Pdanzas Polovotsianas . En 1931 crea Coppelia, El hijo pródigo, ese mismo año en el que nació su primer hija Ana y recibió la invitación del Archivo Internacional

de la Danza en París para participar en su concurso. En 1932 crea Polichinela. Consecuente con su trabajo al interior de la Opera House realizó montajes para opera y opereta en el Teatro Municipal. Esto enriqueció su experiencia teatral, reafirmó su desafío a Ausdruckstanz, y confirmó su deseo de que cada bailarín moderno debía ser un bailarín teatral. Otro desafío al movimiento lo representó la posición coreográfica respecto a la música. Para la representante más radical de la danza absoluta, Mary Wigman, la danza no debía depender de la música, para Jooss debía existir una relación directa y sus obras lo muestran, además de un gran manejo de teatralidad, donde los conjuntos coreográficos se vean como conjuntos estructurados.⁹⁸

Su trabajo más sobresaliente, La mesa verde, obra que consta de 8 cuadros, con música de Cohen, representaba los debates interminables de los políticos, quizá como alusión a las reuniones de la Asamblea de Naciones que nunca resolvieron las diferencias que llevaron a la Segunda Guerra Mundial. En la obra personifica a la muerte como premonición ante la amenaza inminente de la guerra. Con esta coreografía Jooss decidió entrar al Concurso coreográfico en París, al que asistió del 2 a 4 de julio de 1933. Su ballet ganó el primer lugar con éxito impresionante, y es laureado con la medalla de oro. Gana con ello también la fama internacional. Justo antes de la competencia, el grupo de Jooss había abandonado la Opera House de Essen⁹⁹ para convertirse en un grupo independiente auto financiado, organizado bajo el nombre de Ballet de Jooss. A partir de ese momento Jooss, coreografió casi todas las danzas del grupo con Cohen como director musical y realizan las primeras giras en enero en 1933 a Holanda y Bélgica, Suiza, Londres y tras haber ganado el concurso, da una temporada en el Teatro de los campos Eliseos. A esta obra se le ve en la actualidad como pieza que abrazaba las posibilidades de Tanztheater (la danza-teatro).

Vista hoy en retrospectiva, La mesa verde, puede ser entendida como una danza con tendencias sociales quizá inclinada hacia la izquierda. Es seguida por coreografías igualmente famosas como La gran ciudad con música de Tansman y

Baile en la vieja Viena con música de Lanner, ambas de 1932. En entrevista realizada a Hanz Zullig, alumno y luego maestro de la Folkwang, opinaba que coreografías como La mesa verde, La gran ciudad y la Pavana, eran el resultado de algo que se había gestado desde Laban, tradición de aprendizaje que heredó Jooss.¹⁰⁰

Su brillo en Alemania, coincidente con la República de Weimar, declinó en 1933, al oponerse a separar a sus colegas judíos del grupo. Los nazis lo obligaron a él y a la compañía a abandonar Alemania justo después de ganar el concurso, tras la caída de la República. Por su solidaridad con F.A. Cohen, Heinz Rosen y Ruth Harris, todos de origen judío, el grupo es echado del municipio en marzo de 1933. Las disputas con el Partido Nazi aumentaban a diario y finalmente en septiembre, dos semanas antes de iniciar una gira planeada por Alemania, Jooss es advertido a través de los francmasones que abandone Alemania inmediatamente, porque se había decidido ingresarlo a un campo de concentración. Ante las amenazas nazis y fuera de los marcos institucionales, la emigración era inevitable. Al amparo de la obscuridad de la noche, Jooss y el grupo abandonaron Essen y atravesaron la frontera con Holanda. A su hija Ana la esconden al sur de Alemania con su hermano Eugenio. Dieciocho horas más tarde, una comisión local de la Gestapo llegó a casa de Jooss a arrestarlo. Después de la fuga el inmueble fue confiscado.

De septiembre de 1933 al verano de 1934 el Ballet de Jooss realizó una gira por Europa, Inglaterra, la península Escandinava, y los Estados Unidos.

A través del generoso auxilio de Leonard y Dorothy Elmhirst, Jooss y los suyos se exiliaron en la Gran Bretaña. En Inglaterra, como ya se mencionó, toman residencia en Dartington Hall. En la propiedad de los citados mecenas se funda la Jooss-Leeder School of Dance, a la que llamaron a maestros y alumnos de Essen a unirse al trabajo docente.

Más adelante, en 1934, Jooss fue invitado a la Opera de París para coreografiar

el estreno de la obra de Stravinsky, Perséfone. El Jooss Ballet fue refundado en Dartington Hall y a partir de 1935 realizaron distintas giras (1935-1938), entre las que destacó otra a los Estados Unidos en 1939, cuando los recibió un público fascinado. En 1940, a solicitud de los aliados, las costas fueron desalojadas, lo que incluía a Dartington Hall. La escuela se cerró y Jooss parte a Londres. Antes del fin de la Segunda Guerra Mundial, en 1940, Jooss es internado por los ingleses en un campo de concentración y puesto en libertad tres meses después. El ballet se desintegró ese año y más tarde, al establecer su residencia en Cambridge en 1942, se reorganiza. Rodeado por un equipo de colaboradores y bailarines que lo siguieron, desarrolló una intensa actividad pedagógica junto con Leeder, al mismo tiempo que una pródiga actividad creativa. Entre las coreografías de esos años están Siete héroes con música de Purcell-Cohen, también El hijo pródigo, Balada, El espejo, y Noche todas de 1933. De 1935 Cuento de primavera, en 1942, año en que nace su hija Cristina, La flauta mágica y Las bodas de Elgar, y en 1944 coreografía Pandora, siempre con Cohen como su director musical.

Después de terminada la guerra y con uniforme al servicio del Ejército de ocupación británica, como "asistencia a tropas," el Ballet de Jooss se presentó en Bélgica, Alemania, Holanda y París, tras lo que en 1947 adquiere la nacionalidad británica. Ese mismo año la compañía concluye su trabajo. Al año siguiente Jooss partió a Santiago de Chile, donde Ernst Uthoff, Rudi Pescht, Hanz Zullig y Lola Botka, antiguos solistas de ballet, montan La mesa verde y La gran ciudad. Además, fundaron una escuela, y más tarde el Ballet Nacional Chileno, compañía para la que coreografía Juventud, en 1948, y Dithyrambus en 1949. Con esto también dieron a conocer el método Jooss-Leeder de enseñanza.

Su regreso a Alemania fue frustrante tanto emocional como artísticamente. La falta de puntos de coincidencia con los que habían permanecido en el país eran profundos. Sin embargo en Essen en 1949, empezó a restablecer la Folkwangschule, bajo la condición de que la ciudad le garantizara un Teatro de

Danza independiente. Desde 1950 cuenta con un nuevo colaborador inseparable Hanz Zullig, antiguo integrante de su ballet, en una especie de sociedad académica y de amistad que suplía a la de Leeder.¹⁰¹ A su regreso al ballet, durante los años de 1951 y 1952, hizo nuevas coreografías como Paseo por la niebla. Después de una gira por Europa Occidental e Inglaterra la nueva compañía se desintegró en 1953, pues la ciudad de Essen se negó a brindarle soporte financiero. Esto provocó la diáspora de sus miembros más importantes, en la que a Hanz Zullig le toca salir hacia Chile para convertirse en 1956 en pedagogo en la Universidad de Santiago. Mientras esto sucede, Jooss es de 1954 a 1956, el director de danza de la Opera house de Dusseldorf, donde le habían ofrecido crear un teatro para danza. Ahí coreografía Persefone y Catulli Carmina de Carl Orff. Jooss es continuamente invitado a dar clases a Roma, París, Zurich, y Suiza (1956-1961). En 1961 el gobierno de Alemania occidental necesita reconstruir la Folkwang, y el equipo de Jooss regresa a Essen. En 1964 la compañía se reorganiza y coreografía La reina de las hadas, versión de Jooss a la obra de Purcell, la cual se repite durante varias temporadas y en 1966 Dido y Eneas. Con ayuda de un subsidio estatal la Folkwangschule establece las "master classes" y promueve la coreografía experimental en los alumnos, entre los que se encuentra Pina Bausch, Reinhild Hoffman y Johann Kresnik, quienes establecen a partir de los años 70 una reconciliación con la danza moderna. Para el Festival de Salzburgo crea, Representación del ánimo y el cuerpo en 1968, año en el que se retira de su puesto de director del Folkwang, dejando el puesto a Hans Zullig¹⁰², con la asistencia de su hija Ana Markard. Jooss continua con las reposiciones de La mesa verde en distintas compañías del mundo. En febrero de 1971 pierde a su esposa, que continuaba siendo su colaboradora artística más cercana. En julio del mismo año deja Essen y se muda a Baviera, donde vive hasta su muerte el 22 de mayo de 1979 a consecuencia de un accidente automovilístico.

Aunados a los fuertes principios científicos de Laban, Jooss es un artista que

piensa que la danza debe ser un medio para expresar tanto los acontecimientos como las impresiones y las reacciones. Su trabajo La mesa verde, es visto como un retrato de los acontecimientos políticos de inicios de los años treinta, acontecimientos que sin duda influyeron la concepción artística de Jooss, sin embargo se empeñó siempre en declarar que la misión del arte no es la de comprometerse políticamente, ni tener efectos políticos, sino que en su caso se trató sólo de convergencias.

Jooss se definió a sí mismo como esencialista, pues su intención era lograr la escala completa de todos los sentimientos humanos y todas las fases de la expresión a partir de buscar la esencia de cada idea o sensación que se propone expresar. La danza debe ser síntesis significativa dada a través del gesto, agente vivificado de la idea y el sentimiento.

El bailarín alemán Sigurd Leeder¹⁰³ nació en Hamburgo el 14 de agosto de 1902. Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Artesanías o Kunstgewerbeschule, al mismo tiempo que estudió en 1923 en su ciudad natal en una filial de las escuelas Laban. Aunque él contaba ya con su propio grupo, en 1924 se encuentra con Kurt Jooss en el Tanzbühne Laban, más tarde es, cofundador con Jooss de Neue Tanzbühne (Nueva danza escénica), y participa con él como ya se mencionó, en la gira por Alemania (1924-1927), que llamaron Dos bailarines varones con un programa de solos y duetos interpretados por ambos. Entre 1925-1926, se encontraban en el Teatro Municipal de Münster, y trabaja como solista y maestro en la Escuela Westphalia de Música, en el proyecto palabra y movimiento surgida a partir de la idea de Laban sobre Tanz-ton wort, danza-sonido palabra y se convierte en uno de los principales colaboradores de Jooss, quien aprovecha sus dotes pedagógicas y su pasión por la enseñanza para confiarle la dirección de los estudios de la Folkwangschule de Essen desde su fundación en 1928-1929. Participó en el elenco de La mesa verde en la

competencia de París. Leeder es parte del grupo que compartió el exilio con Jooss, viajaron en gira por los Estados Unidos con la compañía a Dartington Hall en Inglaterra donde adquiere la responsabilidad de codirector de la escuela. En 1940, como Jooss, es internado en un campo de concentración. Después de que es liberado en Gran Bretaña se reúne con Jooss nuevamente y formaron el Jooss Leeder Dance Studio que para entonces tenía su sede en la ciudad de Cambridge. A continuación Sigurd Leeder desempeña las funciones de maestro de danza de la compañía Jooss de 1942-1947, para la que compuso la coreografía Fantasia del marinero en 1943. Abandonó a Jooss cuando éste desintegró al grupo en 1947 y fijó su residencia en Londres donde instala su propia escuela, la Sigurd Leeder School of Dance. Se consagró a la enseñanza hasta 1959, (sin que se sepa si vuelve a colaborar para la Folkwangschule), cuando se mudó a Chile como director de estudios y profesor de danza en la Universidad de Santiago, sitio en el que dejó gran huella. A partir de 1964 se trasladó a Herisau en Suiza, donde fundó la Escuela Sigurd Leeder de Danza, misma que preside hasta su muerte, en 1981, formando nuevas generaciones de bailarines en ese país, bajo el método que en colaboración con Jooss, creara con gran visión pedagógica: el Método Jooss-Leeder de enseñanza de la danza.

III Caminos en la construcción de un nuevo género dancístico

Monte Verita y los ascones

La famosa colonia vegetariana del Monte Verita en Ascona, Ticinia Suiza, para retiros de salud, a la que acudían artistas e intelectuales de toda Europa, fue fundada en 1900 por Ida Hofmann y Henri Oedenkoven, como una comunidad de jóvenes que deseaban una alternativa al estilo de vida de la burguesía urbana. Con el tiempo se convirtió en el sitio de reunión de rebeldes dedicados a distintas actividades, entre ellos escritores como Hermann Hesse y Franz Kafka, políticos como Peter Kropotkin, místicos y psicoanalistas como Otto Gross y C.G. Jung¹⁰⁴. También acudían dadaístas como Hugo Ball y artistas como Hans Arp, Isadora Duncan, Hans Brandenburg, Rudolf Laban y Mary Wigman. Entre ellos compartían un alto espíritu de exploración y renovación de sus mutuos campos de trabajo. Rudolf Wagner, uno de sus residentes, hablaba de transformar el arte y la religión, convocaba a sacar a la humanidad de su materialismo y a favor de su regeneración.¹⁰⁵ Monte Verita daba una alternativa a la vida propia de la sociedad industrializada, a donde las personas acudían para obtener cura a sus males con tratamientos naturales. Los bailarines vivían de las terapias físicas que daban a los pacientes con problemas motrices.¹⁰⁶

Laban, que creía que debían propiciarles mejores condiciones de trabajo a quienes participaban con él, pensó en sacar a su grupo de la ciudad. Creía que paralelo al arte debían tener una ocupación sana, de preferencia agrícola, dedicarse lo menos posible a la vida personal y ocupar la mayor parte de su tiempo a la construcción cotidiana de una cultura comunitaria, la cual debía culminar en festivales y celebraciones.

En 1913 encontró una nueva residencia en el campo. Eligió la famosa colonia de Monte Verita y fundó su escuela como una granja dancística. Los festivales de verano serían la columna vertebral de su actividad y de sus recursos financieros.

Por las mañanas, desde su terraza, hacía sonar un gong y todos acudían a su clase de gimnasia. Más tarde se iban al trabajo en el campo. Las mujeres se reunían en talleres a confeccionar trajes y sandalias, vestuario de sus montajes. Llegaron a tener sus propios telares y su panadería. Los alimentos eran preparados por grupos que se turnaban. Sin embargo, su mayor interés radicaba en los ensayos que podían ser al aire libre, pues Laban pensaba que así los movimientos serían más amplios y bellos.¹⁰⁷

En general los habitantes de Ascona se manifestaban a favor de ideas diversas, coexistiendo posiciones favorables al misticismo, feminismo, nudismo, erotismo, los remedios naturales y las reformas al vestido. Se presentaban como una contracultura frente a la industrialización, especie de hippismo de la época, que pugnó por una vida mejor. Estaban en contra del matrimonio tradicional y a favor de la doctrina de Hofmann de unión libre y libertad sexual. Estas uniones fueron bautizadas por la población local como "matrimonios vegetarianos". Experimentaban una alegría, un entusiasmo y un amor fervoroso a la vida; iban del ascetismo voluntario, a la política inflexible en combate por reformas sociales y a la constante veneración por la naturaleza, los animales y el hombre. Proclives a la piedad llevaba a algunos a la cólera, a la protesta, a la desesperación o al nihilismo ante la civilización. Entonces vemos que había más de una manera de ser ascón¹⁰⁸. Laban no tenía nada de activista político, como los dadaistas u otros ascones, pero consideraba que su trabajo podía abrir puertas a aficionados para que tuvieran la experiencia de la comunión colectiva mediante festivales centrados en la danza.

Los mecanismos de trabajo son descritos por Laban: " Después de ensayar, nadábamos un poco y regresábamos al trabajo, [cuando llovía] trabajábamos en grupos pequeños en los salones de las posadas cercanas. A cada grupo se le

asignaba una tarea de ejercicios de danza, y uno de los bailarines actuaba como supervisor responsable. Todos los días yo tenía que recorrer varias veces las diferentes aldeas¹⁰⁹ con dificultades para conseguir alimento, dado que estaban en guerra, tras todo un día de trabajo, después de su breve cena, en el granero o el establo, se reunían a discutir problemas del arte de la danza y la vida comunitaria. A pesar de las dificultades para sobrevivir, debido quizá a la atmósfera de camaradería solidaria y con un espíritu constructivo frente a un mundo devastado por la muerte, su grupo optó por permanecer al lado de Laban. Los años de posguerra fueron de grandes privaciones para todos los que permanecieron cerca de él, y en ocasiones hacían un sola comida al día. Para mantenerse daban recitales en poblaciones cercanas, con lo que ganaban un poco de dinero. Con el compromiso del grupo auestas, Laban tuvo que actuar como empresario. Así logró un contrato en Hamburgo para la ya constituida Tanzbühne Laban, compañía profesional que se preparaban para presentarse en cuanto Laban lo anunciara. El Deutsche Bühne, patrocinó a Laban y así con auxilio de su entonces asistente Dussia Bereska, lograron mantenerse a flote.¹¹⁰

Para entonces ya se había manifestado a favor de trabajar en la liberación de la danza de su relación con la música y el teatro y encontrar un lenguaje propio del movimiento. Lo que más tarde se llamaría "danza libre", "danza absoluta" (en México conocida como danza pura). Partía del principio de que el habla, el canto y el grito, se origina en acciones físicas, es decir en el movimiento. El círculo formado al rededor de Laban fluctuaba entre una fuerte concepción existencial y una disposición a la aventura. Contagiados por la vitalidad de Laban, todos los ascones bailaban de una manera u otra. El ambiente ascón tranquilizador y estimulante permitía que Laban encontrara en sus alumnos imágenes de danza siempre convincentes, auténticas, provenientes de lo más profundo de su psique. En busca constante de apoyo para mantener a su grupo y sus montajes, era capaz de argumentar ante quienes lo solicitaban, que el verdadero objetivo del

hombre es llevar una vida de fiesta, no en el sentido de ociosidad o dispersión, sino en el sentido de crear a través de la recreación personalidades fuertes, la fiesta vista como elemento que eleve al hombre por encima del animal. Pareciera con estas ideas esbozar de manera muy elemental un método pedagógico basado en el juego, método que actualmente muestra su pertinencia y efectividad.

Los festivales

Dalcroze, que a partir de 1910 se había instalado en Dresden, comparte desde 1911 la experiencia de Hellerau con intelectuales y artistas como el director de teatro Adolphe Appia. Favorecía los festivales por considerarlos como un gesto de "internacionalización". Junto con Appia se encargó no solamente de organizarlos, sino que en los veranos de 1912 Y 1913, al hacerlo, lograron iniciar reformas teatrales sorprendentes. Appia diseñó un salón rectangular muy largo y abierto, que albergaba a 200 ejecutantes y 500 espectadores. El escenario no estaba elevado ni había arco en el proscenio, ni foso. Se trataba más bien de escenarios móviles con un sistema de luces difusas, que integraban espectador y ejecutante. Para la segunda temporada asistieron cinco mil personas de toda Europa, tales como Bernard Shaw, Serge Diaghilev y Konstantin Stanislavsky.

La idea de los festivales acompañó a Laban durante toda su vida. Los festivales, eran concebidos como espectáculos y rituales de movimiento que buscaban enaltecer y vincular a la danza con la vida comunal en contacto con la naturaleza, como en un incesante afán de contrarrestar los efectos negativos de la vida moderna urbana, en constantes debates y luchas bélicas. Bajo esa filosofía "naturalista" que lo acompañó a partir de 1910 aproximadamente, pensaba que un maestro de danza llegaba a ser verdaderamente útil y esencial para la comunidad cuando preparaba festivales. A éstos los concebía como elemento imprescindible de los momentos que marcan el ciclo de la vida, ligados a celebraciones de pueblos o familias, como nacimientos, bodas, fiestas populares incluso, funerales, a lo que él denominó "danza comunitaria",

Durante su período en el ejército tuvo su primera experiencia. Se le pidió hacerse cargo de la parte artística de una celebración. Hizo una selección de danzas tradicionales que consideraba eran testimonio de "la pasión humana hacia la expresión kinética y representaban un medio de identidad social". Con sus respectivos trajes, se bailaron valeses alemanes, czardas húngaras, kojo de los

eslavos, mazurcas polacas, polcas bohemias, schuplatters tirolesas, tarantelas italianas y danzas derviches herzegovinas.

La idea de organizar festivales al aire libre, compartiendo la experiencia con la naturaleza, tiene uno de sus puntos más brillantes y propositivos en el Festival del Sol el 17 y 18 de agosto de 1917, como parte del Congreso Nacional de Danza. "Los congresistas se reunieron como iniciados en una comunidad mística, más que como ciudadanos de una nación en guerra".¹¹¹ Su convicción pacifista surgía de que eran bohemios que confiaban más en la fuerza de la recreación espiritual que en luchas nacionalistas. El Festival del sol aludía más a las creencias místicas de OTO (Ordo Templi Orientis) y a la experiencia en el exilio en Monte Verita durante los años de guerra que a cualquier otra cosa. La primera parte La danza de la puesta del sol, se hizo en la montaña, mientras el auditorio observaba la puesta sobre un lago a la distancia. Se alternaban versos con danzas de grupo haciendo cadenas. La segunda parte intitulada Demonios de la noche, inició y terminó con procesiones que incluían a participantes y espectadores que enmarcaban la salida y entrada de grupos de bailarines enmascarados de demonios. La parte final, El sol victorioso, fue al amanecer, con la bienvenida al sol por un grupo de bailarinas con túnicas delgadas que se movían alegremente contra el disco del astro al aparecer en el horizonte¹¹².

Durante la época de carnaval, un festival seguía a otro y para los artistas y la gente común era motivo de orgullo preparar decoraciones originales y presentar funciones espectaculares. Durante ellos, no hubo uno en la época en el que Laban no estuviera presente, interviniendo tanto en las composiciones dancísticas, como en el diseño de vestuario y la dirección escénica. Por lo general se reunía a cientos de personas a las que organizaba en grupos de cien en cien. Para desempeñar los papeles principales de las obras dancísticas convocaban a bailarines profesionales. Por las noches se reunían a ensayar hasta la fecha del festival. Todos los festivales, según sus propias palabras, fueron verdaderos aquelarres, "no podíamos pensar en dormir, sólo era posible

comer y beber después de las funciones”¹¹³ . La culminación de su obra en Munich, fue un espectáculo con ochocientos artistas disfrazados como gigantes, demonios, brujos.¹¹⁴ Dado el éxito logrado, siempre se le invitaba al siguiente festival, siendo objeto de felicitaciones de miembros de la realeza, autoridades públicas, periodistas, etc.

En cierta ocasión, durante el año de 1929, fue contratado para realizar un festival que se llamaría Desfile de Industrias de Viena, que reunió a 10,000 participantes, incluidos 2,500 bailarines. Éste y el festival de Manheimm, marcaron el clímax de la carrera de Laban como su organizador. Al de Viena lo concibió como una procesión dancística dedicada a representar a las artesanías y a los oficios, mediante la utilización de sus respectivos movimientos de trabajo. En él, Laban se percató cómo a través del establecimiento de ciertos ritmos de trabajo, se puede lograr la economía del Esfuerzo-Effort, teoría que desarrolló más tarde en su carrera como investigador del movimiento Por otro lado, la organización del festival provocó que los trabajadores, víctimas de la confusión política que se vivía y agobiados por la situación económica y el caos nacional, abrieran sus corazones y se entregaron al trabajo comunitario. Cuatrocientos gremios participaron, ensayaban todas las noches después de su trabajo. Para el evento se necesitaron cuatrocientas plataformas decoradas¹¹⁵, además de carros de sonido y 100 orquestas colocadas a lo largo del camino. La ruta de la procesión constaba de siete kilómetros, los artesanos, apoyados por grupos especiales de bailarines profesionales, entrelazados, desfilaban bailando. Además de las danzas relacionadas con sus ocupaciones, ejecutarían el baile tradicional de la región: el Vals. Imaginamos los innumerables problemas afrontados por Laban como director, que tenía que supervisar la decoración de plataformas y carros, coordinar los entrenamientos y ensayos, asesorar a los directores de orquesta a quienes previamente les repartió las partituras de la música elegida por él, enviar a grabar discos que apoyaran el sonido de las orquestas, y suplir a bailarines que no podían asistir y avisaban a última hora, además de enfrentarse a los conflictos

que surgían entre las personas interactuando, las discusiones con las autoridades municipales, la policía, las reglas de tránsito, y los contratiempos atmosféricos imprevistos, como vientos que se llevan el sonido de la música y lluvias torrenciales que destruyeron los decorados antes de iniciarse el festival. Los ensayos podían coordinarse entre un grupo y otro, aunque estuvieran en poblaciones distintas del mismo municipio, gracias a que las danzas estaban escritas en su notación dancística eran montadas con la ayuda de bailarines asistentes. Al final, Laban tomaba la dirección y realizaba los ensayos finales. Una vez iniciado el desfile, él tenía que recorrer en auto una y otra vez la ruta de la procesión. Al concluir, los vítores y las aclamaciones no se hicieron esperar. Cabe suponer que Laban era una especie de ídolo popular, que a través de sus danzas exponía su concepción del mundo, como lo vemos en el texto elaborado para el citado festival :

queremos solemnemente avanzar juntos
y al unísono queremos crear
vínculos más fuertes de mutualidad,
amor y cohesión
entre los habitantes del campo,
la ciudad
y toda la humanidad¹¹⁶

Podríamos concluir que dentro de los festivales efectivamente existía comunión con la naturaleza. Con este espíritu "naturalista" el coreógrafo trabaja con sus bailarines, quienes con su exaltación logran contagiar de entusiasmo profundo al resto de los participantes no profesionales que comparten con ellos la experiencia al reunirse en torno a un evento conmemorativo.

Los Coros en Movimiento

Los Bewegungsschor o Coros en movimiento fueron la forma dancística desarrollada por Laban, que consistía en danzas grupales, de movimientos simultáneos, bajo un mismo ritmo, ejecutados por bailarines amateurs. Los movimientos eran simples: caminatas o carreras que se enriquecían mediante giros, saltos y pasos lentos o entrelazados que producían en quien las realizaba y observaba una cierta respuesta emotiva de comunión, a partir del movimiento como germen vital. Se trataba de establecer una especie de conjunción solidaria de fuerzas físico-espiritual y emotiva, reunidas en la danza. La forma Coros en movimiento y las danzas comunitarias se entrecruzaban hasta confundirse una con otra. Podríamos distinguir a las danzas comunitarias de los Coros en movimiento en que las danzas comunitarias era aquella manera de manifestarse kinéticamente de un grupo social o una comunidad determinada, mientras que los Coros en movimiento eran las danzas practicadas por personas miembros o no de un grupo social, unidas con el fin concreto de lograr la experiencia del movimiento en la danza.

La danza comunitaria y los Coros en movimiento eran realizados por personas que a partir de la experiencia práctica se convirtieron en espectadores de la danza escénica profesional. La idea de los Coros en movimiento se esparció, viajando con velocidad a través de toda Alemania, lo que estableció una basta red de público y alumnos cautivos que engrosaron la fila de los matriculados en las escuelas de Laban y Wigman. El vasto movimiento de alto alcance social, cuyo principio primordial claramente manifestado por Laban en la frase "experiencia compartida de movimiento", buscaba la vivencia de alegría que produce el movimiento conjunto, independientemente del entretenimiento público. Dado el alcance y respuesta a la propuesta en ocasiones se usó con propósitos distintos, como los ideológicos propios de los nazis.¹¹⁷ En ésta nueva danza en construcción el coro a diferencia del coro del ballet, adquiere fisonomía distinta.

En el ballet el coro tiene como fin enmarcar y hacer resaltar las habilidades, personalidad y talento de los solistas. En estos nuevos coros, no se debe perder de vista que el objetivo básico, ya citado, era el de compartir la alegría del movimiento, como una experiencia interna y un deseo reiterado de comunión. Los efectos producidos por los Coros en movimiento, serían los que se experimentan cuando se ejecutan y observan danzas tradicionales-étnicas como parte de un ritual, que se opone a la concepción de la danza escénica, donde la profesionalización requiere de una preparación física especializada cuyo fin es la representación teatral. Los Coros en movimiento también se entrecruzaban con la Danza absoluta (forma de danza que será explicada más ampliamente en el apartado correspondiente), acompañarse de percusiones con el fin de lograr la experiencia de grupo. Los principios de los Coros en movimiento fueron también utilizados para realizar danzas corales escénicas. En ocasiones, estas danzas incluían la palabra hablada, así es que se alternaban coros diciendo textos con coros bailando (ejemplos de este tipo de montajes serían el Prometeo y Fausto de Laban y Totenmal de Wigman).

Para 1914, fecha coincidente con el inicio de la Primera Guerra Mundial, el alcalde de Colonia de aquella época, el señor Konrad Adenaur, con motivo de la inauguración del Werkbundausel-lung, escenario al aire libre, invitó en el verano a Laban a montar una obra donde se combinara la danza y la palabra. Anexo el escenario, el proyecto incluía la escuela de lo que se denominó Tanz-ton-wort, danza-sonido, palabra, que bajo este concepto instruía a los alumnos para formar parte de sus festivales y espectáculos multimedia y Laban pasó así a formar parte de la escuela.

Para Jacques Baril¹¹⁸, los coros en movimiento, al igual que los coros vocales, estaban compuestos por tres tipos de participantes, encargados de interpretar los movimientos bajo tres aspectos distintos como una sinfonía de gestos corporales. Los principios de este tipo de expresión habían sido experimentados por Laban en Ascona con su grupo de seguidores, que al presentarse, fueron tan bien

recibidos, que los espectadores le pidieron compusiera para ellos piezas semejantes, constituyéndose en el inicio de un extenso movimiento de grupos de danza de aficionados.

La primer pieza coreográfica de Laban donde intervino un Coro en movimiento es Lichtweden, cuya traducción puede ser "Solsticio" o transición de luz, que va de menos a mas, en Hamburgo, en 1923 con la participación de ochenta bailarines con acompañamiento de percusiones interpretadas por ellos mismos.¹¹⁹ Los Coros en movimiento que después fueron retomados por sus alumnos, llegaron a ser el acontecimiento cultural de la época y según opinión del periódico Das Hamburger Fremdenblatt significaba una "regeneración teatral". Además de esto ultimo, lo que señala el propio Laban era que la danza coral era ideal para festivales, y participantes amateur; al mismo tiempo pensaba que era necesario establecer una danza teatral independiente, altamente desarrollada en sus instrumentos compositivos.

En 1928 se celebra el quinto aniversario de Coros en movimiento para la que Albert Knust repuso El titán en Hamburgo.

El concepto de Coro en movimiento se trasladó y arraigó ampliamente en Inglaterra. El primero fue formado en la década de los treinta en Plymouth por Lisa Ullmann bajo los auspicios de la Asociación de Trabajadores de la Educación. A partir de la Segunda Guerra Mundial surgieron muchos grupos de Coros y festivales de danza. Uno de los más importantes se organizó en 1970 por el Grupo Laban de Arte en Movimiento en el Albert Hall de Londres. Cabría añadir que la idea de la danza como instrumento educativo que favorece el desarrollo de la sensibilidad personal y el sentido de grupo, está estrechamente ligado al concepto de Coro en movimiento.¹²⁰

La gimnasia y la danza gimnástica.

Desde el inicio del siglo, con la reconciliación del "hombre civilizado" con su cuerpo, la gimnasia había adquirido gran popularidad. Se hablaba de la "reconquista" y el "redescubrimiento" del cuerpo. El cuerpo estaba despierto y vivo y se interesaba por las acciones físicas. Independientemente de que hubiese la preocupación de desarrollar métodos de entrenamiento que lograsen cuerpos diestros que se dedicaran profesionalmente al mundo de la danza, las personalidades interesadas en el movimiento corporal también se preocuparon por desarrollar métodos que permitieran al "lego" compartir experiencias vitales a través de él, y que además contribuyeran a lograr mejorar las formas de salud y vida. Hubo quienes, como Laban incluso, pensaron en el movimiento como método de cura para aliviar el alma y auxilio terapéutico, especialmente en personas con problemas ligados a la locomoción. La gimnasia, como el modernismo y el avant-gard, no sólo eran una moda, sino también la vía de concretar las necesidades de expresión de la época¹²¹.

El movimiento gimnástico fue popularizándose cada vez más entre sectores amplios de la población, fue metodizado inicialmente por Dalcroze (ver apartado) a partir de ejercicios rítmicos e improvisaciones e incluido en la curricula de su escuela en Hellerau. Laban, iniciador de la nueva danza, gracias a sus cualidades indagadoras y a su afán en contar con una danza distinta al ballet, tenía que contar con nuevos instrumentos. Sus cuestionamientos lo llevaron a construir un sistema gimnástico basado en el movimiento orgánico natural del cuerpo humano y los principios de tensión relajación nacidos de su cabeza, apuntaban hacia un nuevo estilo de danza y de bailarín.¹²²

Wigman por su parte, después de un arduo trabajo de investigación, pensó que había descubierto algo más que una nueva forma de arte, al descubrir también una nueva forma de recreación que podía hacerse con placer y provecho. Partió del principio de que para hacer al cuerpo funcional era necesario fortalecerlo y

liberarlo de sus inhibiciones a fin de convertirlo en instrumento diestro. Para lograrlo, Wigman diseñó un sistema totalmente natural de ejercicios rítmicos que luego vinieron a conocerse como Tanz Gymnastik ampliamente difundido, el cual fue recogido por la población juvenil con gran entusiasmo y lo convirtió en parte integral del movimiento de cultura física del país. De forma simple todo el mundo podía bailar y los jóvenes alemanes empezaron a hacerlo por el simple gusto que les brindaba.¹²³ Se consolidó finalmente como un movimiento de cobertura e interés nacional que ligado al nuevo movimiento dancístico profesional, el Ausdruckstanz, convirtió a la danza en una práctica nacional y nacionalista, no sólo porque abordaba temas al respecto, sino también porque cohesionaba e identificaba a sectores de la población en torno a un género artístico concreto.

Ausdruckstanz o danza de expresión.¹²⁴

El movimiento Ausdruckstanz estaba constituido como una alianza de bailarines que trabajan fuera de las instituciones que hasta entonces albergaban a la danza como los teatros municipales y las Opera house, y creaban su propio sostén a partir de los estudios privados y la realización de sus presentaciones y conciertos.

A mitad de los años 20, Ausdruckstanz se encontraba en la cima de su producción, con figuras destacadas lideradas por Laban y Wigman. Esta última incluso había escrito el resultado de sus pensamientos e ideas en un folleto con el nombre de "Composición", redactado a manera de manifiesto, como era costumbre entre los artistas de la época¹²⁵. En éste nos habla de que la composición debía florecer desde la improvisación, a través de la cual el coreógrafo vuelca sus sentimientos y experiencias vitales en expresiones visibles. En él se describía a la danza como la conversión de lo interno en movimientos visibles.

La nueva danza alemana o Ausdruckstanz había surgido en contra del ballet clásico y el sistema de la Opera house y cumplía su tarea al empujar algo que se sentía empolvado, cansado. La nueva danza expresiva atacó a su público con una fuerza emocional desacostumbrada que planteaba temas hasta entonces no abordados. El Agit-prop o agitación política fue algo propio de la danza del periodo de Weimar, cuya revolución estética corresponde a los cambios en el arte dados en ese periodo¹²⁶

Ausdruckstanz ligada a la República de Weimar fue construida en un país carente de danza escénica propia, pues siempre había importado de escuelas de ballet de otros lados. A pesar de que se ha identificado a Ausdruckstanz con el expresionismo, no siempre fueron coincidentes, Ausdruckstanz no es una etiqueta a una tendencia estética única o teoría sobre la danza, con métodos y técnicas definidas. Más bien se trata de un término coincidente en época, que abarca desde el más puro expresionismo hasta otras formas que podríamos ver como

líricas, festivas o románticas, aunque la a agitación espiritual del expresionismo, se vierte en Ausdruckstanz y con él parecían haberse encontrado respuestas a la búsqueda¹²⁷ por interpretar al hombre moderno. Wigman manifestaba abiertamente no creer en categorías cerradas "uno no puede tomar el arte y dividirlo en partes separadas, esto es expresionismo, esto modernismo, esto futurismo, esto post-expresionismo. Existe expresionismo en todo el arte que se precie de serlo"¹²⁸.

Ausdruckstanz estaba ligado al uso del espacio que descubrió Laban y dominó Wigman, al cual respetaba, y dio vida a través de un lenguaje en el que se dan cita los elementos extáticos al servicio de las líneas trazadas por el movimiento convencidos de que ilustraba perfectamente estados mentales.

La relación con la música es otro elemento característico de Ausdruckstanz en la bandera de Laban y Wigman en su lucha por valerse de sus propios recursos. No se aceptaba que el acompañamiento musical tuviera cualquier tipo de influencia sobre la danza que debía prevalecer sobre la música, lo cual la llevó a apartarse de ella lo más posible, e incluso a rechazarla completamente, como sucedió en Hexentanz II (Danza de la bruja) en 1926), de Wigman. A partir de 1920 se volvió un recurso constante, haciendo uso de acompañamiento de instrumentos de la orquesta típica, "gamelan", gongs, xilófonos, tambores, no sólo en composiciones coreográficas sino también para acompañar las clases de técnica e improvisación.

En la Alemania de los años veinte, se había establecido una gran trama de estudios privados que sostenían a Ausdruckstanz. Se trataba de estudios que ofrecían formación no profesional. Para 1927 la escuela de Wigman necesitaba expandirse y se crearon sucursales en Berlín, Frankfort, Leipzig y Munich. A finales de la década el registro total de las escuelas fue de quince mil estudiantes. Durante los años veinte el trabajo de Laban y Wigman alcanzó una popularidad similar. En ese momento Wigman tenía más de veinticinco escuelas. Muchas de ellas sostenían al Bewegungschor, o Coros en movimiento. La danza amateur

incluía a más de cincuenta mil personas.

La currícula amateur de las escuelas Wigman enfatizaba el estudio de la expresión masiva o comunal. La currícula profesional incluía class lessons o improvisación de movimientos; clase de técnica, la cual era una clase de exploración de movimiento y aunque estaba orientada a perfeccionar el cuerpo como instrumento del bailarín, su método no se basaba en la repetición de secuencias cerradas de movimiento. La group class, trataba las distintas formas de moverse en grupo. Un alumno de la escuela Wigman durante 1964, Blanche Evans, después de haber estudiado también con Martha Graham, no podía dejar de sentir una ambivalencia entre el código cerrado de movimiento basado en patrones técnicos ya establecidos, propios de esta última, y la falta de balance entre disciplina y libertad en el caso de Wigman.¹²⁹

Entre el Tanz Gymnastik de Wigman y los Coros en movimiento de Laban, con estudiantes cada vez más entusiastas y participativos, la diferencia entre estudiantes profesionales y amateurs se iba disolviendo. Wigman era identificada con el modernismo que pugnaba por un arte autónomo, autorreflexivo y personal, en contraste con el avant-gard,¹³⁰ que se pronuncia por romper las barreras entre arte y vida propio de las aspiraciones de Laban. La contradicción entre arte autónomo e integración de la danza a la vida cotidiana era aparente, pues ambas posiciones, la modernista, "elitista", de Wigman y la avant-gardista, "populista", de Laban propios del régimen de Weimar y de Ausdruckstanz estaban amarradas a la cultura de masas y al deporte. Wigman con Tanz Gymnastik y Laban con Coros en movimiento. Los métodos de improvisación, columna vertebral de la formación de Ausdruckstanz, también contribuían a disolver las diferencias entre danza amateur y profesional al utilizarlos en uno y otro ámbito. Los estudiantes amateurs no sólo asistían en bandadas a los estudios de Laban y Wigman, sino que provuyeron de un vasto auditorio.

El interés declarado por volver a trabajar bajo la protección de la Opera house de parte de los jóvenes coreógrafos (especialmente Kurt Jooss), como manifestaron

en ocasión del Segundo Congreso, coincidía con la inundación de los estudios privados por un número creciente de estudiantes. Esto hizo cada vez más difícil a las nuevas generaciones de bailarines profesionales sostenerse y encontrar empleo como entrenadores en un mercado ya saturado. A principio de los años veinte el mercado parecía infinito, pues se abría un estudio privado tras otro, con plantas docentes integradas por estudiantes de Wigman y Laban. Pero a finales de dicha década, el mercado se saturó, lo que coincidió con la crisis económica cada vez más fuerte. El problema se agudizó a tal grado que Wigman y Laban se vieron obligados a desintegrar sus grupos. Wigman anunció su decisión de cerrar su grupo en el Segundo Congreso, después de la presentación de Celebración, que fue su último trabajo con él.¹³¹

El cincuenta por ciento de los bailarines estaban desempleados, lo que exacerbó las tensiones en el movimiento de la danza moderna. Fritz Bohme lideró el coro de demandas que pedían al Congreso de Bailarines que se optara por la Opera house, y porque organizaciones juveniles, gobierno municipal y burocracia estatal patrocinara la danza moderna. Esto se materializó una vez que los nazis entraron al poder.

Wigman se oponía a la integración de la danza moderna y el ballet al interior de la Opera house, y a diferencia de Jooss, proponía que la nueva síntesis de la danza y el teatro requería romper con las convenciones de las producciones de la Opera house¹³².

Cuando el Nacional Socialismo subió al poder en 1933, puso a los bailarines a trabajar en la ópera, en espectáculos de masa en programas de educación física y organizaciones de tiempo libre. La responsabilidad de reorganizar la danza alemana estaba dividida entre el Ministerio de Cultura de Goebbels y la Liga de Cultura Alemana de Alfred Rosenberg, que manejaba el programa masivo de educación física, así es como la danza escénica se aparta de la cultura física.

La mayoría de los bailarines modernos permanecieron en Alemania y de distintas maneras fueron desentendiéndose del totalitarismo. En 1934 El ministerio de

cultura organizó un Festival-encuentro de Danza en Berlín al que estuvieron invitados Mary Wigman, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Harald Kreutzberg y Rudolf Laban entre otros. El festival fue organizado por Laban pero no hubo debates como en los congresos del régimen de Weimar. Hubo un segundo festival en 1935, en el participan Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Laban y Wigman entre otros.

Las demandas expuestas en el Tercer Congreso fueron recibidas por el ministerio de Goebbels, quien en respuesta a la solicitud de la creación de un Conservatorio para la danza, fundó el Instituto Superior para la Danza (Deutsche Meister-Statten fur Tanz), en Berlín en 1936. Sin embargo la currícula propuesta fue alterada pues en vez de darle la titularidad a la danza moderna, ésta debía compartirla con el ballet, las danzas nacionales, además de clases de ideología nacional socialista. Sus egresados, que debían ser arios, podrían enseñar Tanz -Gymnastik en organizaciones juveniles o de recreación, pues el desarrollo de las aptitudes físicas era parte importante del programa Nazi¹³³. El movimiento Ausdruckstanz, originalmente vinculado a la población alemana de manera masiva, fue utilizada por los nazis para la consecución de sus propios fines. Esta charada del nuevo régimen, que podría ser vista como una coincidencia en la necesidad de vincular y difundir masivamente un movimiento de alcance nacional, provocaría el desprestigio de los miembros de Ausdruckstanz y el deseo de olvidarlo.

Poco a poco la danza alemana fue reducida a los ideales del clasicismo griego y a la esencialización del espíritu germano. Laban y Wigman no podían coincidir con esta idea y entraron en conflicto con el régimen, a pesar de que en alguna ocasión Wigman escribió " ya que Alemania es la cuna de la danza moderna, sus formas de expresión reflejan la esencia del pueblo germano"¹³⁴.

El patrocinio del Nacional Socialismo y su política, rigidizaron el proyecto modernista de Ausdruckstanz de ver a la danza como un lenguaje autónomo, y tergiversaron el proyecto avant-gard, de romper barreras entre arte y vida, con un

compulsivo programa de educación física.

Cabría aclarar que el interés del Ministerio de Cultural por promover la danza fue más en el sentido de entrenamiento corporal masivo, que con sentido de formación profesional artística. Para 1937 un impulso casi compulsivo por regresar al ballet empezó a darse y desmanteló la urdimbre de escuelas privadas que sostenían a Ausdruckstanz, al instalar la danza moderna al interior de la Opera House. Los proyectos en torno a la danza fueron redefinidos más en términos del ballet que de Ausdruckstanz. El ballet eclipsó a Ausdruckstanz como género preferido

Después de 1933, Ausdruckstanz había alcanzado un punto de agotamiento y entrado en un periodo de crisis propia. El Nacional socialismo mató lo que ya estaba enfermo. Tras la guerra Ausdruckstanz en el Oeste se convirtió en una práctica marginal y en el Este es fusionado con el ballet como parte de la política cultural oficial. El movimiento Ausdruckstanz declinó hasta casi desaparecer.¹³⁵

Al término de la guerra, Ausdruckstanz no era lo que los alemanes querían, deseaban una danza más ligera. Después de 1945, el ballet es casi lo único que se encuentra (a excepción de lo que logra permanecer en la Folkwangschule). El Tercer Reich y el canciller occidental Konrad Adenaur con su boom del ballet (1949-1963) le organizan sus pompas fúnebres.

Kurt Jooss, uno de los que propuso la reconciliación con la ópera y las formas subsidiadas de administrar los grupos de danza, finalmente logró sobrevivir profesionalmente, apoyado por el éxito de su obra La mesa verde, al regresar de su exilio, tras la vorágine de los acontecimientos. La Folkwangchule de Essen, encabezada por Jooss será el único bastión visible en el que se impartieron los principios de la teoría de Laban, aunque el Método creado por Jooss y Leeder va siendo paulatinamente abandonado, los mismo que los postulados de Ausdruckstanz, que en el futuro van a converger en los principios de la nueva danza-teatro. Leeder que permaneció en Inglaterra se ocupó de difundir el

Método, tanto en ese país como en Chile. Laban, enfermo y desilusionado siente que ofrece mejor futuro para el desarrollo de su trabajo permanecer en Inglaterra. Con esto en Laban se confirmaría el refrán popular de que "nadie es profeta en su tierra". A Wigman, aunque permanece en su país, se le ve ligada al fascismo, y su danza es recordada como propia de una época conflictiva que generó la crisis y desembocó en la guerra. Sin nunca dejar de trabajar, sus enseñanzas en Alemania sólo trascienden de manera indirecta a través de algunas de sus estudiantes como Susanne Linke que aprendieron de Wigman los métodos de improvisación. Sin embargo, como presencia en la danza alemana de pos guerra su figura no cuenta.

La danza pura o “danza absoluta”

En 1917 ya Annabelle Melzer, al reseñar el encuentro de Laban-Wigman con el grupo de la Galería Dada, en uno de los eventos más interesantes de la historia de avant-gard, había dicho que “Vestuario, escenario, música, estaban subordinados a la idea de la danza”¹³⁶. La danza se había convertido en un fin en si mismo.

En Ascona, Laban empieza a hacer conciencia, de que los recursos usados por él mismo como la palabra, las canciones, e incluso la música, no tenían por que constituir elementos de los que dependiera la danza. La idea como se ha venido señalando era alejarse del género operístico imperante en su época, al cual el ballet, hasta entonces único género dancístico profesional, estaba ligado. Esta dependencia era lo que les permitía contar con subsidios de producción, escuelas de entrenamiento para músicos, cantantes y bailarines, escenario y un público cautivo, amante de la ópera, el cual al acudir permitía que la manutención del teatro fuera rentable, pero a la vez condicionaba los montajes y el estudio de la danza era subordinado al espectáculo de la ópera. Laban opinaba que la música producía tal impacto en la danza que podía colocarla en lugar secundario.

Por otro lado, Laban pensaba que la misma escenografía distraía a los espectadores y se desviaba la atención fuera de la danza. Así en un primer momento buscó apartarse de los escenarios teatrales, en busca de una danza como lenguaje independiente. Ello se conjuntó con su deseo de vincularse con los espacios naturales, como parte de su vocación, que hoy quizá llamaríamos ecologista. Es entonces que experimentó trabajar al aire libre o en simples salones techados. Por aquella época elaboró El templo de la danza, obra que requería de una penetración extraordinaria en la naturaleza del movimiento, en especial las escenas que se bailaban sin acompañamiento musical. En sus memorias anotó que :

" Para los bailarines al principio era casi imposible bailar sin estímulo audible; [pues] solamente por medio de una intensa percepción interna y externa es posible vencer su inercia. Se trataba de una danza que duraba tres horas, con partes totalmente en silencio y otras con percusiones, sin embargo, [también] había otras danzas concebidas con música de fondo melódico... "137

El templo de la danza llegó a ser uno de sus más grandes éxitos, tanto de público, como de la crítica. Nunca antes, ni después, recibió ovaciones tan estruendosas como con esta obra, lo que lo hacía sentir que había logrado desarrollar un estilo completamente desconocido, nuevos caminos para la danza. Había logrado su sueño de producir una obra eminentemente dancística. Acentuando la importancia del movimiento, el espíritu del nuevo arte de la danza debía centrarse en la expresión simbólica de éste, pues "solamente entonces las cualidades internas de los personajes se hacen evidentes con toda energía y belleza"¹³⁸. Los ejemplos de obras de danza pura de Laban, establecieron las normas para ulteriores producciones dancísticas en Alemania, El templo de la danza también podríamos catalogarla como una de las primeras obras de danza-teatro, género trabajado también por Wigman y Jooss, que se popularizó cincuenta años después, durante la década de los setenta por directores de compañías como Johann Kresnik y Pina Bausch.

La obra dancística de Laban más acabada fue Los alucinados. Die Geblendeten creada en 1921, en el Teatro Nacional de Mannheim. Se ejecutó casi en silencio, sin música, sin explicaciones, sin lista de personajes, se presentó simplemente como "Danza pura" y produjo gran impacto en los espectadores

Para entonces Laban ya había logrado discernir claramente tres diferentes estilos dancísticos. El primero era la danza operística teatral; el otro era la danza festiva no necesariamente escénica, efectuada en ocasiones especiales como fiestas, ferias o celebraciones, a las que llamó Reigenwerk (término que no trasciende, ni es usado por ningún otro artista), y la tercera vertiente, la danza escénica

independiente a partir de ideas significativas y nunca de la narración de acontecimientos externos. La danza devenía ahora en una dramaturgia completamente novedosa que hablaba de las cualidades internas de un personaje. La danza, al margen de las instituciones municipales, fue alejada de las estrategias narrativas.¹³⁹ Constituida como un arte con derechos propios, podía estimular la imaginación de manera distinta, y al poseer ritmo propio, independiente del musical, era capaz de excitar el sentido de la vitalidad de quién baila y ve bailar.

Mary Wigman avanzó en la conformación de lo que se conocerá como danza pura o "danza absoluta". Ofreció los ejemplos más acabados del género, al separarse de los modelos miméticos del ballet para dar paso a una danza auto reflexiva, la cual Manning identifica como Gestalt im Raum, entendida como ya fue mencionado en configuración dinámica de la energía en el espacio ¹⁴⁰, especialmente en el caso de sus solos, al hacer énfasis en el uso activo del espacio y quizá como un contrapunto a lo creado por sus antecesores, como Isadora Duncan, Emile Jaques Dalcroze e incluso Rudolf Laban y los bailarines asociados al Cabaret Dadaista Voltaire.

Fue después de 1919, una vez que había abandonado Ascona y prescindido del tutelaje de Laban, que Wigman diseñó programas que incluyeron solos acompañados con sonidos de piano, con percusiones, o totalmente en silencio, que enfatizaban las cualidades abstractas del movimiento. Además, los rasgos personales de la bailarina, fueron sustituidos por la fuerza suprapersonal de la danza. La gira de otoño de ese año, con el estreno en Berlín de la danza Idolatria, marcó el origen de la Danza pura en Wigman, cuyas características personales serían: el uso de máscara (con la cual el sexo de la persona se neutralizaba), la disociación de la música y la supremacía del movimiento. Wigman, que en 1925 se había convertido en el máximo exponente de su época, escribió el prefacio La danza de nuestro tiempo, antología coordinada por el crítico vienes Paul Stefan donde decía:

"Estamos parados ante el inicio. Lo que hemos sido capaces de crear, hasta la fecha había permanecido como experimental. La nueva forma de danza Gestalt necesita empezar a tomar una forma creativa más cristalizada [de lo que hasta ahora ha mostrado en] éste proceso de experimentación, hasta que estas formas se conviertan en símbolos y a través de ellos, alcancen claridad absoluta. Los bailarines de hoy estamos ante una posición difícil, no tenemos fórmulas estrictas intocables en su simbolización pero este punto, al mismo tiempo, es nuestra fuerza. Podemos todavía experimentar, podemos investigar, jugar e improvisar, porque hay mucho todavía que decir en el lenguaje de la danza que todavía no ha sido articulado."¹⁴¹

Ausdruckstanz, danza de expresión y Gestalt im Raum o danza pura se articulaban y tomaban forma. Las danzas de solos y las de grupos empezaban a tener características específicas, personalidad. Los únicos requisitos para seguir avanzando eran por un lado poseer talento creativo y por otro un instrumento corporal perfectamente entrenado.

Para 1927 el interés en la danza en Alemania era algo lleno de vitalidad. En mayo de ese año Laban y Wigman fueron invitados a colaborar en un número especial del Magdeburger Tageszeitung, bajo el título de "Das Deutsche Kulturtheater", donde Wigman hizo un largo ensayo sobre los bailarines y su relación con el escenario:

" Hay dos tipos esenciales de danza creativa, la danza absoluta Gestalt im Raum (danza pura), y la danza escénica tanzbühne. La danza absoluta es independiente de cualquier contenido literario, ésta no representa, ésta es, y los efectos en el espectador, que está invitado a experimentar la vivencia del bailarín, se dan a nivel motor y mental de excitación y movimiento. Las dificultades [para entender la danza absoluta] usualmente radican en el espectador, que no ha aprendido a observar la danza como danza pura, sin tratar de ver en ella imaginaria percibida o inventada. La danza escénica, trabaja con el mismo sentido de la danza absoluta, pero esta predeterminada por los acontecimientos escénicos. Los elementos narrativos son evocados mediante escenografías, iluminación y vestuario. El acento principal no está en la danza misma, sino en el evento escénico total".¹⁴²

La danza debía existir independiente, o en última instancia debía cooperar con las otras artes como sus semejantes y añadía, " la danza de hoy, primero que

nada, tiene que zafarse de los grilletes de la rígida tradición. Sólo cuando se desembarace de la dictadura de la música se liberará para asumir formas frescas, para formar una nueva combinación con las artes emparentadas con ella” .¹⁴³ Mary Wigman pensaba que se debía llegar al punto donde, por encima de cualquier otra cosa, la danza fuera evaluada como un trabajo de arte y el bailarín como él interprete de una forma artística.

Finalmente la danza se convirtió en autosuficiente. El arte puro del movimiento corporal, en arte soberana, sólo servidora a sus propios propósitos. Las innovaciones formales: bailar en silencio, en momentos únicamente acompañada de sonidos percutidos, definían este modernismo coreográfico, El abandono de historias narradas, la ilustración de mitos y leyendas, el prescindir de un texto dramático o un guión anecdótico, que estableciera roles y personajes, formaron parte esencial del movimiento dancístico alemán.

Los congresos

En constante pugna con los sindicatos oficiales y sus formas convencionales de concebir al artista, los nuevos bailarines rompieron con ellos. Mediante la creación de congresos de danza, logran formas de organización que eludían la intervención del Estado.

El ambiente que privó en los congresos de danza más importantes no estaba exento de conflictos internos, divisiones entre los asistentes a favor de una tendencia o la otra, e incluso algunas agresiones y ofensas. Sin embargo estos ofrecían a las nuevas generaciones la oportunidad de examinar, organizar y consolidarse como arte, como gremio preocupado no solo por mejorar sus condiciones laborales y organizativas, sino también para luchar por un sitio de respeto y mantenerlo en relación con las otras ramas de arte. Esta fue una reiterada preocupación del gremio.

En ocasión del Primer Congreso de bailarines, efectuado en Magdeburg, Alemania, en 1927, con bailarines profesionales de danza moderna en unión con bailarines asociados de ballet clásico, se fundó el Sindicato de Bailarines (Tanzerbund). Fue un acalorado congreso con asistencia de trescientas personas, donde los seguidores de Wigman se enfrentaron a los seguidores de Laban. Con Wigman ausente, y Laban presidiendo el comité, la personalidad de éste dominó y lo convirtió en el líder del ahí formado Tanzerbund, el cual debía examinar la orientación que había que dar a la preparación profesional y la amateur, (esta última vista como educación física a escala nacional), los planes de estudio para instituir un tanzhochschule (escuela oficial de danza) y cuestiones relativas a derechos de autor. Se insistió en que la danza debía tener una identidad claramente separada de la música y el teatro como un arte independiente.

El Primer Congreso de la Danza, donde Laban tuvo una participación protagónica fue escenario de su danza Die Nacht, La Noche, concebida años atrás en París, obra que montó gracias a las notaciones de danza repartidas entre sus

colaboradores, que una vez juntos, en un sólo sitio, pudiera reunir las partes montadas para verse la totalidad del espectáculo, ante los asistentes comprobó la posibilidad y beneficio de transcribir una obra al papel. Ello fue resultado del empeño que puso de 1926 a 1928 en la codificación de su sistema de notación, ya incluido en su libro Coreografía segunda parte, que Laban publica originalmente en 1928 en Viena¹⁴⁴

Kurt Jooss, ya entonces joven coreógrafo, participó y al hablar mencionó que Laban había sido el fundador de la nueva danza al unir lo apolíneo y dionisiaco reflejando así el espíritu modernista¹⁴⁵. Posteriormente, la organización se afilió al sindicato teatral para que bailarines, maestros y conductores de Coros en movimiento pudieran tener acceso a la seguridad social. La asistencia pudo además observar la pieza coreográfica de Laban El titán.

El segundo congreso se realizó del 21 al 26 de junio de 1928 en Essen, con Kurt Jooss director de la escuela municipal como anfitrión, con la asistencia de más de mil participantes. Al congreso fueron invitados grupos de danza moderna, clásica y folklórica, músicos y críticos de danza. Las discusiones sobre la instrucción dancística profesional y de aficionados continuaron. Jooss pensaba que el congreso debía dar pasos adelante en la unificación de la formación de los bailarines y avanzar en el proyecto de Deutsche Tanzhochschule, Academia de la Danza Alemana. En éste se da a conocer el sistema de notación Laban como Schriftanz, Kinetografía Laban, o Sistema de notación Laban, a la que se le prestó gran atención. A raíz de esto, se funda la "Sociedad Alemana para la Danza Escrita"¹⁴⁶ y se publica durante los cuatro años siguientes una revista trimestral: Schriftanz. Kurt Jooss declaró que cada bailarín debía ser un bailarín de teatro, fanático de ambas disciplinas, única manera de que la danza tuviera futuro.¹⁴⁷ Quizá se trate de la primera declaración expresa a favor de crear el género conocido hoy día como danza - teatro¹⁴⁸ y señaló que la rivalidad entre la danza clásica y la moderna es absurda. De este principio de conciliación, pero en especial de la necesidad de dotarse de recursos que profesionalizaran la

formación del bailarín surgió el Método Jooss-Leeder, que sintetiza el trabajo de tres grandes figuras de la época: Laban y su conceptualización teórica de la danza, Jooss y su posición de apoyarse en métodos probados de entrenamiento a fin de obtener el reconocimiento y el nivel de ejecutantes deseados por el mundo institucional y Leeder que es el artífice pedagógico que concentró y llevó a la práctica las ideas en un Método que hoy lleva su nombre.

Al mismo tiempo, en el Congreso, se realizaron numerosas presentaciones grupales o de solista de los países participantes, con danzas escénicas y al aire libre, así como danzas nacionales o folklóricas. De estas presentaciones destaca Celebraciones, último trabajo de Wigman con su grupo.

En este mismo congreso, los jóvenes coreógrafos Max Terpis, Yvonne Georgi, ambos ex-alumnos de Wigman y maestros de la ópera y el teatro de Berlín y Hannover respectivamente, se sumaron a lo dicho por Jooss al proponer acercarse al patrocinio institucional municipal, como única manera de sobrevivir

El Tercer Congreso fue en Munich, del 20 al 25 de junio de 1930, al cual asistieron igual número de participantes que al congreso anterior. Hubo un festival de danza en el cual actuaron Coros en movimiento provenientes de seis ciudades y otros en el que se incluyeron grupos de niños de distintas edades. Las discusiones se dieron en torno a problemas parecidos a los de los congresos anteriores: la danza como una forma de arte, el significado cultural y educativo de la danza no profesional, la revitalización de la danza amateur y la inclusión de la danza moderna en las currícula de las escuelas de instrucción académica. Proponían la fundación de un Conservatorio de Danza, comparable al existente para la música o las artes visuales. El Conservatorio entrenaría ejecutantes coreógrafos, directores y profesores, tanto para la danza profesional como la danza amateur. Esta demanda fue recogida más adelante por el ministerio nazi ¹⁴⁹. En el Congreso Kurt Jooss dijo "Las posibilidades económicas para que la danza se practique a gran escala, existe casi únicamente en la Opera House y en menor

grado en los teatros dramáticos"¹⁵⁰, palabras que parecían proféticas, pues la historia demostró que la única posibilidad de sobrevivencia de la nueva danza fue su inclusión en dichos teatros, es decir, dentro de los marcos institucionales.

A pesar de los Congresos y la conciencia de la necesidad de llegar a acuerdos, las pugnas entre los bailarines de Ausdrucks Tanz, fueron fuertes. Al año siguiente de haberse formado el Tanzerbund, los seguidores y estudiantes de Wigman formaron el Tanzgemeinschaft (unión o círculo de bailarines). Un bando estaba por el entrenamiento y el oficio sólido, con el desarrollo del bailarín de acuerdo a su talento (Jooss). El otro grupo se pronunciaba por la técnica individual e inspirada (Wigman). Es decir la faccionalización de Ausdrucks Tanz mostraba la diferencia de opiniones en relación a si la danza moderna debería enfocar sus esfuerzo hacia la participación no profesional, a la danza escénica, y si el método más adecuado de formación debía ser la improvisación personal, o las formas metodizadas. Ante la creciente situación de crisis económica, la danza moderna alemana independiente, que existía sólo auspiciada por los recursos generados por los seguidores amateurs, orilló a las nuevas generaciones de alumnos de Wigman y Laban a volver su mirada a la Opera house como su patrón potencial. Para hacer danza moderna, tendrían que divorciarse de sus propias raíces en la cultura física e integrarse a la disciplina y teatralidad del ballet.¹⁵¹

Un escenario para la danza.

El gremio ambicionaba un teatro de uso exclusivo para la danza. Los Jardines Zoológicos de Hamburgo, que contaban con amplios salones para banquetes, fiestas y eventos diversos no se rentaban a causa de la crisis económica, así es que cuando le ofrece a Laban hacer uso de uno de ellos como espacio para sus representaciones, inmediatamente se convirtió en el único teatro especializado. Este escenario fue ocupado por el grupo de cámara, Kammertanzbühne Laban, fundado en 1924 bajo la dirección de Dussia Bereska¹⁵². El poseer un espacio exclusivo para la representación dancística exigió atraer a un público constante y suficiente para responder al pago del local y dejar un cierto margen de ganancias que les permitieran subsistir. Laban entonces se esforzó por mantener un programa variado, lo que lo convirtió en pionero en la organización de programas de danza. El teatro de Laban, finalmente fue víctima de las continuas crisis económicas que experimentaba el país, lo que llevó a la quiebra al teatro de la danza de Hamburgo.

La idea de contar con un espacio escénico propio para la danza persiguió siempre a Laban, pues muchas de las composiciones dancísticas visualizadas por él, requerían de un sitio construido a propósito para su representación. Su salón en H (el teatro Ernst-Halle de Hamburgo) era tan sólo un espacio dedicado a la danza, pero sin las características técnicas que él ambicionaba. Con este propósito presente, elabora muchos bosquejos y maquetas de lugares para la representación dancística. Entre sus proyectos favoritos estaba el de un domo, con el público sentado en filas circulares con el escenario al centro, pensado en que las danzas pudieran ser vistas desde distintos ángulos. En ese teatro todos los espectadores se encontraban aproximadamente a la misma distancia de los ejecutantes, esto con la intención de que nadie perdiera de vista los gestos y ademanes sutiles de los bailarines, o por el contrario aquellos que se encontraran muy cerca al escenario no perdieran la visión completa de la obra. El proyecto fue

presentado en ocasión de la Feria Mundial de Chicago en 1933-34, pero los tiempos coincidentes con el ascenso del fascismo lo interrumpen.

Otro proyecto de Laban era el que llamaba "casa del Kilómetro"¹⁵³. Se trataba de un domo inmenso, especie de bóveda artificial colocada en el campo. El domo se sostendría por medio de cadenas tensadas, idea que se derivaba de las investigaciones de Laban sobre sus estudios relacionados con el espacio y el juego de equilibrio de tensiones. Su visión coincidía con los últimos experimentos de los arquitectos de vanguardia de aquella época, que se interesaban en crear espacios funcionales en forma novedosa.

Feminismo y nacionalismo en la danza alemana

El movimiento Ausdrucksanz, es un movimiento nacional nombrado como danza alemana de expresión, por lo tanto todo lo que se produce bajo su signo, de una manera u otra posee rasgos en ese tono. Al mismo tiempo poseyó elementos que la identifican como una manifestación moderna que se asocian a principios y valores humanos que trascienden localismo. Los coreógrafos del periodo abordaron múltiples temas según los gustos, personalidades, afinidades e historias personales, sin embargo todos coincidieron en contar con producción entramada en mitos germanos o arios, lo que habla de una tendencia nacionalista compartida por Laban, Krutzberg y Wigman.

La concepción femenina del siglo XIX permitía que el ballet representara a la mujer desde la perspectiva romántica masculina, mujeres débiles desvalidas proclives a vivir amores no correspondidos que faltan a las reglas morales y sociales. Pero el siglo XX y las bailarinas modernas desafían esta perspectiva, introduciendo posibilidades para que las mujeres sean sus propias coreógrafas, al mismo tiempo tienen intereses particulares en crear un consumidor para la producción dancística que se genera, pues comparten experiencias al identificarse con los temas. El feminismo en la danza estaba unido a ascendentes nacionales. Wigman bailaba en términos femeninos y nacionales al evocar el espíritu alemán, desde la perspectiva femenina. De ésta manera convergían feminismo y nacionalismo como bien señala Manning ¹⁵⁴

Con el surgimiento de la nueva danza, las mujeres entraron a tomar clases primero los estudios de bailarinas como Duncan, luego continuaron con gente como Wigman. Las mujeres de la clase media que constitulan el grueso del alumnado podían identificarse con las bailarinas, sus congéneres, que hacían uso de temas para sus coreografías con las que se sentían identificadas.

Isadora Duncan que estrenó Ave María en 1914 interpretada con música de Schubert, introdujo nuevas posibilidades para las espectadoras femeninas.

externalizando los sentimientos ante la muerte de su hijo, coincidían con la experiencia de muchas madres que habían perdido a sus hijos en la primera guerra mundial. "Duncan había descubierto un lenguaje en el que las mujeres se podían expresar a sí mismas tan perfectamente como los hombres podían expresarse en otras artes"¹⁵⁵. Pero aunque en cierta manera rompía con la convención sobre las mujeres se reiteraba la división entre el racionalismo masculino y la corporeidad femenina, manteniendo una relación hombre-mujer desigual.

El mismo año (1914), Wigman, a los 26 años, hace su debut coreográfico en Munich con Danza de bruja I, la cual reconfiguró las nociones esenciales del espectador acerca de la identidad femenina y nacional. A diferencia de la Duncan que usaba una túnica que dejaba entrever los contornos femeninos, el traje de la Wigman en esta danza trabajaba como máscara del cuerpo y encuadraba a la bailarina no como a una persona, sino como Gestalt im Raum. Wigman rechazaba los recursos anecdóticos, y las visualizaciones musicales. Sólo la máscara y ella actuaban en una sola metáfora, con su cuerpo como medio y la danza como canal, Wigman parecía más una fuerza dinámica que una persona¹⁵⁶. De cualquier forma los espectadores estaban conscientes que ella era una mujer de nacionalidad germana, no sin problemas de interpretación para el espectador al desafiar categorías como: mujer, bailarina, espacio, alemán. Wigman parecía definir el germanismo como la intensidad de sentimientos, cercano al éxtasis y a lo demoníaco (dos formas germanas ya anteriormente tomadas para ser recreadas por el arte).

Rudolf van Dolijs fue el primero en hablar de la esencia germánica de Wigman y escribió: "por primera vez el salvaje sentimiento de unidad germana ha encontrado su forma de danza en Wigman". Ella representaba entonces no sólo a la mujer alemana de su momento, sino que resumía pasado y presente en símbolos ya reconocidos, que refuncionalizados venían a dar una respuesta a las necesidades de identidad a un país que en medio de rivalidades políticas

hegemónicas buscaba banderas para fortalecer su nacionalismo.

Para 1926, lo planteado en su Danza de Bruja I, ha madurado y crea una nueva Bruja II, danza que logra llegar hasta nuestros días gracias a un film para el que ella interpreta a la bruja, pieza en la que puede leerse el feminismo y nacionalismo de Wigman, feminismo interpretado como un claro clamor de mujer independiente y fuerte que rige su destino.

Si evocamos las imágenes, la vemos vestida con túnica estampada que no permite ver los contornos del cuerpo, y con máscara tras la que oculta su rostro. En el piso, sentada y acompañada por el sonido exclusivo de un gong, Wigman realiza movimientos enérgicos, acentuados, subrayados por los golpes percutidos del instrumento, seguidos por pausas y movimientos lentos, ligados a manera de silencios que preparan la llegada de movimientos aun más acelerados, en constante expansión. La danza se describiría como el interjuego entre sonido y silencio en contraposición a quietud y movimiento, quietud que se transforma en una concentración de energía potencial. La danza de la bruja amenaza a Wigman con definirla como demoniaca.

Su conjuro para convocar a fuerzas ocultas, se realiza a través de la energía corporal, mediante la elaboración de pases mágicos, que al hacer uso de movimientos del cuerpo, se comunica con un ente no visible pero si presente. En contacto directo con la tierra, la bailarina quizá pretende encontrar las fuerzas ocultas invocadas así. De un espacio fijo se desplaza, abarcándolo corporalmente cada vez más, apoderándose de él con sus miembros. En esa expansión, al ponerse de espaldas y permitirnos ver cierta desnudez, la máscara corporal se transforma, para darle a la bruja pinceladas de sensualidad. En opinión de Manning Wigman, no representa a una bruja sino lo "brujil", y lo logra mediante su auto-transformación con ayuda de la máscara facial diseñada por Viktor Magilo.

Los críticos identifican a la solista con la expresión del nacionalismo germano, expresión de éxtasis demoníaco, que revela las más profundas tradiciones

alemanas y no remontan a un mundo mágico de faunos, gigantes, gnomos, brujas, brujos, demonios, en reuniones y aquelarres provenientes de la tradición oral germana, plasmados ya en la literatura y la música, con dos ejemplos magistrales La flauta mágica, de Mozart y Fausto, de Goethe, pero que ahora Wigman le da toques de exotismo propios de la modernidad del primer tercio de este siglo, exotismo al que recurre para vigorizar terrenos anteriormente usados. Wigman en esta danza nos da un ejemplo de la ruptura con el pasado y la revolución que representa el nuevo lenguaje, ella sin duda era una artista.

Una sociedad pedagógica¹⁵⁷

Durante la primavera de 1925 Jooss y Leeder habían hecho planes para crear una escuela profesional de danza, la cual debía servir a los ideales de la danza moderna lo mejor posible. Esto es, se trataba de enseñar una danza cuyos movimientos nazcan como exteriorización de una experiencia, principio que inspiraba la danza de Wigman y Laban. El proyecto había sido discutido con Rudolf Schulz-dornburg, director musical del teatro en Munster. Con gran entusiasmo, les aconsejó presentar un proyecto a gran escala, como una escuela basada en las ideas de Laban sobre Tanz-Ton-Wort, (Danza, sonido y palabra), las cuales habían recientemente inspirado una interesante representación de la Redención de Fausto en el Deutsche Buhn en Hamburgo. La escuela trabajaría de manera cercana al Teatro de Munster, proponiéndose cumplir con los requerimientos del nuevo teatro: preparar coros en movimiento y coros con voz. La integración de las artes teatrales se haría dando a los estudiantes conocimientos sobre todas las artes, con énfasis en una, por ejemplo los estudiantes de danza tomarían dicción, oratoria, canto y teatro con especial énfasis en su entrenamiento corporal. Hoy estos principios se dan como un hecho pero en 1925 eran revolucionarias. Desafortunadamente los experimentos de Munster se vinieron abruptamente abajo en 1927.

Kurt Jooss y Sigurd Leeder en sociedad académica, involucrados más en las necesidades y problemática de las nuevas generaciones, notaron por su lado, la necesidad de contar con recursos directos del Estado, del que fueron beneficiarios al trabajar para la Folkwangschule y el Folkwang ballet, antes y después de la guerra. Empezaron a trabajar de manera consistente para establecer una escuela de profesionales de danza, bailarines, coreógrafos y maestros, con métodos adecuados de entrenamiento y sistemas de enseñanza. Para finales de los veinte y durante los treinta se dedican al desarrollo de un método sistemático de enseñanza. El proyecto inicia a partir de las negociaciones con el alcalde de la

ciudad de Essen que le permitieron ver como sede a la ciudad que ofrecía a miembros del equipo se uniesen a la Opera house de esa ciudad, "el primero de octubre de 1928 se abre la Folkwangschule, anteriormente Escuela de Artes y Artesanías, ahora sería la Escuela de Artes expresivas o Schule für Ausdruckskunst, concebida como una escuela de música, danza y oratoria, incluía además historia, teatro y crítica. Cada departamento contaría con su propia cabeza directiva. El Departamento de Danza sería responsabilidad de Jooss y sus concepciones sobre la danza moderna. La currícula incluía Eukinética (análisis y práctica de la dinámica) Coreútica, (estudio sobre el espacio, con clases de teoría y práctica), Improvisación dancística y Composición, Notación dancística Laban, Anatomía, historia de la danza. Las prácticas escénicas eran también parte del programa para sus estudiantes, con ellos rápidamente formaría el Folkwang Tanztheater Studio. Jooss tenía que incluir clases danza de clásica en la currícula. Como Folkwang era una escuela pública, tenía que producir bailarines para los teatros municipales, y en los teatros municipales querían bailarines clásicos, así, si no podían entrar al grupo de Jooss podían recibir contratos de otros lados.¹⁵⁸

Jooss y Leeder manifestaron su intención de crear la conciliación entre la eficacia de los métodos de entrenamiento del ballet con las concepciones revolucionarias de la danza moderna, tanto en lo que se refiere al lenguaje corporal y estético como en el entrenamiento y la composición.

Durante este periodo Jooss dictó una serie de conferencias para reforzar su proyecto entre las que se encontraba La educación dancística, La danza y la gimnasia, y la Educación dancística en la escuela Folkwang.

El método de enseñanza que se inicia en Alemania, se consolida durante el exilio en Inglaterra. Una vez instalados en ese país bajo el nombre de La Escuela de Danza Jooss-Leeder, en parte por la fama del Ballet de Jooss, atrajo estudiantes de todo el mundo. Contaba con estudios muy amplios y un pequeño teatro diseñado por Walter Gropius (fundador de la Bauhaus), que estaba a la

disposición de los estudiantes. Los métodos de enseñanza y la currícula eran esencialmente los mismos que en Alemania; además se daban cursos anuales de verano, que ofrecían a estudiantes visitantes la oportunidad de familiarizarse con este trabajo.

El método de enseñanza, sobrevivió más fuera que dentro de su propio país, pues al disolverse la sociedad Jooss- Leeder, el método con Leeder se desplaza hacia otros focos como Chile y Suiza, mientras que en Alemania, absorbida por las nuevas tendencias de la danza hacia el ballet, obligaron a La Folkwang y a los coreógrafos como Jooss a optar por bailarines entrenados dentro de los cánones de la danza clásica.

Cuatro años después de terminada la guerra, para el semestre 1949-1950, las autoridades de Essen le ofrecen reinstalarse en Folkwangschule, y reconstruir el departamento de danza destruido por el régimen nazi y la guerra. Ya con Hanz Zullig (solista y coreógrafo del Ballet de Jooss) como maestro titular. Zullig, durante el periodo de trabajo en Inglaterra tomó clases de clásico primero a escondidas, más tarde con la autorización de Jooss y Leeder, entrenamiento al que se hizo proclive. Esta tendencia personal hacia la danza clásica, junto con la serie de circunstancias, ya mencionadas, inclinarían la balanza de la Folkwang hacia la formación balletística.

El programa era excepcional para su tiempo. Diariamente se enseñaba de manera obligatoria técnica de danza moderna y de danza clásica. El programa incluía clases de repertorio moderno y clásico, Eukinética, Coréutica, Improvisación Composición, Notación dancística, Danzas históricas, Danzas folklóricas europeas, Pedagogía de la danza, y cursos complementarios teóricos y prácticos. Este amplio programa de entrenamiento que antes duraba tres años ahora duraría cuatro.

Jooss deseaba que las distintas técnicas y estilos estuvieran representados, pues pensaba que no debía haber rivalidad entre ellas; que la síntesis entre

valores tradicionales y descubrimientos contemporáneos siempre constituirían la escénica viva del arte de la danza y que la elección de vocabulario era determinado solo por las intenciones del artista "... se me reclama [decía Jooss], que el estilo que enseñamos no es claramente identificable. Pero nosotros no estamos enseñando un estilo específico, lo que estamos enseñando es el oficio de bailar. El estilo es el resultado de las selecciones e intenciones coreográficas

„159

La potencialidad creadora propia de los métodos de improvisación buscó salida hacia la Tanztheater (danza- teatro), que al desarrollarse le dieron a la danza alemana nuevamente lugar de protagonista mundial. Estas son alguna de las razones para la poca difusión del Método Leeder, que a mi juicio, son más de carácter histórico político que académico, pues el principio de unir las técnicas probadas de la danza clásica, a los principios propios de la danza moderna (en cuanto la utilización del torso, uso y abandono a la gravedad para caer y recuperarse, aplicación de la tensión relajación mediante la respiración y la exhalación, la improvisación como método de composición etc.), lograron sintetizar los conceptos vertidos en la obra de Laban, máximo teórico del movimiento (de quien se nutren abiertamente para crear su método), enriquecidos con el uso virtuoso del espacio legado por Wigman (la más destacada coreógrafa del movimiento Ausdruckstanz) consciente de la necesidad del apoyo mutuo de los distintos campos del saber dancístico.

Aunque podríamos sentir que el programa creció y se enriqueció, cabe mencionar que hay un cambio en relación con los programas anteriores que es sustancial. La clase de técnica se había dividido en dos. Por un lado la danza moderna y por otro la danza clásica. Se abandonó el principio de unir en una sólo clase ambas técnicas. Desconocemos la justificación del cambio, lo que notamos es la coincidencia entre la exclusión de Sigurd Leeder de la plantilla directiva del Folkwangschule y la inclusión de Hanz Zullig. Leeder, por su parte, continuó impartiendo su método tanto en Inglaterra como en Chile, donde también

continuarían enseñando el chileno Patricio Bunster, discípulo de Jooss, que hereda de su maestro la vena coreográfica y se dedica a la parte creativa y la inglesa Joan Turner, alumna de Loeder de quién hereda la vena pedagógica en la medida en que ordena y sistematiza la enseñanza. Ambos imparten el Método Loeder, primero en el Ballet Nacional Chileno y luego se independizan formando su propia escuela y compañía el Centro de danza espiral.

La escuela en Chile está orientada para dar oportunidad de desarrollo a los alumnos en tres áreas: la interpretación, la coreografía y la pedagogía, donde todos los alumnos estudian todas las materias de la currícula y conforme avanzan cada quién se define por lo que desea, y amplía su práctica en esa área, (intérprete, coreógrafo o maestro). El plan está pensado para ser llevado a cabo en cuatro años y medio, más la elaboración de una tesis profesional. Joan Turner piensa que la clase debe tener una parte rigurosa y una parte libre, donde el alumno sienta que está bailando. Así la clase se equilibra y no resulta aburrida, ni sin rigurosidad, es decir es una clase fluida y formativa. La escuela en Chile ofrece clases propedéuticas con fines exploratorios o de selección, clases recreativas para niños o adultos donde sientan la sensación de bailar y se imparten clases profesionales con un plan perfectamente diseñado.¹⁶⁰

Loeder fundó posteriormente una escuela en Herisau, Suiza, que aun permanece activa bajo la dirección de Grete Muller, con la siguiente currícula: Técnica de danza, Eukinéica, Coreútica, Improvisación, Composición dancística, Interpretación, estilos dancísticos, análisis, escritura dancística, Educación musical, prácticas de foro, Método de enseñanza, Historia de la danza. El promedio de estudios para los intérpretes egresados es de tres años, aunque la escuela hace la aclaración de que el tiempo de entrenamiento depende por completo del talento y la aplicación de cada estudiante. El certificado como maestro para alumnos amateurs, se da también después de tres años de preparación más un examen profesional y como maestro profesional se da tras los tres de estudio más tres de práctica docente fuera de la escuela y un examen¹⁶¹.

Por otro lado, en la actualidad el entrenamiento en la Folkwangschule, se inclina más por la técnica clásica. En entrevista hecha a Hanz Zullig en Costa Rica poco antes de su muerte declaraba, su falta de interés por las teorías de Laban y las clases de Eukinética y Coréutica, las cuales al parecer han quedado fuera de la currícula. Así es que, podríamos concluir que el último espacio en Alemania donde se enseñaba el Método Jooss - Leeder, se pierde al ganar el sistema de la Opera House como sistema que requiere de bailarines formados en danza clásica para apoyar los espectáculos propios de su género. En Compañías famosas en la actualidad como la de Pina Bausch, también ligado a la Folkwangschule en Essen o la de Kresnik, en Berlín, los bailarines se entrenan principalmente en danza clásica. La falta de técnicas metódicas que apuntaba Jooss (especialmente en ocasión del Segundo Congreso en 1928), encontraron una vía de salida en el Método Jooss-Leeder, único método que recoge las teorías y principios de movimiento de danza moderna alemana, Ausdruckstanz, especialmente las de Laban, quién autorizó de manera expresa su uso, metodizadas a través de un sistema que tiene como columna vertebral la clase técnica. Por otro lado las teorías de Laban continuaron desarrollándose en Inglaterra y los Estados Unidos, inicialmente a partir del propio Laban, que advierte también la necesidad de sistematizar sus ideas y más tarde a través de sus alumnas Lisa Ullmann en Inglaterra e Irmgard Bartenieff y Ann Hutchinson en los Estados Unidos.

Los conceptos Laban han sido revisados, discutidos, ampliados, modificados pero a pesar de todo ello siguen siendo vigentes. Por lo tanto, lo mismo ocurre con los principios tomados por Jooss-Leeder para crear también su método, sin que se note en el lenguaje corporal de los bailarines formados con el método, ni olor a viejo ni acartonamiento. Chile y Suiza son los dos únicos lugares del mundo donde el Método se practica. Folkwang a pesar de acercarse cada vez más a los métodos de formación y entrenamiento en la danza clásica, sigue siendo líder en cuanto lenguaje coreográfico, más no en cuanto formas de entrenamiento. El Método Leeder a pesar del tiempo, permanece vital y propositivo, al pensar que

cada bailarín debe explorar incesantemente su propio y personal lenguaje, al igual que hace uso del concepto de libertad en busca movimiento inédito, lo que no resulta en empirismo o falta de entrenamiento. Así el Método Leeder conjuga y sintetiza libertad y rigor.

CONCLUSIONES

El vigor y la personalidad del movimiento de danza alemana del primer tercio del siglo, especialmente el del periodo de entre guerras, es germen de otros movimientos dancísticos de este género moderno, que se dio, en términos muy amplios, a raíz de los avances en el terreno de las ciencias y las humanidades que revolucionaron el pensamiento, y que de manera concreta se revelaron en el terreno de las artes, que se muestran en forma fecunda, gracias al clima de tolerancia y libertad que privó en el régimen que identificamos como la República de Weimar.

Este periodo que abre un im passe democrático al pueblo alemán, entre una ancestral monarquía y el totalitarismo nazi, propició el acelerado desarrollo de formas culturales y artísticas que a la fecha siguen marcando concepciones estéticas, líneas en los métodos creativos y estilos artísticos, no sólo en la danza sino también en la pintura, la arquitectura, etcétera. La democracia convirtió a Alemania en punta de lanza del movimiento moderno, lo que necesariamente nos obliga a identificar democracia con creación y construcción de esos modelos estéticos. Como se anotó al inicio de este trabajo el escenario de libertad permite el desarrollo artístico y propicia la creación experimental, abierta, sin censuras. Aquí cabría señalar que, si bien los años más vigorosos del movimiento de Danza Alemana, se dan a partir del término de la Segunda Guerra Mundial al fin de la República de Weimar en 1933, hemos ampliado el periodo hasta 1936, por ser la fecha en que tras la inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín, se rompen los vínculos entre los bailarines y el nuevo régimen que se declara hostil al movimiento Ausdruckstanz.

Por otro lado, si el movimiento alemán de danza moderna significó logros artísticos y técnicos trascendentales, ¿por qué la "escuela alemana"

prácticamente desapareció, produciéndose un vacío al interior, con sólo una velada influencia en otros países y continentes?

Buscando respuestas nos encontramos ante la paradoja del rechazo y desprestigio que le ocasionó el nazismo y el hecho de que como país miembro Eje, se encontraban en el bando de los perdedores de una guerra cuyo fin define los destinos mundiales. Con un criterio reduccionista y a veces mal intencionado, todo lo alemán es nazi, y todo lo ahí producido erróneamente puede interpretarse como una mala semilla. Por ello toda influencia se evita, se elude, se esconde, se sataniza. Así, lo que debiera ser causa de orgullo paradójicamente se desprestigia y cobra mala reputación. Cabría subrayar que personajes como Laban, Jooss y Leeder son perseguidos por el régimen nazi y tienen que salir huyendo del país acusados de projudaismo. Mary Wigman, como otros bailarines que permaneció en el país, terminan en franco desacuerdo con el régimen.

El gremio dancístico a diferencia de otros gremios, nunca tuvo una militancia política abierta hacia ningún partido durante el periodo de la República. A diferencia de los artistas de otros gremios que durante ese periodo se pronunciaban políticamente a través de sus manifiestos, los bailarines, sólo se pronunciaron a favor de la necesidad de espacios de libertad que propiciaran la creatividad. Resulta entonces ilógico pensar que apoyar al régimen nazi o manifestarse a favor de sus principios resultara congruente con su lucha a favor de un arte independiente, a pesar de su genuino interés por los temas de carácter nacional.

A lo largo de este trabajo se ha venido planteando de manera explícita que los coreógrafos jóvenes, entre los que destacaban Jooss y Leeder, velan desde antes de la guerra a los marcos de subsidio institucional como la única manera de que sobreviviera el movimiento de danza alemana y aceptaban la conciliación con el ballet, específicamente en lo que se refiere al entrenamiento profesional de sus bailarines, en lo que se conoce como Método Jooss- Leeder de enseñanza, el

cual integró las necesidades oficiales con los principios del movimiento Ausdruckstanz. Sin embargo, con el tiempo el ambiente a favor de los criterios estético relacionados con la ópera y la ópera ganaron terreno sobre la corriente dancística moderna y los métodos de enseñanza creados por ellos mismos, como lo es el Método Leeder, sobre todo al ser identificados con una época que sentían, los condujo a la dictadura. La paradoja del desprestigio fue seguida, con una apertura importante a raíz de los movimientos de 1968, que separaban a la danza y el teatro de los cánones tradicionales para proponer una nueva danza-teatro que obtuvo el reconocimiento internacional. Sin embargo, habría que destacar que los alcances de movimiento danza-teatro, nunca han igualado al que se vivió con la Ausdruckstanz, que estableció incluso una relación orgánica entre el público que practicaba a manera de recreación la danza, con las puestas en escena de tipo profesional. Al valorar la auto-experiencia placentera del cuerpo y ver a la danza como vehículo de comunicación, el público, al asistir a espectáculos de danza, colmaba su experiencia estética, al crearse un circuito cerrado de estímulo e impulso entre artista, puesta en escena y público.

En relación con la denominación de la danza alemana como sinónimo de danza expresionista como conclusión me gustaría señalar que, el término Ausdruckstanz denominó tanto a una danza alemana de contenido nacionalista, como de contenido político de agitación; podía poseer carácter lírico o vestirse de formas abstractas, todas caracterizadas por una intención expresiva que por supuesto incluirían a la danza de rasgos expresionistas.

Por otro lado, a la historia siempre se le ha cuestionado su utilidad. Mucha tinta se ha invertido en dar respuestas que van desde los usos prácticos, ideológico-político, hasta los del mero placer por conocer el pasado. En este caso concreto, vemos a la historia como herramienta que sirva de apoyo para conocer el movimiento y las formas de moverse de épocas pasadas. Así, el conocimiento histórico de la danza se vuelve un conocimiento teórico práctico que hace uso de herramientas metodológicas específicas para tal propósito. Entonces, el objetivo

de la investigación histórica, además del conocimiento de la historia de la danza en sí, será también el de la reconstrucción dancística, que debe darse en la medida en que se tenga suficiente información documental, que valide la propia reconstrucción. Se trata de emprender la investigación histórica que muestre a la luz, los documentos mínimos indispensables a fin de poder lograrla. En este caso se intenta la reconstrucción de repertorio de los más destacados coreógrafos de la época.

Finalmente, cabría añadir que el pasado no debe existir como referencia nostálgica. Puede ser ejemplo aleccionador, que en este caso señala dos cosas importantes, la primera que en un clima de libertad la imaginación creadora fluye y que en la manera en que el medio dancístico sepa vincularse con el espectador y abandone hedonismos autocomplacientes, llegará a un público mayor de practicantes y observadores, es decir logrará una mayor respuesta, como se logró en la Alemania democrática.

El conjugar distintos "saberes" personales, por un lado el saber propio del bailarín de escena y el de maestro de danza, y por el otro saber de la formación de historiador, nos permite reflexionar sobre la práctica dancística desde dentro, desde la conjunción de la teoría y la práctica, en este caso concreto enfocados a colaborar en la creación de una nueva danza mexicana y más directamente en la creación de una "nueva historia de la danza". Es decir, se pretende abrir nuevas líneas de investigación que no sólo apunten a la colección de datos e información, sino a una historia que, a partir de la reflexión, apoye la construcción de nuevos "haceres". Viajar del "saber-hacer", para llegar al "hacer-saber" y viceversa, esto es viajar de la teoría a la práctica en camino de ida y vuelta, como Angel Herrero señala¹⁶², a propósito del saber instrumental de nuevos métodos de investigación de las tareas creativas. Las posibilidades de viajar de la teoría a la práctica se plantea como propósito sustantivo de la tarea de la investigación, que desea

insertarse en la práctica docente para compartir las inquietudes en torno a la construcción de una práctica dancística reflexiva de revisión y superación continua.

El Método Leeder, por las razones que a lo largo del trabajo se han expuesto y que por desgracia no lograron difundirse, llegó a nuestros días gracias a personas que confiadas en sus bondades lo rescatan y con ello, hoy se conoce en México. Al mismo tiempo nos permite acercarnos a tres puntos esenciales de la danza alemana: conocer la complejidad y riqueza de las teorías de Laban desarrolladas hasta entonces, en lo que se llama Eukinética o Effort, Coreútica y Análisis del Movimiento, aplicadas por Jooss y Leeder a un método concreto de enseñanza de la danza; el principio incesante de investigación y exploración de movimiento personal y la conciliación entre las formas probadas de entrenamiento del ballet con los nuevos conceptos de movimiento corporal propios de la danza moderna, que hacen uso de la gravedad, especialmente al abandonar el eje y recuperarlo, lo que le da mayor expresividad al torso, y por supuesto, en general a la danza, como lenguaje simbólico que habla de las experiencias y emociones del hombre.

Notas:

- ¹ Norbert Servos. "El bello bastardo. Un ensayo sobre la historia de la actividad fronteriza y la necesaria autonomía de la danza-teatro", en Artes Escénicas, México, Pax, año 1, núm. 2 julio-agosto 1987, pp.36-47
- ² Michael Huxley, "Primera danza moderna europea", en Dance History. An Introduction, trad. Dolores Ponce, Adshead-Lansdale et al., eds., Londres, Routledge, 1983, pp.151-167, en la trad. sin publicar, pp.1-2. El autor señala el año de 1988 como fecha en que se hace el reconocimiento preciso a través de un informe.
- ³ Horst Koeqler, citado en ibid., p. 2
- ⁴ Modernidad podría ser definida en dos sentidos, uno amplio que hace referencia al período histórico concreto y otro circunscrito al terreno del arte. En el caso del arte, nos suscribimos a la definición de modernidad de Alicia Suárez y Merc Vidal "El siglo XX", en Historia universal del arte, José Milicia (director), Madrid, Planeta, 1992, p. 148, considera el término como sinónimo del expresionismo de las primeras vanguardias del siglo XX (1905-1925), que plantearon una actitud innovadora, una oposición al arte como imitación, una rebelión en contra de la moral vigente, reacción ante una sociedad que vive una industrialización acelerada, con transformaciones en la forma de vida de las urbes. Sociedades que viven una realidad amenazante, que provoca angustia. Mundos que se enfrentan a un futuro incierto, La modernidad es una opción que el artista busca a través de sus respectivas artes para poder asirse a la golpeante cotidianeidad, y se presenta como necesidad que justifica y da razón a la propia existencia.
Esta definición cabría en lo que Jurgen Habermas, en "Modernidad contra posmodernidad", Nueva York, Nueva crítica Alemana, 1981, pp. 19-36, denomina modernismo, que explica como construcción cultural que se busca en condiciones específicas y tiene límites históricos. En los albores del siglo XX se daría inicialmente como movimiento de oposición que desafió la cultura de la burguesía.
En contraste, para Habermas la modernidad, es un proyecto complejo, problemático que se cristaliza en la Ilustración (siglo XVIII), que distingue las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte, esferas que se escinden a partir de ese momento y apuntan hacia la especialización y la profesionalización. En el arte, lo moderno adquiere contornos claros a partir de la obra de Baudelaire. Sin embargo, con el tiempo la modernidad provocó en el arte un contraproyecto visto como "vanguardia anarquista" que alcanzó su apogeo en el "Café Voltaire" de los dadaístas y surrealistas. A partir de ahí, el arte se convierte en espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social y busca su autonomía (el arte en sí), al mismo tiempo que declara que todo es arte y todo el mundo es artista, que en el fondo es un planteamiento que se pronuncia a favor de borrar fronteras entre arte y vida cotidiana es decir, se busca la reconciliación del arte con la vida. El modernismo de la post-guerra al mismo tiempo habla de la pureza de cada arte. El proyecto de danza correspondiente a este momento, objeto de estudio del presente trabajo, el Ausdruckstanz, es coherente con todos estos postulados. A este modernismo que surge como contraproyecto "anarquista", es el modernismo que Habermas opondría al proyecto de modernidad.
- ⁵ República que abarca de 1920 a 1940. Surge después de la Primer Guerra ante las demandas de democracia. Se caracteriza por tener una política de centro derecha moderada, simbolizada por Poincaré como líder. Período en el que fuerzas de extrema derecha e izquierda provocan continuas tensiones, y cuya mejor época se ubica en la década de los veinte Alejandro Muñoz Alonso, "La III República francesa", Siglo XX, Madrid, Grupo 16, 1986, (Historia universal /9), pp. 31-42.
- ⁶ Unidad conseguida durante el reinado de Guillermo I de Prusia (1861-1888), gracias a la modernización de su ejército, la centralización política y administrativa de Bismarck, diplomático de origen aristocrático, cuya política exterior estuvo destinada a debilitar a Francia

-
- y Austria y a conseguir la unidad, controlada por un Estado prusiano fuerte.
- 7 T. Walter Wallbank & Arnold Schreir. Living World History, 6a. ed., Glenview, Illinois, Scott, Foresman, 1990, p. 567.
- 8 José Sánchez Jiménez. "La Alemania de Weimar" , S. XX, Madrid, Grupo 16, 1986, (Historia Universal / 9), pp. 43-46.
- 9 Ibid., pp. 219 - 233.
- 10 Jacques Pirenne. "El nuevo siglo y la gran guerra" en Historia Universal, 5ª ed. VII, Barcelona, Éxito, 1967, pp. 163-172
- 11 R .A .C . Parker. El siglo XX. Europa 1918-1945, trad. Joaquín Maestre, 10a. ed., México, Siglo XXI, 1986, (Historia Universal, Siglo XXI, /34),pp.1 - 22. Historiador que se ha dedicado a estudiar el periodo que de interés para ésta investigación, por lo que sus valiosas opiniones resultan sumamente útiles a este estudio.
- 12 Ibid. p. 171
- 13 Wallbank, op. cit., p. 602
- 14 Wallbank, op. cit., pp. 604.
- 15 Parker, op. cit., pp. 61 -102.
- 16 Wallbank, op. cit., p. 604.
- 17 Parker, op. cit., pp. 262 y 266.
- 18 Ibid., p. 224.
- 19 Ibid., pp.240 - 253.
- 20 Parker, op. cit., p. 258
- 21 Ibid., pp. 264-270.
- 22 William Fleming. Arte música e ideas, trad., José Rafael Blengio, México, McGraw Hill, 1989. p. 333.
- 23 Ibid.
- 24 E. H. Gombrich, Historia del Arte, trad., Rafaél Santos Toroella, Barcelona, Garriga, 1994, p. 469.
- 25 Suárez y Vidal, op. cit., p. 148.
- 26 Gombrich, op. cit., pp. 461-462.
- 27 Gerald Leinwand. The Peageant of World History, Needham, Massachusett, Prentice Hall, 1991. p 589.
- 28 Suárez y Vidal, op. cit., pp.190-191.
- 29 Ibid., p.203.
- 30 Ibid., p. 204.
- 31 Ibid., p. 238.
- 32 Ibid., pp. 238 -239.
- 33 Louis Horst y Carroll Russell, Modern Dance Form in Relation to the Other Modern Arts, San Francico, Impulse Publications, 1961, p. 16.
- 34 Michael Bisacre, et al.,eds.,The Illustrated Encyclopedia of Western Art., Nueva York , Exert Books, 1979, pp. 337 -340.
- 35 Citado por Susan A. Manning en Ecstasys and the Demond. Nacionalism and Feminism in Mary Wigman Dance, Berkeley, Universidad de California, 1993. p. 19. A nuestro juicio este texto constituye un ejemplo en la manera de abordar la historia de la danza, tanto por su nivel de análisis como por el valor y la amplitud de las fuentes consultadas y aunque su objeto de estudio se centra en la bailarina Mary Wigman, nos ofrece información útil en la elaboración de este esbozo.
- 36 Jacques Baril. La danza moderna.Los precursores, trad., Ma. Teresa Cerregeda, Barcelona, Paidós, 1987. pp 378 - 389.
- 37 Walter Sorell, ed., The Mary Wigman Book , trad., Walter Sorell, Berkeley, Wesleyan University Press, 1973, p. 108.
- 38 Manning, op. cit., p. 21.
- 39 Rudolf Laaban. The Mastery of Movement, Boston, Play Incorporations, 1971, C Y y C 4,

passim .

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 157-159.

⁴¹ Baril, *op. cit.*, pp. 157-159.

⁴² Baril, *op. cit.*, pp. 378-389.

⁴³ *Ibid.*, pp. 382-388.

⁴⁴ De Groff, "Rudolf von Laban: una perspectiva histórica", en Jam-Yves Pidouze, *La danse au 20^e siècle ?*, Paris, Payot, 1990, pp. 139-165, Laban, *Una vida*, p. 30 y Baril, *op. cit.*, p. 291.

⁴⁵ Laban, *Una vida*, pp. 41-48.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 19 y 22. Su obra *La tierra*, en su primera concepción data de 1897, en 1914 se representan varias escenas de ésta obra en Suiza, acompañada por música creada por él, con acompañamiento de una cantante. En 1958 ya muerto Laban, un grupo de discípulos entre los que se encontraba Lisa Ullman, hicieron un montaje de la obra basado en descripciones y bosquejos de Laban.

⁴⁷ El lo obligado a cambiar de apellido fue Adolf Myrius, actor clásico de la ciudad de Hamburgo hacia finales del siglo XIX. *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 116-117

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 41-48 y De Groff, *op. cit.*, p. 7

⁵⁰ Laban, *ibid.*, pp. 11-18. *La noche* fue presentada en el Primer Congreso de Bailarines en Magdeburgo, Alemania del 21 al 24 de junio de 1927.

⁵¹ *Ibid.*, p. 38

⁵² De Groff, *op. cit.*, p. 10

⁵³ *Ibid.*, p. 12 Esta obra se presenta por primera vez en Zurich en 1916, en ella participa Mary Wigman.

⁵⁴ Laban, *Una vida*, p. 76

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13 y 76.

Para mayor información consultar el apartado *Monte Verita y los ascensos* p. 63 de este trabajo.

⁵⁶ De Groff, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Manning, *op. cit.*, en trad., no publicada de Elizabeth Cámara, p. 12.

⁵⁸ De Groff, *op. cit.*, p. 18

⁵⁹ Green citado en *ibid.*, p. 20

⁶⁰ Baril, *op. cit.*, p. 393 y Sorell, *op. cit.*, pp. 30-35

⁶¹ El término de gimnasia rítmica se le atribuye a Dalcroze, la cita pertenece a Green en De Groff, *op. cit.*, p. 22

⁶² *Ibid.*, p. 22

⁶³ *Ibid.*, p. 23 y Laban, *Una vida*, p. 141. Esta estrategia de representación fue usada por Wigman que juega con coros donde la identidad personal permanece. Al ascenso del nazismo, el sentido original se pierde conservándose el trabajo coral con un sentido masificador y de culto al líder.

⁶⁴ Baril, *op. cit.*, p. 393.

⁶⁵ De Groff, *op. cit.*, p. 26 y Laban, *Una vida*, p. 143.

⁶⁶ De Groff, *ibid.*, p. 26.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 24-30.

⁶⁸ Manning, *op. cit.*, hace un amplio análisis de éste problema en sus capítulos 4 y 5 en relación a la figura de Mary Wigman, donde por supuesto no puede dejar de ser citada la figura de Laban. La información expuesta en esta última parte en relación con la vida de Laban, pueden ser consultada en De Groff, *op. cit.*, pp. 28-31 y Baril, *op. cit.*, pp. 393-396.

⁶⁹ La información para este apartado es tomada básicamente de Manning, *op. cit.*, en trad. sin publicar pp. 8-10, Sorell, *op. cit.*, pp. 29-30 y Baril, *op. cit.*, pp. 404-407. Consultar, Lin Duran, *La humanización de la danza*, México, INBA- CENIDI-Danza, 1990, pp. 23-42. La autora se ocupa de exponer la manera en que Wigman concibe el arte de la danza y la composición coreográfica.

- 72 En aquella época el pintor expresionista Emil Nolde hacía máscaras que años más tarde Wigman utilizaría en sus danzas para acentuar su carácter dramático. Baril, *op. cit.* p.405.
- 73 Manning, *op. cit.*, en trad.sin publicar p. 12.
- 74 Sorell, *op. cit.*, pp. 17-19.
- 75 **Gestalt** : forma, configuración, psicología de la forma. Teoría que surgió en Alemania (1912), por obra de la "escuela de Berlín". Se trata de unidades integradas que no significan la simple suma de partes, sino la función independiente, pero integrada, de las mismas. Conjunto visto como un todo unitario, estructura e indivisible relación. Para la psicología, el Gestalt es un acto perceptivo que constituye un todo entre pensamiento y sensación, de suerte que, percepción-sensación-pensamiento, se determinan recíprocamente en el mismo instante. Gestalt, dar forma, figura. *Gestalten*, formar, modelar, dar cuerpo. Diccionario filosófico Salvat, 1989.
- 76 Manning, *op. cit.* p. 60 y en trad., sin publicar pp-12-14.
- 77 *Ibid.*, p. 85 y en trad. sin publicar pp. 17-18.
- 78 Sorell, *op. cit.* pp. 126-128.
- 79 Baril, *op. cit.* p. 406.
- 80 Manning, *op. cit.*, pp. 59-73 y en trad. sin publicar p. 14 .
- 81 *Ibid.*, pp.65-73, en trad. sin publicar p. 13 y Sorell, *op. cit.*, p.124-125.
- 82 *Ibid.*, pp. 96-107 y en trad. sin publicar pp. 19-20. Se cita en Sorell, p. 71.
- 83 *Ibid.*, pp. 107-127 y en trad. sin publicar pp. 20-23.
- 84 *Ibid.*, pp.148-160 y en trad. sin publicar pp. 28-29.
- 85 Manning utiliza el término para calificar la obra de Wigman, término con el que no estamos de acuerdo porque al usarlo, de entrada, se califica la posición de la coreógrafa, ver *Ibid.*, p. 160 y en trad.sin publicar p.29.
- 86 *Ibid.*, p.166 y en trad.sin publicar p.30.
- 87 *Ibid.*, pp 194-202 y en trad. sin publicar pp. 30.5-30.6
- 88 Si se desea ampliar la información sobre el particular consultar *ibid.*, pp. 201-205
- 89 *Ibid.*, pp. 224-225 y en trad.sin publicar p. 33
- 90 *Ibid.*, pp. 240-241 y en trad.sin publicar p. 36
- 91 No es hasta los años sesenta que en los Estados Unidos se da un movimiento semejante al vivido en Alemania en los veinte en relación a la danza pura. Es Merce Cunningham quien cansado de que la danza obedezca a guiones narrativos, se dedica a coreografiar danzas en el sentido explorado por Laban y Wigman. Consultar Servos, *op. cit.*, pp.36-49
- 92 La información para la realización de esta semblanza biográfica se toma de Baril, *op. cit.*, pp. 411-418, Anatol Chujoy y P.W. Manchester, *The Dance Encyclopedia*, Nueva York, Simon and Schuster, 1967, pp, 510-511 ; Anna y Hermann Markad, "The Pedagogical Works of Kurt Jooss", pp.145-150 y Hedwing Muller " Jooss and Expressionism" , pp.13-17, en Jooss, Essen, Festival Folkwang de Essen, 1985 y Kuegler Horst, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 223-224.
- 93 Muller, *op. cit.*, en Jooss, p.13.
- 94 Muller "Biography", en Jooss, p. 39.
- 95 Servos, *op. cit.*, pp. 36-49.
- 96 La "nueva objetividad" , no existió como un grupo unido , pues manejó conceptos sobre la política y la estética, distintos y opuestos, pero distinguibles de los que maneja el expresionismo.
- 97 Muller, "Jooss and Expressionism", p. 17.
- 98 Información que se obtiene a partir del video Mary Wigman. Ulrich Tegeder, Inter Nations, [s/f].
- 99 Opera House es el nombre equivalente a Teatro Municipal, que albergaba a los grupos oficiales generalmente de Opera.
- 100 Charla dada a alumnos en Costa Rica al rededor de 1985, grabada en forma no profesional, por lo que cuenta con mala imagen y sonido, sólo se transcribe lo inteligible.
- 101 Zullig había iniciado sus estudios en Essen, luego emigra para terminar de formarse en la escuela Jooss Leeder en Dartington Hall y más tarde es miembro del Ballet Jooss, donde

-
- realiza una brillante carrera de bailarín solista de 1935 a 1947. Baril, *op. cit.*, p. 418. Después en Essen se consagra a la actividad docente hasta 1953, cuando se va a vivir a Chile, residencia que alterna con Alemania. Su contacto con el continente americano lo reanuda en los años ochenta, cuando empieza a visitar Costa Rica para dar clases, hasta su muerte sin interrumpir su actividad docente en Folkwangschule.
- ¹⁰² Martin Bartell, *Revista de Folkwangschule*, trad. libro Rocío Arrieta, Essen, septiembre de 1993, p.4.
- ¹⁰³ Para la elaboración de esta semblanza biográfica se consultó Chujoy, *op. cit.* p. 565, Kuegler Horst, *op. cit.* p. 250 y Baril, *op. cit.* p. 1987.
- ¹⁰⁴ El contacto con esta serie de intelectuales, por supuesto influyen en las investigaciones de Laban. Notamos que en su teoría sobre el Análisis de movimiento, desea integrarlas a teorías psicológicas, quizá surgidos del intercambio de ideas con C.G. Jung, *Tipos psicológicos*, trad., Ramón de la Serna, Buenos Aires, Sudamérica, 1947, 576 pp.
- ¹⁰⁵ En el artículo con el nombre de "Religión y arte" de 1880, citado por De Groff, *op. cit.* p. 14
- ¹⁰⁶ Manning, *op. cit.*, en trad. sin publicar p. 12 y Sorell, *op. cit.*, pp. 40-45.
- ¹⁰⁷ No logró mantener su sueño de un granja dancística, de manera permanente. Después de Ascona entre 1915-1916, establece otra en Hombrechtikon, cerca de Zurich en 1920-1921 y otra más en Canstadt, cerca de Stuttgart, y en Gleschendorf cerca de Lübeck, en 1922-1923.
- ¹⁰⁸ De Groff, *op. cit.*, pp. 14-15.
- ¹⁰⁹ Laban, *Una vida...*, pp. 81-82.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 54 y 91.
- ¹¹¹ Manning, *op. cit.*, pp. 77-78 y en trad. sin publicar p. 15.
- ¹¹² *Ibid.*, pp. 76-77.
- ¹¹³ Laban, *op. cit.* pp. 67-69.
- ¹¹⁴ De Groff, *op. cit.*, p. 20.
- ¹¹⁵ Plataformas que serían decoradas por pintores, escultores y arquitectos que actuaban en calidad de asesores de los gremios, con quienes Laban tuvo problemas, pues influenciados por el expresionismo en boga, se alejaban de "el saludable sentido de la forma", según las propias palabras de Laban. *Una vida...*, pp. 113-117.
- ¹¹⁶ *Ibid.*, p. 122.
- ¹¹⁷ Un ejemplo del mal uso dado a este principio de composición coral quizá pueda encontrarse en las danzas grupales elaboradas durante el régimen nazi para elevar y exaltar los valores nacionalistas y la cohesión del grupo ario.
- ¹¹⁸ Baril, *op. cit.*, p. 393.
- ¹¹⁹ Se refiere a sus alumnos, Kurt Jooss, Mary Wigman y Dussia Bereska y muchos otros que se presentaban en los teatros alemanes. El concepto de Coro en movimiento más tarde arraigó ampliamente en el Reino Unido. El primer coro fue formado en Plymouth por Lisa Ullmann bajo los auspicios de la Asociación de Trabajadores de la Educación, a mediados de la década de los treinta. Después de la Segunda Guerra Mundial surgieron muchos grupos y círculos dancísticos para niños y adultos cuya práctica se prolongó por muchos años. Este tipo de danza es vista como un instrumento educativo para desarrollar la sensibilidad en relación al movimiento. Laban *Una vida...*, pp. 122-124 y 128 y 129.
- ¹²⁰ *Ibid.*, pp. 128-129.
- ¹²¹ Sorell, *op. cit.*, p. 141.
- ¹²² *Ibid.*, pp. 331-335.
- ¹²³ *Ibid.*, p. 53.
- ¹²⁴ El Ausdruckstanz, es el género de danza practicado por los protagonistas de este periodo de la danza alemana, las referencias al tema las encontramos en casi todos los textos consultados, sin embargo el tema abunda en De Groff, Sorell y Manning, en trad. sin publicar, pp-vi-xi, de donde tomamos ideas para elaborar este apartado.
- ¹²⁵ Durán, *op. cit.*, pp.23-42.
- ¹²⁶ Servos, *op. cit.*, p. 39. Revolución que el autor califica de burguesa por ocuparse de resolver
-

-
- asuntos existenciales y no políticos.
- 127 Müller. "Jooss and Expressionism", en Jooss, pp. 13-15.
- 128 Sorell, op. cit., p. 149
- 129 Ver descripción de una clase de técnica en Manning, op. cit., pp. 273-275.
- 130 El término avant-gard, podría ser definido como vanguardia (ver nota núm. 4), sin embargo, se ha preferido dejarlo sin traducir pues en el caso de Laban representa no sólo su posición congruente con la corriente, sino también su práctica concreta a favor de romper barreras entre arte y vida. Por tal posición Laban es calificado de populista al querer integrar la danza a la vida cotidiana. Esta posición se enfrenta al modernismo de Wigman que sería definido por Peter Burger como la posición diferenciada del avant-gard, que ve a la danza como lenguaje autónomo autorreflexivo, como sucedió en el caso de la danza pura o Gestalt imRaum, ver Manning ibid., p. 7
- 131 ibid., op. cit., en trad. sin publicar p. 26.
- 132 ibid., p. 27.
- 133 ibid., 302-303.
- 134 ibid., en trad., sin publicar p. 30.5.
- 135 La última parte de este apartado se ha elaborado siguiendo los comentarios que Manning hace en la introducción de su libro, ibid., pp. 1-14 .
- 136 ibid., p. 68 y en trad. sin publicar p. 13.
- 137 Laban. Una vida..., pp.139-140.
- 138 ibid., p. 136.
- 139 ibid., p. 138.
- 140 Manning, op. cit., pp.59-63 y en trad. sin publicar p.12.
- 141 Sorell, op. cit., pp. 81-82.
- 142 ibid., pp.108-109 .
- 143 ibid., pp. 108-109 y 117.
- 144 Este libro fue después publicado con el subtítulo de Principles of Dance and movement notation, Londres, Mc Donald & Evans, Inglaterra, 1956.
- 145 De Groff, op. cit., pp. 25 y 26.
- 146 La sociedad además aumentaría durante los próximos cuatro años de su existencia, con literatura dancística y partituras de obras anotadas, así como la investigación, coreografía y cronología a través de su revista Der Tanz, que se publica hasta 1932, ibid., p.24 y Laban, Una vida..., p. 147.
- 147 Muller, "Jooss and Expressionism", en Jooss, p. 13. Para el autor, estas declaraciones ayudan a aclarar el mal entendido de que Kurt Jooss es un típico representante del expresionismo. También citado en el vídeo de Ulrich Tegeder. El coreógrafo Kurt Jooss, 1901-1979, [sin pie de imprenta], Inter Nation s/f.
- 148 ibid.
- 149 Laban, Una vida..., pp. 135, 147 y 148 y Manning y en trad. sin publicar p. 30.2.
- 150 Manning, ibid., p. 27.
- 151 ibid., en trad. sin publicar p. 25.
- 152 Laban, Una vida..., pp. 85, 86 y 92. Este grupo de Laban coexistía paralelo al Tanzbühne Laban, la gran compañía teatral y Hamburger Movement Choirs, bajo la dirección de Albrecht Knust, cada uno desarrollaba una función diferente. A finales de 1924 la Tanzbühne Laban tiene que desintegrarse y el trabajo dancístico escénico se concentra en el Kamertanzbühne.
- 153 Ambos proyectos están descritos en Laban ibid., pp. 126 y 127 y 129. Cabría recordar que Laban contaba con estudios en arquitectura .
- 154 ibid., trad. p. 4.
- 155 Comentario hecho por Hans Fisher, se cita en Manning, op. cit., p. 4.
- 156 La fuerza proyectada por Wigman sobre el escenario, hacían emerger el subconsciente, con una fuerza supranatural que tenía que ver con el éxtasis a través del uso del tiempo, el espacio
-

y los diseños abstractos de movimiento . Los críticos escribieron cómo ella parecía hacer mover el espacio, animando fuerzas, más allá de su propio físico, enfocando la atención de quienes la veían no en la bailarina sino en la danza. La explicación técnica del manejo espacial de Wigman no se ha encontrado, pues la "técnica Wigman sólo se preservó a través de algunas discípulas y ninguna muestra conocer la clave de su maestría. Al parecer según opinión de Manning lo que practicaba eran una serie de estrategias de representación a las que los términos *Gestalt in Raum* y danza pura se quedan cortos.

159 La elaboración de éste apartado se hace a partir de información tomada de Ann y Hermann Markard, en *Joos op. cit.* pp. 145-149.

160 Este hecho es confirmado por Hanz Zullig en la charla a sus alumnos en Costa Rica.

161 Citado por Markard, *op. cit.* p. 149.

162 Información según entrevista a Valentina Pavez y Rodrigo Fernández, México, 21 de diciembre de 1996.

163 Información proporcionada por la Mtra. Grete Muller, de la Escuela de danza Sigurd Leeder de Suiza, partir de correspondencia establecida con ella durante 1996- 1997.

164 Angel Herrero, *Semiotica y creatividad. La lógica abductiva*, Madrid, Planeta, 1995, p.31

Anexo 1.

Publicaciones de Laban

(Las fichas en algunos casos no están completas, pues solo contamos con la referencia a través de otra publicación).

Die Welt des Tanzer, Viena 1920-1921

Gymnastik un Tanz, Viena 1926

Tanz und Gymnastik des Kindes Viena

Choreographie premiere parties, Viena , Diederichs Jena, 1926.

Choreographie deuxieme partie, Viena, 1928

Choreutica, escrita y prologada en 1939, Londres 1966, Mc. Doanld & Evans, 1976. (La primera edición es de 1966)

Effort Economy in body movement. 2a. de., Boston, Plays Inc., 1947 (La primera edición es de 1947).

Modern Eucational Dance, Londres, Mcdonald & Evans, 1974 (la primera edición es de 1948, la segunda de 1963).

The Mastery of Movement, Boston, Plays Inc., 1970. (La primera edición es de 1950).

Una vida para la danza.

The Language of Movement, 1966

A Vision o Dinamic Space, 1984

Anexo 2.

Facsímil de una carta de Rudolf Laban a los padres de Hans Zullig.

Berlín, 9 de noviembre de 1930
Director del ballet del Teatro Municipal
Alemania

Sr. Zullig.

Rohrschache St. Gallen Suiza
Calle Hauptstrasse.

Muy estimado señor Zullig :

En respuesta a su valiosa carta del 24 de octubre, por experiencia propia puedo decirle a usted el daño que causa reprimir a un hombre joven, cuya elección profesional puede molestarle a la mayoría. Como usted correctamente dice, la naturaleza artística como la que su hijo posee de manera intrínseca, proviene directamente de Dios, y el dedicarse a otro trabajo distinto al que se ha elegido, además de resultar engorroso, no dará los mismos frutos que el su elección.

El segundo punto en cuestión, además del ya tratado sobre el talento y el carácter, es el de si dedicarse profesionalmente al arte, representa una profesión legítima, a lo que puedo responderle afirmativamente.

El tercer asunto que lo inquieta es acerca de las perspectivas de trabajo en esta profesión de bailarín.....Como especialista de la danza, puedo afirmar que un buen bailarín varón es siempre buscado y nunca le falta empleo, entre otras simples razones porque los candidatos no son abundantes, esto es tan cierto como la arena al mar.

Cuando usted me pregunta sobre cómo conseguir la mejor educación profesional, le recomiendo a usted la Folkwangschule en Essen, la escuela estatal en el Ruhr, que además también es una escuela profesional de arte. Me permito enviarle los catálogos.

Deseando que sus expectativas, hayan conseguido respuesta, lo saluda

Atentamente

Rudolf von Laban (rúbrica), traducción libre Rocío
Arrieta

BIBLIOGRAFIA

- ALTER, Judith B. Dancing and Mixed Media. Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography, Nueva York, Peter Lang, 1996, 225 pp., (New Studies in Aesthetics).
- AUBEL, Hermann und Marianne. Der Künstlerische Tanz Unserer Zeit, Karl Robert Langewiesche, Leipzig, 1928, 112 pp.
- BARIL, Jacques. La danza moderna, Barcelona, Paidós, 1987. pp. 364-425.
- BARTELT, Martín. "Hanz Zullig - 61 Jahre Folkwang Geschichte", trad. libre Rocío Arrieta, en Folkwangschule, sept. 1993.
- BARTENIEFF, Irmgard, et al. Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching, Nueva York, Dance Notation Bureau, Inc., 1970, 71 pp.
- " " Body Movement. Coping with the Environment. 7a. reimpr. Pennsylvania, Gordon and Breach 1980, 289 pp.
- BISACRE, Michael, et al. The Illustrated Encyclopedia of Western Art, Nueva York, Exert Books , 1979, 400 pp.
- COPELAND, R. y Cohen M. What is Dance ? Readings in theory and criticism. Oxford, Oxford University Press, 1983. pp. 305-307.
- CHUJOY , Anatole y P. W. Manchester The Dance Encyclopedia, Nueva York, Simon & Schuster, 1967, 995pp.
- DALCROZE, Jaques. Método Jaques Dalcroze. La Rythmique, Lausanne, Suiza., Jobin & Cie, 1916, 65 pp.
- DE GROFF. "Rudolf von Laban : una perspectiva histórica", en Jan-Yves Pidous, La danse art du XXe siecle ? , Paris, Payot, 1990, pp. 139-165.
- DURAN, Lin. La humanización de la danza. México, INBA, CENIDI -Danza

"José Limón", 1990. 85pp., (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda parte).

EDDY, Martha. "Body Mind Dancing", en The Body Mind Connection in the Human Movement Analysis, Susan Loman (responsable), Antioch, Nueva Inglaterra, New England Gaudat School, 1992, pp. 223-227.

FLEMING, William. Arte música e ideas, trad., José Ravaél Blengio, México, McGraw Hill, 1989. 381 pp.

GOMBRICH, E. H. Historia del arte, trad., Rafaél Santos Torroella, Barcelona, Garriga, 1994, 3 V.

HORST, Koegler. The Concise Oxford Dictionary of Ballet, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1987, 460 p.

HORST, Louis y Caroll Rusell. Modern Dance Form in Relation to the other Moderns Arts, 4a.ed., San Francisco Ca., Impulse Publications, 1961, 149 pp.

HUTCHINSON, Ann. "What exactly do we Mean by Dynamics?", en Dance Theater Journal. Londres, otoño -invierno 1996, pp.28-36.

HUXLLEY, Michael. "Primera danza moderna europea", en Dance History. an Introduction, Adshead-Lansdale, et.al., eds., trad. sin publicar Dolores Ponce, Londres, Routledge, 1983, pp. 151-167.

LABAN, Rudolf. Choreutics, anotaciones de Lisa Ullman, Londres, McDonald and Evans, Ltd., 1976, 214 pp.

Danza Educativa Moderna, ed. corregida y ampliada por Lisa Ullmann, trad., Amada Ares Vidal, [sin pie de imprenta] , Revolucionaria, 1987

Effort. Economy in Body Movement, 2a. ed., Boston, Plays Inc., 1974, 98pp.

The Mastery of Movement. Boston, Plays Inc., 1971. 160.pp.

-
-
- " " Una vida para la danza. (reminiscencias con dibujos del autor). trad. Ana Margarita Mendizabal, INBA, CENIDI-Danza José Limón", publicación limitada México, 1996, 152 pp.
- LANGE, Roderyk . Labans's principles of Dance and Movement Notation, 2a. ed., revisada y anotada por Roderyk Lange, Boston, Plays, Inc., 1975, pp. IX- 18.
- LEINWAND, Gerald. The Pegant of World History, Needham, Massachusett., Prentice Hall, 1991, 827pp.
- MANNING, Susan, Ecstasys and the Demond. Nacionalism and Feminisim in the Dance of Mary Wigman. Berkeley, University of California Press, 1993, 285 pp.
- MARKARD, Anna y Hermann (recopiladores). Jooss, Colonia, Ballet-Buhne Vertang Rolf Garske, 1985, 162 pp.
- MORRIS BROWN, Jean, ed., The Vision of Modern Dance., Princeton Book Co., 1979, 196 pp.
- MUÑOZ Alonso, Alejandro. "La III República francesa", en Revista Siglo XX, Madrid, Grupo 16, 1986, pp. 31-42.
- PARKER, R.C.A., El siglo XX, Europa 1918-1945, trad., Joaquín Maestre, 10a. ed., México, Siglo XXI, 1986, 440 pp., (Historia universal Siglo XXI, /34). 440 pp.
- PIRENNE, Jacques. "El nuevo siglo y la Gran Guerra " en Historia Universal, 5ª ed., V:7, Barcelona, Éxito, 1967.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. "Dance Dynamics - Focusing on the Rhythmic Form of the Movement itself." en Dance Theater Journal, V.3, Londres, otoño-invierno, 1996, pp. 34-38
- SANCHEZ JIMENEZ, José. "La Alemania de Weimar", en Revista Siglo XX, Madrid, Grupo 16, 1986, pp. 43-67.
- SERVOS, Norbert. "El bello bastardo. Un ensayo sobre la historia de la actividad fronteriza y la necesaria autonomía de la danza-teatro", en

-
- Artes Escénicas, México, Pax, año 1, núm. 2, jun-agos. 1987, pp- 36-47.
- SIEGAL, Marcia. "A Conversation with Hanya Holm" en Ballet Review 9.1. American Modern Dance: The Early Years. Nueva York, Dance Research Foundation, primavera 1981, pp. 5-29.
- SORELL, Walter, ed. The Mary Wigman Book, trad., Walter Sorell, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 1973, 214. pp.
- SUAREZ, Alicia y Merc Vidal. "El siglo XX", Historia universal del arte, José Milicia (director), Madrid , Planeta, 1992. pp.148-239, 9 V.
- WALLBANK, T. Walter & Arnold Scherier, 6a. ed., Living Word History. Glenview, Illinois, Scott, Foresman & Company, 1990 , 832 pp.
- WINEARLS, Jane. La danza moderna. El Método Joos-Leeder. técnica de interpretación, trad. Guillermo Colombre, Buenos Aires , Victor Lerú, 1975, 192 pp.

OTRAS FUENTES

VIDEOS

- TEGEDER, Ulrich. Harald Kreutzberg. Alemania, Inter Nations. [s/f]
- (Anónimo), clase y entrevista grabada a Hanz Zullig, Costa Rica, 1986 aprox.
- TEGEDER, Ulrich. El coreógrafo Kurt Jooss. Alemania, Inter Nations [s/f]
- " " Wigman. Alemania, Inter Nations, [s/f]

Entrevistas

- CAMARA, Elizabeth. Entrevista a Rodrigo Fernández y Valentina Pavez, México, 21 de diciembre de 1996.
- CAMARA, Elizabeth e Hilda Islas. Entrevista a Rodrigo Fernández y Valentina Pavez, México, 21 de mayo de 1996.

CAMARA Elizabeth e Hilda Islas. Entrevista a Anadel Lynton, e investigadora del CENIDI-Danza, México, julio de 1997.

Ponencias

PAVEZ, Valentina y Rodrigo Fernández. ¿Qué es el Método Leeder? Reflexiones sobre su aplicación en varios países. México, Encuentro Internacional de Danza, 1995.

Notas de Curso

Curso del Método Leeder, impartido por Valentina Pavez y Rodrigo Fernández, en el CNA , abril-mayo de 1996.