

En la actualidad la fusión del ballet y la danza moderna tiene gran importancia artística en Gran Bretaña. Esto ocurre con obras de nueva creación, realizadas por coreógrafos con experiencia en ambas técnicas, que utilizan bailarines también entrenados doblemente. La influencia norteamericana es fuerte, pero la importancia de compañías británicas difiere radicalmente de casi todas las principales compañías norteamericanas, en lo que a repertorio se refiere. Ponen en escena obras de varios coreógrafos y mantienen repertorios balanceados, en lugar de ser la muestra exclusiva de un bailarín-coreógrafo, ejecutando solamente sus obras.

La expresión de la danza moderna es utilizada aquí en un sentido técnico, significando una forma de danza que utiliza una técnica especial, que difiere de la del ballet. La danza moderna, en esta manera, comenzó al principio de este siglo con la obra de Isadora Duncan: bailaba descalza, usando una técnica que ella ideó, sutil en el uso del movimiento de los brazos. La Duncan tuvo muchos seguidores y en la Europa Central varias técnicas de danza moderna dominaron más y más el escenario durante las décadas del veinte y el treinta. Las compañías principales eran, la que dirigía Mary Wigman y la de Kurt Jooss.

En los Estados Unidos los pioneros fueron Ruth St. Denis y Ted Shawn, seguidos por la "segunda generación": Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Helen Hanya, Yamiris Holm y otros. Luego vino la tercera generación: Merce Cunningham, Alwin Nikolais y muchos más. En la actualidad, la danza moderna se encuentra moribunda en la Europa Central, pero florece como nunca antes en los Estados Unidos, y muchos coreógrafos norteamericanos la utilizan en una compleja fusión con la técnica del ballet.

Al mismo tiempo que la danza moderna se desarrolló rápidamente en los Estados Unidos durante los años treinta, el ballet lo hacía en la Gran Bretaña, aunque la danza

Fusión del Ballet y la Danza-Moderna en la Gran Bretaña (I)

FERNAU HALL

moderna alemana se trasplantó a la Gran Bretaña con Joos (que por cierto, de hecho fue muy influido con el ballet) y por un gran número de emigrantes que procedían de Europa Central. Aunque una representación apartada de la danza moderna de Graham se ejecutó en Gran Bretaña por el Grupo de Danza-Drama de Margaret Barr, los grandes logros en este país durante la década de los años treinta se produjeron en el mundo del ballet: el ballet británico se convirtió, realmente, en el mejor del mundo, en lo que al aspecto creativo se refiere; y sus coreógrafos incluían un hombre genial: Anthony Tudor, que usó además, la danza oriental y la danza moderna alemana, creando un nuevo tipo de danza-imaginaria en su ballet *Dark Elegies* que se apartaba tanto del ballet tradicional, como cualquier otra obra de danza moderna. Cuando Tudor puso en escena *Dark Elegies* en los Estados Unidos en 1949, ejerció una gran influencia sobre los bailarines de danza moderna norteamericanos. Para ellos, se trataba de dan-

za moderna, no de ballet, aunque Tudor utilizó la punta con sus bailarines solistas.

Después de la guerra, la danza moderna alemana perdió toda vitalidad en Gran Bretaña y también en Alemania. Pero, en la actualidad, la danza moderna norteamericana está haciendo un rápido y muy variado progreso en los Estados Unidos, y las giras de las principales compañías norteamericanas de danza moderna (aquellas de Marta Graham, Merce Cunningham, Paul Taylor y Alvin Nikolais) hicieron un impacto tremendo en la Gran Bretaña. Los bailarines y coreógrafos encontraron allí un mundo excitante y nuevo, que no podía ser ignorado.

A mediados de los años sesenta, dos eventos decisivos tuvieron lugar, motivando que la danza moderna norteamericana se trasladara a Inglaterra y floreciera allí, hasta cierto límite, utilizándose en parte fusionada con el ballet, pero conservando, de igual forma, su existencia independiente. Un ejemplo de ello fue el establecimiento, por Ro-



bin Howard, de una importante escuela: la "Escuela Londinense de Danza Contemporánea", donde el estilo de Graham de danza moderna se enseñó al mismo tiempo que el ballet. Además, se reorganizó el Rambert Ballet como una compañía pequeña, con el aprendizaje de la danza moderna tanto como el ballet. Con la formación posterior del Teatro Contemporáneo de Danza de Londres, como compañía de danza trabajando en estrecha colaboración con la "Escuela Londinense de Danza Contemporánea", Londres se convirtió en un importante centro de danza moderna, seguido solamente por el de Nueva York, y ahora comienza a demostrar su vitalidad creativa.

Ya en 1966 el Rambert Ballet, en un tiempo una gran compañía, había caído en un "impasse" que parecía no tener solución. Antes de la guerra, había sido sumamente creativo, y aunque su nivel fluctuó bastante en los años posteriores a la guerra, siempre mantuvo algunos bailarines extraordinarios y dio representaciones poco uniformes pero emocionantes, de los grandes ballets de Tudor, parte central del repertorio de sus temporadas anuales londinenses. Por otro lado, ya no producía ningún nuevo ballet de importancia, y en las giras estuvo limitado a bailar unos cuantos clásicos solicitados por el público de provincia y administradores de teatro. Los gastos siguieron aumentando, y el público mermó, así que la compañía parecía no tener futuro. Es entonces cuando Norman Morrice, su Director Asociado, lo reorganizó por completo. Siguiendo el ejemplo establecido por Tudor cuando fundó su compañía en 1938, Morrice suprimió completamente los cuerpos de ballet: la compañía era en ese momento mucho más pequeña, dedicando sus energías, principalmente, a su trabajo de nueva escenificación, y todos los bailarines tuvieron que pasar por un aprendizaje tanto en el estilo Graham de danza moderna como en ballet. Solamente unos pocos de los antiguos bailarines de Rambert se trasladaron para la compañía reorgani-

zada: los que quedaron recibieron con agrado la nueva política, lo mismo que hicieron los más jóvenes e inexpertos bailarines que Morrice incorporó a su compañía. La primera temporada de la compañía, en el pequeño Teatro Jeannette Cochrane, que se iba a convertir en el lugar habitual de presentación en Londres, no tuvo mucho éxito. Los nuevos ballets eran flojos y los inmaduros bailarines no pudieron hacer mucho cuando Morrice trajo al coreógrafo norteamericano Glen Tetley para montar ballets para la compañía. Este coreógrafo, que había trabajado con la mayoría de los principales bailarines tanto en la danza moderna norteamericana como en el aprendizaje con Tudor, demostró la posibilidad de fusionar la danza moderna descalza y el ballet tradicional con excepcional originalidad e imaginación. Morrice, prudentemente encargó el montaje de *Pierrot Lunaire*, uno de los primeros ballets creados por Tetley, con el cual llegó a consolidarse como una gran figura creadora.

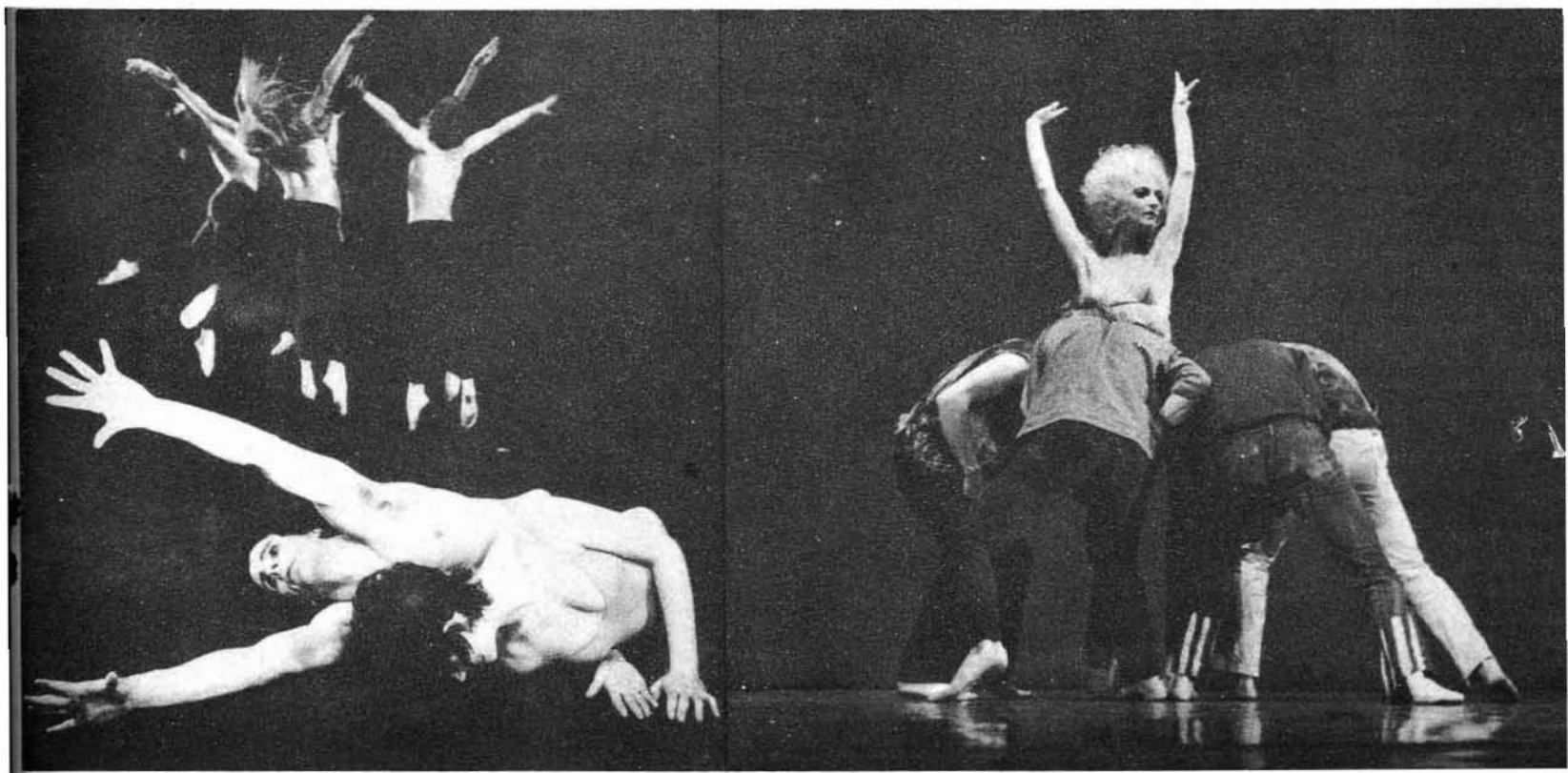
Este ballet está basado en una famosa obra de Schoenberg para orquesta y canto, que, de hecho empleó el "Canto-hablado" realizado entre alocución y canto.

El ballet está dominado por la figura de Pierrot, que es engañado, molestado y tratado en mala forma tanto por Colombina, como por Brighella. Pierrot está en escena a través de todo el ballet, y es entonces que un joven bailarín de la compañía, Christopher Bruce, surgió como un gran artista, uno de los pocos en la actualidad que tiene el misterio, la profundidad y la sensibilidad de los grandes bailarines. En realidad, se consagró en este papel, y también, en el papel de Fauno del ballet *La siesta de un fauno*, como un artista capaz de revivir papeles creados por Nijinsky, algo muy necesario.

La compañía dio otro paso de avance cuando Anna Sokolova, destacada coreógrafa de danza moderna norteamericana, montó para ésta una de las más tristes e influyentes obras, *Deserts* con la música de

Pág. anterior: Christopher Bruce en *Pierrot Lunaire*, de Glen Tetley (foto: Anthony Crickmay, Londres).

Abajo izquierda: *Deserts*, de Anna Sokolow (foto: Crickmay). Derecha: *Opus'65*, de Anna Sokolow (foto: Alan Cunliffe, Londres).



Varese de igual nombre. Usó la compañía completa, conmoviendo profundamente a los bailarines e inspirándolos con una intensidad y una madurez que hasta ahora había estado fuera de su alcance, exceptuando a Christopher Bruce). Al igual que todos los otros ballets de la Sokolova, **Deserts** refleja las tensiones y la angustia de la vida en la gran ciudad —transformadas en términos de danza abstracta, pero poderosamente expresiva, de atrevida luminotécnica expresionista. Más adelante Anna Sokolova puso en escena para la compañía, **Opus 65**, que estaba llena de protesta apasionada y se ejecutó con una música poderosa de jazz por Teo Macero. En la utilización de la música de jazz para temas serios, Anna Sokolova ha sido una pionera. Uno de los rasgos más destacados de **Opus 65** era la forma en que ella improvisaba: cuando ensayaba la **Bossa Nova**, dejaba que los bailarines improvisaran, dándoles un esquema de cuándo debían moverse, y pidiéndoles guardar el ritmo 1, 2 - 1,2,3, de la música, exigiéndoles que "hicieran lo suyo" en el marco de estos límites. Una vez que los bailarines lo hacían, en el ensayo, ella ponía en orden y daba forma a lo resultante y luego lo fijaba definitivamente. Christopher Bruce se destacó en la **Bossa Nova**, mientras Pietje Law era maravilloso en su rol como un aburrido y sombrío símbolo sexual. La forma en que Anna Sokolova usó la improvisación, así como las utilizadas por Glen Tetley en el Ballet **Ziggarat**, que creó para el Ballet Rambert, presentaron un problema muy difícil para Ana Whitley, la coreóloga de la compañía. Ella es una experta en notación Bennesh; después de prepararse en el Instituto de Coreólogos, había trabajado con las principales compañías del mundo en la grabación de todas las nuevas producciones en la fase de ensayo y más adelante reproduciéndolas de las partituras coreográficas que tenían preparadas. Trabajando con Anna Sokolova y sobre semi-improvisaciones de Glen Tetley, Ann Whitley descubrió la necesidad de anotar lo

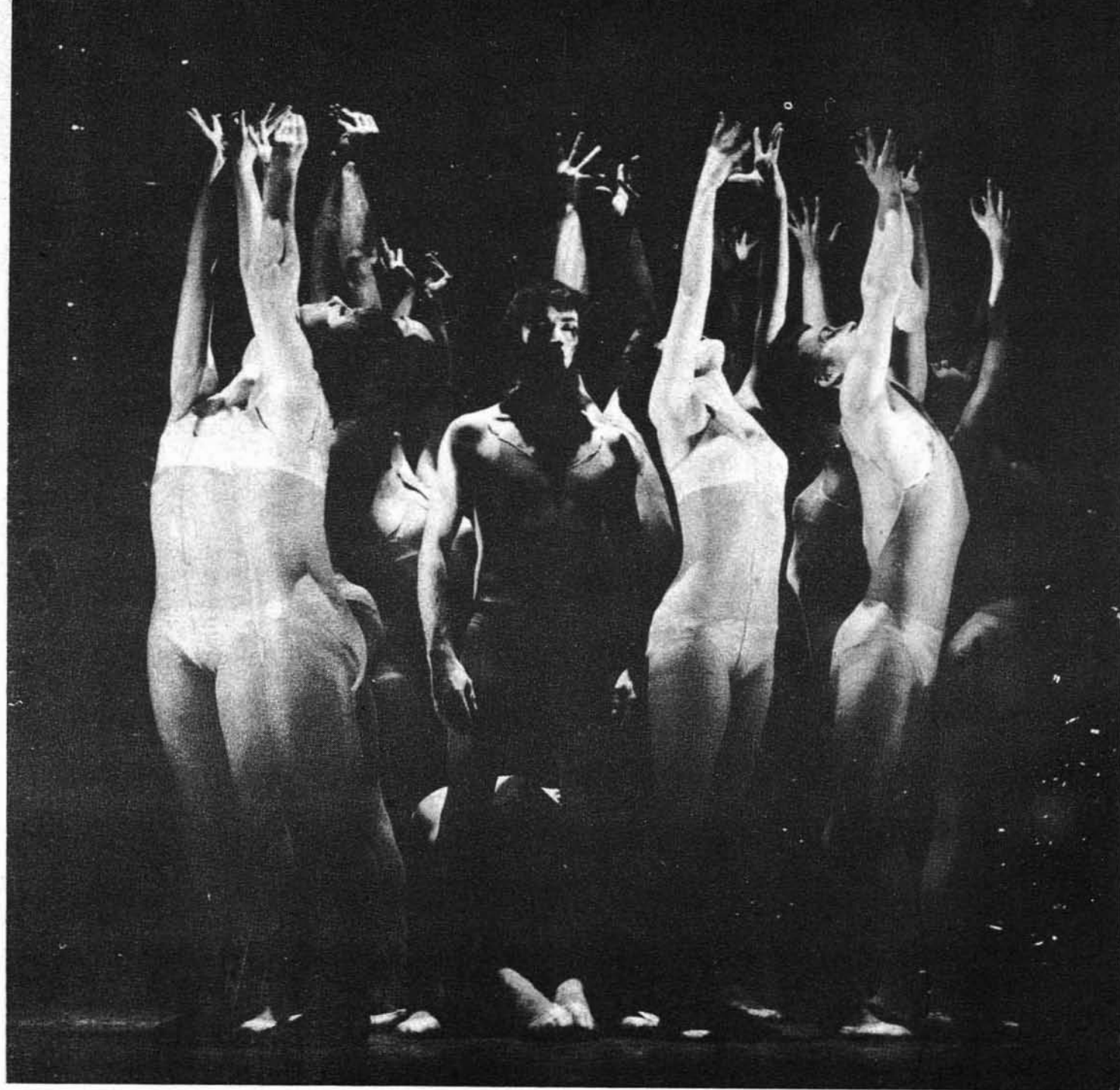
que cada bailarín creaba, tal como lo arregló el coreógrafo y también las instrucciones generales dadas por el coreógrafo; después al enseñarle a otro bailarín el papel, le mostraba lo hecho por los otros y lo alentaba a improvisar en el marco delimitado por el coreógrafo. Glen Tetley se benefició con la enorme cantidad de ayuda dada por el coreólogo y, a su modo, fue creando para la compañía obras como **Zigurat**, **Embrace Tiger and Return to Maountain**, mucho más complejas que las montadas anteriormente, y de mayor complicación en los elementos del hombre ordinario. **Embrace Tiger** fue una obra que fusionó el Oriente y el Occidente en una forma muy característica de Glen Tetley: comenzó con los ejercicios chinos antiguos Tsi Chi para variar después a temas más complejos que unían el Oriente y el Occidente de un modo nuevo. Se estaba formando un tipo de fresca facultad creadora estimulada por el nuevo espíritu y la nueva organización del Ballet Rambert, con un coreógrafo norteamericano trabajando según una nueva flexibilidad y complejidad. También fue fascinante ver el surgimiento de un joven coreógrafo inglés con sus propias ideas originales y teatralmente efectivas: Christopher Bruce.

El primer ballet de Bruce interpretó de manera limitada y abstracta la música de Handel, lo que dio poca idea de su verdadero talento. Pero su segundo ballet, **Living Space**, fue muy diferente. Aquí abordó con gran éxito algo de una extraordinaria complejidad técnica; el ballet de un poema. La dificultad con el uso de la palabra hablada de un poema, como un aspecto auditivo de un ballet, es que es imposible escuchar en una forma concentrada palabras difíciles, y al mismo tiempo atender con propiedad una danza de complejidad expresiva; nuestras mentes no están hechas de ese modo. (Las cosas son muy diferentes cuando las palabras se cantan, como en la danza india: las palabras cantadas no exigen concentrar la atención).



Arriba: *Embrace Tiger and Return to Mountain*, de Glen Tetley.

Pág. siguiente: *Blind-Sight*, de Norman Morrice (foto: Cunliffe).



Bruce solucionó estos problemas con notable sagacidad e imaginación. Escogió un poema sobre una intriga amorosa, que de hecho toma la forma de diálogo parcialmente hablado por el hombre y parte por la mujer, y lo grabó con cuatro voces —dos masculinas y dos femeninas— y arregló los movimientos para que tuviesen relativamente menor importancia cuando las líneas habladas fueran deci-

sivas, y viceversa. También usó cierta cantidad de repetición de la parte hablada. Muy sensatamente, Bruce en persona tomó el papel masculino principal y asignó el papel principal femenino a la mejor bailarina de la compañía, Sandra Graig. El Ballet nos condujo a través de una relación compleja, comenzando con dos personas, que se conocen en una fiesta, continuando con un amorío, un matrimonio,

una amarga desunión, y finalmente, la reconciliación. El resultado fue extraordinariamente efectivo, y ha continuado en el repertorio junto con **Dark Elegies**, los ballets de Tetley y la Sokolova, y los mejores ballets del director artístico de la compañía Norman Morrice. La mayoría de estos son bailarines descalzos, y todos demuestran fusiones del ballet y el estilo Graham de la danza moderna.