



**FACULTAD CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, EL LENGUAJE,
LA CULTURA Y LAS ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO JURÍDICAS Y
HUMANÍSTICAS Y LENGUAS MODERNAS.**

**RAÍCES RITUALES DE LA DANZA Y SU RELACIÓN
CON LO SAGRADO.**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Miguel Ángel Ponte Mosteiro

Bajo la dirección de la Doctora:

María Fernanda Santiago Bolaños

Madrid, 2015

INFORME TESIS DOCTORAL: Miguel Ángel Ponte Mosteiro

TÍTULO DE LA TESIS: Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado.

DIRECTORA DE LA TESIS: Dra. M^a Fernanda Santiago Bolaños

No abundan aun, en España, los estudios en torno a la Danza más allá de aproximaciones históricas o técnicas. Todavía es muy joven la incorporación de los estudios dancísticos a la Universidad española, hecho al que hay que sumarle una tradición intelectual que, salvo en casos anecdóticos, ha reflexionado poco sobre lo que el Arte Dancístico aporta al pensamiento. Por ello, es importante generar bibliografía de referencia en un ámbito crucial donde apenas existen tales investigaciones. Cuando se trata de abordar la Danza desde una perspectiva que, además, quiere volver la vista a sus orígenes sagrados, rastreando las evidencias de los mismos en la obra creadora contemporánea, el esfuerzo aumenta, pues se hace imprescindible que quien a esa tarea se entrega combine un conocimiento artístico sobre la Danza que justifique sus propuestas, a la vez que las entrega acompañándose, para lograrlo, de múltiples senderos distintos capaces de abarcar tanto la mitología como la antropología filosófica o la psicología profunda, por poner solo algunos ejemplos.

La tesis de don Miguel Ángel Ponte Mosteiro supone, por tanto, una muy importante aportación en la investigación, habida cuenta de que a su rigor y seriedad a la hora de cercar un tema tan complejo debe añadirse que él mismo es un profesional acreditado a quien avalan décadas de trabajo riguroso en circunstancias de alto nivel de exigencia.

Los orígenes sagrados de la danza a través de la mitología clásica, la mitología celta o el panteón yoruba como marco ejemplar desde el que abordar el

tema. Las aportaciones de la psicología profunda, la antropología filosófica o el pensamiento de autores referenciales. Todo ello volcado en la historia de la Danza hasta su derivación en ballet, los contextos históricos en los que tal derivación se gesta y el paso que significa la necesidad social y personal, a partir del siglo XX, de recuperar lo sagrado en y para la Danza, culminando en el análisis de propuestas creadoras ejemplares llevadas a cabo por bailarines y coreógrafos contemporáneos indiscutibles.

Por todo ello, la Tesis Doctoral que aquí se presenta cumple, a mi juicio, con los requisitos de forma y fondo requeridos para su defensa, ajustándose a la normativa exigida.

Dra. M^a Fernanda Santiago Bolaños

Profesora Titular del Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

AGRADECIMIENTOS

*La gratitud, como ciertas flores, no se da en la altura
y mejor reverdece en la tierra buena de los humildes.*

José Martí. (1853-1895).

Quisiera mostrar mi más profundo agradecimiento a María Fernanda Santiago Bolaños -directora de estas tesis-, pues sin su sabiduría, apoyo, ánimos y paciencia, definitivamente este trabajo no hubiese sido posible. Por todo ello, mi más humilde y sincera gratitud.

A la Universidad Rey Juan Carlos y al Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, por su empeño y su dedicación a la danza -dominio de Terpsícore-, pues gracias a ellos nuestro querido arte del movimiento sigue creciendo día a día. Gracias.

A M^a Luisa Deus Vázquez por su tiempo, generosidad y esas sinceras y livianas sonrisas que le alegran a uno el día. Gracias.

A Christelle Horna maestra, compañera y amiga, por su ayuda incondicional.

A Trocadero Café y su equipo, y en especial a mi hermana y mi cuñado, pues muchas han sido las horas de estudio allí, muchas anécdotas, mucho amor. Gracias por todo.

A mi pareja, pues muchos han sido los ánimos necesitados, y su presencia y apoyo, comprensión y ternura, nunca han faltado. Gracias por estar ahí siempre que te necesito.

A mis padres: a ese ángel que ya ha cruzado y que cuida de mí desde un lugar mejor, gracias mamá. Gracias por la educación que me has dado, y por ese amor incondicional que sigo percibiendo todos los días de mi vida. Y a mi padre, por esa capacidad de esfuerzo transmitida desde mi niñez, por todo tu apoyo, cariño y confianza. Gracias.

INDICE.

1. _Introducción.

-Palabras clave.....	13
-Resumen y planteamiento de la hipótesis primera.....	13
-Marco Metodológico.....	22

2. _Raíces y la eternidad del rito.

2.1.- Mitología comparada:

2.1.1.- Mitología Clásica.....	26
2.1.2.- Mitología Celta.....	45
2.1.3.- Mitología Afroamericana.....	59
2.1.4.-Miscelánea mitológica.....	77
2.1.5.-Breve Resumen.....	90

2.2.- Algunos aportes de la psicología y la antropología:

2.2.1.-Del psicoanálisis del <i>Tótem y Tabú</i> de Freud y los arquetipos Jung a la danza.....	92
2.2.2.- De Jung a Levi Strauss: un camino hacia la danza en compañía de los mitos.....	113
2.2.3.-La escuela de Mircea Eliade, Campbell, Frazer, Zimmer y otros: algunas propuestas ejemplares.....	125

2.3.- El punto de vista filosófico:

2.3.1.- De los griegos a nuestros días: el caso Nietzsche y la razón poética de María Zambrano.....	143
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

3. _Del rito a la fiesta o la pervivencia del rito en la fiesta y el folclore:

3.1.-Utilización ritual de la máscara en la fiesta y folclore.....	157
3.2.-Resto de los ritos agrarios en las fiestas religiosas y populares: solsticios y equinoccios.....	187

4._ De la Danza Clásica a la Danza Contemporánea:	
4.1.- Breve historia de la Danza Clásica.....	212
4.2.- Isadora Duncan: la bailarina pagana.....	234
4.3.- <i>Les Ballets Russes</i> como conquista de una nueva forma de expresión.....	273
5._ La danza contemporánea: el retorno a la ceremonia ritual y al sacrificio.	
5.1.-La danza en Europa como respuesta a un mundo en guerra: el expresionismo alemán.....	303
5.2.- Diásporas de la danza, la danza moderna americana y sus fundamentos esenciales para el ser humano.....	343
5.3.- La escena vuelve a ser un templo ritual:	
5.3.1.- Maurice Béjart: la danza como un camino de conocimiento interior.....	386
-Bhakti.....	394
-Ballet for life.....	408
-La consagración de la primavera.....	417
5.3.2.- Pina Bausch: la danza arquetípica.....	422
- La consagración de la primavera.....	434
- Café Müller.....	444
- Vollmond.....	454
6._ Conclusiones.....	472
7._ Bibliografía consultada.....	486
-Libros	486
-Catálogos.....	496
-Artículos de revista y revistas completas.....	496
-Páginas web y recursos electrónicos.....	502
-Referencias visuales y vídeos recogidos de you tube.....	511
-Vídeos, películas y documentales.....	513

Introducción.

Palabras clave: danza, ontológico, arquetipo, sagrado, mitológico.

1._ Resumen y planteamiento de la hipótesis primera.

Nuestro tiempo, el siglo XXI, con su pleno desarrollo industrial y tecnológico, viene negándole al ser humano una realidad que es inherente a él, una realidad que le pertenece desde que nuestra especie se reconoció a sí misma, concienciándose de su existencia, forjándose por tanto como el animal racional por excelencia. Esa realidad es en la que se mezclan lo mágico, lo divino, lo moral, lo heroico, lo diabólico, lo feérico, etc., en resumen lo mitológico. Veremos a lo largo de este trabajo, sobre todo en los primeros capítulos, cómo este mundo de “fantasía” que crearon nuestros congéneres de antaño, no se conformó solamente a base de fábulas inútiles ancladas en la superstición o entretenidas historias que contar en torno a un fuego en las noches invernales por ejemplo, sino que encierran un profundo conocimiento del medio que rodea a cada pueblo en las que estos mitos han tenido lugar.

Muchos mitos e historias sagradas a lo largo del orbe explican realidades naturales, como por ejemplo el mito griego del tábano que persigue a Ío por orden de Hera, que pretende explicar el final del periodo estival –como veremos en el capítulo correspondiente a esta mitología-. Esta comprensión del entorno y del resto de la naturaleza, así como otras explicaciones de tipo metafísico acerca de los mitos, serán reflexionadas basándonos en las teorías de antropólogos y estudiosos de la mitología comparada de la talla de Mircea Eliade, Joseph Campbell, Walter Burkert o Lévi-Strauss entre otros, pues estos eminentes autores –cada uno en su campo- supieron entrever esa sabiduría y revelársela así al ser humano de nuestro tiempo, defendiendo que este tipo de sociedades ni fueron

antaño, ni lo son hoy aquellas que han sobrevivido al desarrollo industrial, solamente personas regidas por la superchería o la fantasía, y que a pesar de que sí existió y existe todavía en ellas una forma de pensamiento y unas creencias que les ha llevado a vivir la realidad con connotaciones místicas y numínicas, también son unas sociedades arraigadas a la Tierra y con un fuerte conocimiento de aquello que les rodea, tratándose nada más que de su forma de explicarse el mundo, de hallar respuestas que expliquen el comienzo de las cosas, de amansar esa necesidad de respuestas que desde siempre ha acuciado la mente del ser humano. Este trabajo comienza ahí, con los mitos, con las ceremonias, con la creencia en que a través de los actos mágicos el ser humano puede cambiar la realidad, pues en lo más inmediato de la *acción* encontramos el gesto, y la danza no se trata de otra cosa que de *gesto consciente*, un gesto anclado en aquellos primeros ritmos, *conscientes* también, que el ser humano creó para acceder a un realidad que le ayudase a mejorar la suya: la realidad de lo divino.

Analizaremos por tanto el componente ritual en el origen de la danza, acercándonos como hemos venido diciendo a la mitología y a los ritos implícitos en ella, para llegar a ejemplos actuales donde tal concepción vinculada a lo sagrado se mantiene. La danza ha venido acompañando al ser humano hasta nuestro días, y no son pocos los autores y pensadores que referencian al arte como un tipo de actividad donde la magia todavía es posible, de hecho Freud, en su libro *Tótem y tabú*, compara al artista con el papel de un ensalmador:

Sólo en un ámbito, el del arte, se ha conservado la “omnipotencia de los pensamientos” también en nuestra cultura. Únicamente en él sucede todavía que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de esos deseos, y que ese jugar provoque –merced a la ilusión artística- unos afectos como si algo fuera real y objetivo. Con derecho se habla del ensalmo del arte y se compara al artista con un ensalmador. Pero acaso esta

comparación sea más sustantiva de lo que ella misma pretende. El arte, que por cierto no empezó como “l’art pour l’art”, estaba en su origen al servicio de las tendencias que hoy se han extinguido en buena parte. Entre ellas, cabe conjeturar toda clase de propósitos mágicos.¹

Creadores como Maurice Béjart o Antonín Artaud –cada cual en su disciplina escénica-veremos que se acercaron al arte como a un bastión religioso, como a una actividad que ayuda a ponerse en contacto con la parte más espiritual del ser humano. El primero de ambos, Béjart, en *Ballet for life* desarrolla sobre la escena toda una “invocación ultraterrena”, una invocación que llena por un instante nuestra realidad con los seres del pasado, con los muertos, en un hermoso homenaje a Freddie Mercury y su ex amante Jorge Donn, trayendo consigo a otro tipo de personajes que pueblan “realidades superiores” tales como los ángeles. Y es que en la escena, de una forma justificada, uno se puede permitir las mismas licencias *creativas* que se permitieron en su día los mito.

Resulta innegable que el ritmo de vida urbano de las sociedades desarrolladas tecnológica e industrialmente hacen “funcionar” a las personas a un ritmo poco natural, lo cual es corroborable fácilmente a través de la simple observación del resto de los mamíferos, los cuales se dedican básicamente a buscar alimento y descansar. Aunque el ser humano de antaño tenía ya necesidades más complicadas como crear herramientas para facilitarse la vida, o crear armas para cazar y defenderse, etc., a través de los ritos buscaba una forma de desconectarse de esa realidad cotidiana agotadora y asfixiante, tratando de retroceder a esa integración *natural* que caracteriza al resto de los seres vivos. Por otro lado, las danzas grupales incluidas en los mismos, veremos que funcionaban perfectamente tanto para *sumergirlos* en la dimensión de lo mítico –*in illo tempore*- como para

¹ FREUD, Sigmund: *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975, p.p. 93-04.

integrarlos como grupo, aglutinándolos anímicamente como una masa pulsante, realizando metafóricamente y en ocasiones probablemente de forma literal, un grito de socorro al infinito, que les alejaba de esa sensación de soledad que todavía hoy persigue sin tregua al ser humano. Testimonio de la presencia de esa soledad en nuestro tiempo son piezas como *Vollmond* o *Kontakthof* de Pina Bausch, las cuales resultan ser un doble testimonio, pues nos revelan al igual que otrora fue, a la danza como elemento de sublimación de ese sufrimiento de carácter metafísico. Metafísico porque de forma general el ser humano no se siente solo como individuo aislado, sino como especie racional e inconformista. Debido a esto se entregó desde sus primeros días a poblar la Tierra y otras realidades “menos físicas” de seres tan conscientes o más que él mismo, tales como los dioses, quienes en ocasiones poseen rasgos, vicios y defectos tan humanos como los que nos caracterizan. Abordaremos entre otros, los panteones griego y yoruba, cuyos integrantes exagerando un tanto, resultan ser en muchos aspectos más humanos que muchos individuos de nuestra especie, aunque eso sí, mucho más poderosos, pues al fin y al cabo, el ser humano trató con todo esto, de crear una realidad “mejor” que la suya propia. Pero algo se puede entrever en todo este proceso creador, y es lo importante que fue la danza para todos los pueblos de la antigüedad, pues como veremos en las diferentes mitologías que abordaremos, la danza se filtró en esta realidad sobrenatural convirtiéndose en una de las actividades máspreciadas de sus habitantes, los dioses. Trataremos la danza a lo largo de toda esta tesis como una actividad que ayuda al ser humano a sobrellevar ese sentimiento de alienación que posee para con el resto de la naturaleza. Reflexionaremos sobre el por qué de este “milagro” de unión metafísica con la Tierra, consigo mismo y con el resto de la comunidad.

En muchas ocasiones haremos referencia e incluso profundizaremos en la religión Yoruba –que llegó a la isla de Cuba durante la colonización de América-, también llamada *Regla de Osha* u *Osha-Ifá*, por mostrarse cercana a medios de vida más

anclados en la tradición, y más cercanas al contacto con la tierra, con la naturaleza, y con una visión más holística del mundo: algo así como un *todo sagrado* del que todo ser vivo forma parte, y al que gustan de conectarse mediante las danzas rituales y el contacto con sus dioses a través de estados extáticos. Aunque esta religión mantiene estos comportamientos comunes a muchas religiones antiguas –entre las cuales ella se enmarca-, y busca promover la unión de sus fieles con su entorno y con la naturaleza, lo hace desde una perspectiva verdaderamente abierta, tratando de adaptarse a los nuevos modos de vida sin perder por ello lo más tradicional de sus prácticas, pues cada día son más, por todo el mundo, desde los campos de caña de azúcar y tabaco de Cuba, hasta los habitantes *santeros* habitantes de las grandes ciudades, tratando de mantener estas tradiciones intactas a pesar del desarrollo tecnológico e industrial, adorando el mundo como algo vivo y dinámico, algo sagrado en medio de lo cual han nacido. De este modo podremos comprobar que los usos rituales de la danza, similares a los de las sociedades más arcaicas todavía existen en el siglo XXI y podremos compararlos con las catarsis que suceden sobre la escena, y también con lo que desencadenan las representaciones en los adentros de los asistentes a las mismas, aquellos que conforman el público.

Otro de los aspectos que abordaremos sobre la danza es su característica “empírica”, su inmediatez “experimental”, lo cual apoya esa sensación de unión con el entorno, sobre la cual venimos hablando desde el comienzo de este texto. Es precisamente a través de esa completa entrega por parte del ser humano que requiere para su realización, en la cual se involucran cuerpo (materia en movimiento), mente (conciencia para la correcta ejecución de los pasos) y espíritu (interpretación que conduce a la catarsis o también la sublimación psicológica de los anhelos o miedos relacionados con lo más íntimo del ser) que el ser humano abandona con la danza *este mundo*, entrando en terrenos más metafísicos. De esta forma, veremos que al involucrar a estas tres partes de las personas, la danza las

une con el cosmos a través de la experiencia directa del movimiento, al menos a nivel inconsciente. Las ideas filosóficas de Nietzsche y Schopenhauer nos ayudarán en gran medida para explicar esta función de la danza, sobre todo aplicándolas posteriormente a la forma de danzar de Isadora Duncan o los posteriores creadores de la danza moderna y del expresionismo alemán, así como la consecuente evolución de este último estilo en la danza-teatro, de la cual Pina Bausch fue su máxima representante.

En cuanto a los dos filósofos principalmente tratados en este trabajo, veremos cómo las ideas de Nietzsche nos empujan constantemente hacia la experiencia, hacia la búsqueda del éxtasis, sin embargo, en la vorágine de todo esto, Apolo aplacará toda esta influencia dionisiaca a través de las ideas filosóficas de María Zambrano, un tanto más ontológicas a través de la reflexión y también, un tanto más contemplativa. Hemos buscado en cuanto al aspecto filosófico, el mismo equilibrio que hemos dicho se manifiesta tan claramente en la cultura griega.

Toda esta forma, un tanto metafísica de entender la danza, nos llevará también a analizar el concepto de *máscara*, tanto en su aspecto físico como objeto transformador, como a modo metafórico -saliéndonos del significado literal-, haciendo del comportamiento mágico o escénico –según proceda- una máscara ritual que nos lleve a la catarsis o sublimación de los anhelos.

Habiendo tratado pues, acerca de todos estos aspectos de la danza, que se han manifestado tan sagrados como las propias ceremonias y ritos en las que ha sido ejecutada, veremos como también en las fiestas, donde la ocasión no se revela tan trascendental, la danza ha realizado igualmente su función de unión metafísica, empujando al gozo y la alegría, dejando atrás aún en las ocasiones más profanas la monótona cotidianidad.

Haremos también un breve recorrido por el desarrollo de la danza clásica, viendo cómo con el desarrollo de Europa a partir del Renacimiento, la danza clásica se ve introduciendo en las cortes, y se va desarrollando técnicamente a la vez que se profesionaliza. Y si en sus comienzos le dio importancia tanto al drama que pretendía narrar como al modo de hacerlo, técnicamente hablando, este último factor fue asfixiando al argumento de los ballets, hasta reducirlos a una excusa para el movimiento a finales del Romanticismo. Pero los artistas, en sus ansias de creación y de retorno a los antiguos valores, no cesarían hasta conseguir la labor de devolverle a la danza ese factor tan significativo y esencial. Así surgirían los Ballets Rusos, los cuales comenzarían a romper con la tradición clásica, pero sin abandonarla. Un claro ejemplo podría ser *L'après a midi d'un faune* de Nijinsky, o también su propia versión de *La consagración de la primavera*, las cuales aún rompiendo con esa sensación etérea propia de la danza clásica, el vocabulario de movimiento tampoco representaba un cisma total. En esta misma línea clásica encontraremos a Kurt Jooss, quién aun dentro del expresionismo alemán, propio de la Europa del periodo de entreguerras, quiso emplear la técnica clásica al servicio de la expresión, y su mismo ejemplo seguirían otros tanto autores hasta llegar a nuestros días.

Por otro lado, veremos también que sí existió una intención de romper con el academicismo canónico de la danza clásica. Isadora Duncan y posteriormente, los pioneros de la danza moderna y del expresionismo alemán, trataría de crear una danza más acorde con el pensamiento de su época, con un vocabulario que hablara desde los adentros del ser humano, que hablara de aquello que realmente le preocupa, y no de historias de palacios fantasiosos que no tenían nada que ver con el panorama mundial, sobre todo en el ambiente bélico que surgirá en Europa a partir de 1914. No obstante antes que ellos, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis y otros tanto bailarines habían tratado ya de romper con la danza clásica, debido a que creían que provenía de una forma de vida un tanto “encorsetada”.

Tras todo este recorrido, avanzaremos de capítulo en capítulo trasladando todos estos aspectos del arte del movimiento a nuestros días, pudiendo establecer así una conclusión acerca de la función que cumple la danza todavía para con lo más metafísico de nuestro ser, reflexionando a su vez sobre cuánto de su esencia sagrada original ha conservado a través de los tiempos. Y si bien era una actividad que unía a todo aquel que se hallaba presente en las festividades tanto religiosas como profanas en las que esta tenía lugar, reflexionar también acerca del papel que cumple la observación de una obra escénica, si es que se consigue cierta “sagrada participación” de lo que sucede tras la *cuarta pared*.

Todo esto será abordado valiéndonos de autores fundamentales al respecto, y en plena conciencia de que no hemos agotado todas las lecturas posibles, aclararemos en este momento que se trata de una elección personal, de cara al desarrollo de nuestras pretensiones con el tema en sí, y que además, por honradez, hemos incluido solamente el material que verdaderamente tiene que ver directamente con el trabajo, pero desde luego hay otras muchas lecturas que finalmente fueron descartadas por no ajustarse totalmente a nuestras intenciones.

Debemos incidir además de nuevo en la mitología comparada, y explicar además, de la forma más breve posible nuestra elección de los tres principales sistemas mitológicos empleados. La mitología clásica ha sido incluida en este trabajo porque en él se ha basado el desarrollo de toda nuestra cultura, además de por su equilibrio entre los dos aspectos de lo divino, de los que haremos tanto uso en este trabajo, lo apolíneo -basado sobre todo en el regocijo en las formas-, y lo dionisiaco -basado en la búsqueda de sensaciones a través de la experiencia extática. Por otro lado, acudiremos también a la mitología celta para explicarnos muchos comportamientos de los pueblos apegados a la Tierra, así como también para la comprensión de muchas festividades sobre las cuales reflexionaremos, y que por cierto, algunas de ellas se mantienen vivas hoy día. Y la mitología yoruba,

sobre la cual ya hemos dado razones a lo largo de esta introducción, hablando de los estados de catarsis con sus deidades durante los trances, y sus posibles procesos psicológicos paralelos tanto en la catarsis de quien danza como en la de quien observa lo que sucede en la escena en el presente.

En cuanto a la estructura de este trabajo, podemos observar ya en el índice que está constituido por capítulos, cada uno de los cuales aborda un tema que acaba vinculándose con la tesis central: Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado. Para acabar, cada capítulo, con un breve resumen que sintetiza el recorrido antes de continuar al siguiente.

De cualquier modo, todo esto está apoyado por nuestra parte por una experiencia profesional de más de una década que no puede señalarse, pero que está ahí, tras cada palabra, y que es la que nos ha ido conduciendo hasta el final del trabajo. Y es precisamente esa experiencia quizás la que nos ha inclinado a elegir esa estructura de capítulos, la cual aunque podía haber sido más “detallada”, el hecho de separar la información de los capítulos para crear otros nuevos hubiese, creemos, roto la armonía del texto, rompiendo precisamente esa sensación de totalidad que voluntariamente hemos buscado y que es tan importante en todas las artes.

Se hace necesario explicar también, que aunque he optado por la tercera persona “objetiva”, hay momentos en los que estoy hablando de mi propia experiencia como bailarín, de ahí que el comentario hecho pueda resultar muy personal, por ejemplo, cuando me refiero a experiencias directamente vividas en la escena.

2._ Marco metodológico.

Las fuentes bibliográficas que han sido consultadas para la realización de este trabajo son de diversas ciencias humanas, todo como consecuencia de la propia naturaleza del tema en cuestión, y en ocasiones ha sido imprescindible alejarnos del idioma castellano. Desde luego, lo aportado en otros idiomas, además de con el objetivo de enriquecer el propio trabajo con la inclusión de otras lenguas, como la francesa, por ejemplo, también quedarán reflejadas en el idioma original en muchos casos, cuando traducirlos le hagan perder su esencia y sus connotaciones más esenciales.

En cuanto a las fuentes utilizadas nos hemos servido tanto de material bibliográfico como audiovisual. Pero hemos de señalar que por causa de la escasa cantidad de materiales originales, como DVD originales por ejemplo, hemos tenido que dirigirnos a las plataformas virtuales, de modo que cuando estemos trabajando con material original habrá una cita a pie de página explicando, al igual que en el caso de las demás citas bibliográficas, el material en cuestión, y si se trabaja desde un video de *you tube* o de *balletoman.com* “anónimo”, se ofrecerá en el apartado de la bibliografía la dirección donde se encuentra disponible.

Con el objetivo de hacer más sencillo este estudio, lo hemos dividido en cinco bloques. El primero, consta de una breve explicación acerca de lo que ha significado la danza para el ser humano, así como también la situación en la que se halla este arte del movimiento en el presente. Este mismo bloque, abarca también la mitología comparada de diferentes culturas, como la griega, la celta y la yoruba; y otro más, en el que buscamos ejemplos de manifestaciones dancísticas dentro de los mitos, y también de rituales que ponen “en escena” el mito que se narra en tal ocasión sagrada. Pues la danza se ha mantenido cercana a todo lo sagrado para todos los pueblos del orbe. Iremos viendo, mitología tras

mitología, de cultura en cultura, cómo la danza, aún siendo una actividad propiamente humana, ha necesitado verse como una actividad divina. Tal es el reflejo inconsciente que el ser humano ha aportado a este arte ya desde el principio. De cualquier modo, y aunque el carácter sagrado que el ser humano le ha otorgado a la danza por la sensación de plenitud inherente a esta actividad, la danza ha sido usada también por las personas para sentirse más cercanas entre sí, lo cual veremos también a través de los mitos tratados en este apartado.

Igualmente, ahondaremos en el comportamiento inconsciente del ser humano, a veces tratado como supersticioso, para descubrir si existen diferencias esenciales entre el pasado remoto de nuestra especie y su presente. En este punto, las aportaciones de Freud o Jung serán cruciales, pues como ambos autores aseguran, esas imágenes han sido *almacenadas* en nuestra memoria inconsciente, bien sea como *reminiscencias arcaicas* (Freud), bien como *arquetipos* (Jung). Analizaremos cómo son incluidas y tratadas estas imágenes arquetípicas *en y por parte de* la danza, y cómo con ellas, los artistas generan una especie de relato mítico basado en el movimiento tan fascinante como han resultado ser los mitos antiguos. ¿Han cumplido estos relatos *dancísticos* las mismas funciones que los mitos de antaño?

Estudiaremos además la repercusión que ha tenido para el ser humano, no el simple hecho de bailar, sino el de hacerlo en un espacio y un tiempo revelados, “conscientes”. Ese acto que dentro de la ceremonia o la representación retrocede de nuevo a ese lugar que no existe y a ese tiempo que no acontece en la realidad inmediata y cotidiana. ¿Busca el ser humano olvidarse por momentos de algo que tanta atención le exige y de lo que ha querido aprovecharse hasta nuestro días?

Por otro lado, en el bloque dos abordaremos de nuevo la herencia de los ritos que tenían lugar en días festivos para la comunidad o tribu, comprobando que el rito

fue el que, con el paso del tiempo, dio lugar a la fiesta profana. ¿Guardan las fiestas algún tipo de elementos simbólicos con lo que representaban en sus orígenes?, ¿siguen los seres humanos necesitando de esos símbolos? En un breve recorrido por fiestas significativas de distintos lugares trataremos todo esto, con el objetivo de investigar tales cuestiones, con la pretensión de ver si nuestro presente mantiene tendencias rituales cuya esencia sea similar a las que otrora podían mantener los seres humanos.

En el bloque tres, haremos un recorrido histórico por la danza clásica, veremos su evolución a través de los siglos, y cómo ha ido conformando como vocabulario coreográfico al tiempo que avanzaba técnicamente. Veremos también que la sociedad cambia, y las imágenes comunicantes, los códigos de comunicación y los vocabularios necesitan regenerarse, a la vez que van naciendo algunos nuevos. A lo largo de este apartado, veremos qué nos depara el mundo de la danza como espectáculo desde sus orígenes hasta la muerte de Diaghilev, pasando por la vida de la significativa Isadora Duncan. Todavía no habían llegado los terribles acontecimientos que azotarían a Europa, pero el sistema capitalista y el imperialismo del siglo XX comenzaban a asediar al ser humano, ¿sería Isadora una de esas primeras luces que indicaban el camino a seguir? ¿era ella *la estrella polar* de la danza de su tiempo? El resultado de la liberación de la danza clásica no se desarrolló del todo bajo los postulados de Duncan, pero es indiscutible que constituyó el primer referente de libertad y de naturalismo en la danza, elementos que también acogerán, de forma más clasicista y *ortodoxa*, respetando por encima de todo la tradición escénica de la danza académica- los Ballets Rusos, los cuales también tendrán su pasaje propio-.

En el bloque cuatro, veremos cómo con las devastadoras guerras mundiales un cambio que se estaba generando en las artes, cómo cada vez que una época va llegando a su fin, toma el calificativo de *urgente*. La situación psicológica tanto

individual como colectiva estaba al borde del colapso, y el ser humano lo manifestó de la misma forma que venía haciendo desde el principio de los tiempos: mediante las artes, en nuestro caso, mediante la danza. La situación fue tal, que los códigos estilísticos y las imágenes usadas, se quedaron de repente obsoletas, de modo que los nuevos creadores se dieron a la aventura de generar los nuevos vocabularios, las nuevas imágenes. Y así como la danza clásica narra a partir de medios e imágenes mitológicas y arquetípicas, la danza moderna lo hará desde lo onírico y arquetípico -característica común-. La nueva situación necesitaba de la fuerza de la subjetivización, de una escenificación personalizada de lo que sucedía dentro del ser humano, de sus nuevas necesidades, o más bien, de la nueva forma de sentir esas viejas necesidades ontológicas y comunicativas. Y tras este paso reflexivo por la historia de la danza, trasladaremos todo esto a la praxis comparada de dos de los grandes coreógrafos del siglo XX: Maurice Béjart y Pina Bausch.

2._Raíces y eternidad del rito.

2.1.-Mitología comparada.

2.1.1.- Mitología Clásica.

Se puede definir el verdadero mito como la reducción la taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos, y en muchos casos registrada gráficamente en las paredes de los templos, jarrones, sellos, [...]

Robert Graves, *Los mitos Griegos I*

A través del extenso legado que de la antigua Grecia nos ha llegado, podemos hacernos una idea de la gran importancia que esta otorgaba a la danza. Las alusiones al arte del movimiento son múltiples, las encontramos, por ejemplo, en *La Odisea*, *La Iliada* y en las narraciones de los mitos, así como en los *Himnos Homéricos*.

De la misma forma que en otras culturas, la danza se mantuvo presente también en el marco de lo ritual en Grecia. Con esto podemos darnos cuenta del carácter sagrado que poseía para ellos. Esto no quiere decir que no amenizaran los ritos y la vida cotidiana a través de la danza; la observación y la práctica de la danza es una actividad agradable *per se*, sin embargo el motivo de su propósito no era sólo este pues, al igual que el resto de las artes, la danza dentro del ritual está destinada a simbolizar. Existía en la antigua Grecia la creencia de que la práctica danzaria

establecía un puente de comunicación con sus deidades², como en el caso de los ritos Eleusinos por ejemplo.

A lo largo de este apartado, incluiremos citas de la mitología donde los personajes sobrenaturales de sus mitos se entregan a la danza, bien sea con el carácter armónico y ordenado del ideal apolíneo, o con el éxtasis desenfrenado propio de la embriaguez dionisiaca. Podremos ver, por tanto, que para la cultura griega danzar era por derecho propio una actividad divina.

Robert Graves en su libro *Los Mitos Griegos I*, nos recuerda que en Grecia, al igual que en la mayor parte de Europa, primeramente existía el culto a la Diosa Madre -la Tierra-, y que el resto de los personajes divinos que pueblan su hermosa mitología llegaron más tarde, cuando el sistema matriarcal fue decayendo, por causa del auge de los sistemas patriarcales. En el mito pelasgo de la creación que nos expone, nos revela que la danza existió incluso antes de que la Diosa, llamada Eurinomo, creara nuestro planeta y el resto del cosmos:

En el principio Eurínomo, la Diosa de Todas las cosas surgió desnuda del Caos, pero no encontró nada sólido en qué apoyar los pies, y en consecuencia separó el mar del firmamento y danzó solitaria sobre sus olas. Danzó hacia el sur, y el viento puesto en movimiento tras ella pareció algo nuevo y aparte con que se podía comenzar una obra de creación. Se dio la vuelta y se apoderó de ese viento norte, lo que frotó entre sus manos y he aquí que surgió la gran serpiente Ofión. Eurinomo bailó para calentarse, cada vez más agitadamente, hasta que Ofión se

² SOLANA, Maite: “Algunas consideraciones sobre la función ritual de la danza en la antigua Grecia” en VEGA, Amador, RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio, BOUSO, Raquel (editores): *Estética y religión: El discurso del cuerpo y los sentidos*, España: Editorial Montesinos, 1998, pág. 481.

sintió lujurioso, se enroscó alrededor de los miembros divinos y se ayuntó con la diosa [...]³.

Este relato mítico cosmogónico no solamente nos muestra la danza como un elemento apropiado para el cortejo, sino que primeramente la danza es un elemento que despierta la creatividad de la diosa. El mundo surge de la manifestación de la Gran Madre, capaz de crear, desde el movimiento, el resto de las cosas. Según el mito entonces, este pueblo de origen incierto, que se estableció en la antigüedad en Grecia, tenía conciencia de la naturaleza dinámica de la existencia.

Graves nos relata que la diosa se metamorfoseó en paloma y tras un período puso un *Huevo Universal*, que al eclosionar dio a luz a todo cuanto existe. Fue la danza al principio del tiempo, la que consiguió que hubiese una “rito de apareamiento”. Fue la danza la que consiguió que la diosa sedujera a la serpiente para lo que resultó ser el coito de la creación universal.

En los *Himnos Homéricos*, encontramos muchas alusiones a la danza. He aquí algunas de las citas donde los personajes de los mitos o el propio pueblo griego danza para divertir, propiciar o adorar a los *Olímpicos*:

-En el Himno a Apolo Delio:

*Más tú, Febo, regocijas tu corazón especialmente en Delos, donde en honor tuyo se congregan los jonios de arrastradizas túnicas con sus hijos y sus castas esposas. Y ellos, con el pugilato, la danza y el canto, te complacen, al acordarse de ti cuando organizan la competición.*⁴

³GRAVES, Robert: *Los Mitos Griegos I*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1967, pág. 29.

⁴ HOMERO: *Himnos Homéricos*, Madrid: Editorial Gredos, 1988, pág. 112, entre 145-155.

-En el Himno a Apolo Pítico, nos explica Homero que esta era la actividad preferida de las damas divinas mientras el dios de la música tañía su cítara:

*Por su parte, las Gracias de hermosos bucles y las benévolas Horas, así como Harmonía, Hebe y la hija de Zeus, Afrodita danzan, tomándose unas a otras las manos por la muñeca.*⁵

La cítara de Apolo fue construida por Hermes y la consiguió a cambio del rebaño que el mensajero de los dioses le había robado. Cuando Apolo consiguió enterarse de quién había sido el ladrón fue a buscarlo, y Hermes se lo devolvió a excepción de dos vacas que había sacrificado para él y para el resto de los dioses a partes iguales. Pero Apolo al oír el sonido de la cítara quedó embelesado por su sonido armónico, y decidió cambiárselo por el rebaño entero. El sacrificio que Hermes había hecho de las dos vacas en holocausto a los dioses representa, dentro de la mitología griega, el primer sacrificio de carne. En el himno a Hermes, Homero hace un supuesto de lo que le dijo el divino mensajero a Apolo al entregársela:

*[...] puesto que tu ánimo se ve impulsado a tañer la cítara, acompáñame, tañe la cítara y, recibéndola de mí, conságrate en estos júbilos. Y tú, amigo, concédeme la gloria. Canta teniendo en las manos esta compañera de voz sonora, que sabe expresarse con hermosura, bien y según orden. En adelante llévala tranquilo al floreciente banquete, a la danza encantadora y a la ronda ganosa de gloria, alegría de la noche y del día.*⁶

-En el Himno a Afrodita, relatando su aventura amorosa con Anquises y hablando de su futuro hijo, Eneas:

⁵HOMERO: *Himnos Homéricos*, Cit., págs. 114-115, entre 190-200.

⁶Idem, pág. 170, entre 475-485.

*A él, tan pronto como vea la luz del sol, lo criarán las Ninfas montaraces, de ajustado regazo, que habitan este monte elevado y sacratísimo. Ellas no se alinean ni con los mortales ni con los inmortales; viven largo tiempo, comen alimento de la ambrosía y ponen su empeño en la graciosa danza junto con los inmortales.*⁷

-En el Himno a Pan:

*Háblame, Musa, del amado vástago de Hermes, el caprípedo, bicorne, amante del ruido, que va y viene por las arboladas praderas junto con las Ninfas, habituadas a las danzas. Caminan ellas por las cumbres de la roca, camino de cabras, invocando a Pan, el dios pastoral de espléndida cabellera, [...].*⁸

Por otro lado, Graves, en el libro mencionado, nos habla de las cinco edades de los hombres dentro de la mitología griega, y a partir de este pasaje podemos deducir que la danza en la primera edad era una actividad propia del estado idílico del Edén, al que los cristianos calificarían de Paraíso:

*Estos hombres constituían la llamada raza áurea; eran súbditos de Cronos, vivían sin preocupaciones ni trabajo, comían solamente bellotas, frutos silvestres y la miel que destilaban los árboles, bebían leche de ovejas y cabras, nunca envejecían, bailaban y reían mucho, [...].*⁹

Se trataba de una actividad para expresar la felicidad inmensa de la existencia, pues aún no habían perdido ese estado de conexión con lo sagrado, vivían pues en

⁷HOMERO: *Himnos Homéricos*, Cit., pág. 196, 197 , entre 255-265.

⁸Idem, pág. 255, entre 1-10.

⁹ GRAVES, Robert: *Los Mitos Griegos I*, Cit., págs. 38-39.

el éxtasis de la existencia, al igual que Adán y Eva antes de perpetrar el atentado contra la ley divina. Podemos llegar a conjeturar que la danza, tras haber hecho de ella el ser humano una actividad paradisiaca, recurre a la misma después para recuperar ese estado bendito, en un intento metafísico de volver a sentir semejante dicha, al menos por el tiempo que duren las danzas o los ritos en los que esta está implícita. ¿Quién es, al fin y al cabo, el ser humano que una vez entregado a la danza no pierde esa sensación de cotidianidad propia de la vida profana? Todo parece coger color mientras uno se entrega a la danza, y hasta el tiempo parece perder su monótona cadencia.

A través de algunos mitos podemos encontrar el origen de muchas danzas, que este pueblo adorador de los pobladores del Olimpo realizaba. Una de las danzas más conocidas de Grecia, las danzas pírricas, toman su origen en el mito del nacimiento de Zeus:

Cronos (el Titán del Tiempo) había sido advertido por Urano y Gea (sus padres), de que uno de sus vástagos asumiría su puesto en el trono por la fuerza. Éste en su empeño por mantener su reinado comenzó a devorar a todo hijo que saliera del vientre de su esposa y hermana Rea. Pero cuando nació Zeus, Rea apiadada de su nuevo retoño lo entregó a su madre para que lo ocultara; esta lo llevó a Licto, escondiéndolo en Dicte, en una cueva en el monte Egeo. Rea entregó una piedra envuelta en pañales a su esposo para ocupar el lugar de su hijo, con la esperanza de que no se percatara y así sucedió, al menos por un tiempo. El futuro dios supremo del Olimpo fue entregado al cuidado de la ninfa del fresno, Adrastea, su hermana Io y a Amaltea, la ninfa caprina. Estas, en un intento de que Cronos, en caso de buscar a su hijo, no lo encontrara ni en el cielo ni en la tierra, colgaron su cuna de un árbol. Y para acallar el estruendo atronador del niño al llorar, con el objeto de que tampoco pudiera ser oído se mantenían los Curetes a su alrededor.

Estos genios bienhechores estaban armados y danzaban a su alrededor, blandiendo sus armas y entrechocándolas para realizar gran estruendo.

Al abandonar Tenas rumbo a Cnoso -ambos lugares están cerca-, la Ninfa te llevaba, padre Zeus, cuando cayó el ombligo de tu cuerpo. Eso explica por qué desde entonces llaman Onfalio los Cidones a esta llanura. Oh Zeus, las compañeras de los Coribantes, las Melias del Dicte, te tomaron en sus brazos: te mecía Adrastea en una cuna de oro, y tú chupabas la ubre opulenta de la cabra Amaltea, y ávidamente consumías la dulce miel, producto repentino de la abeja Panácride en los montes Ideos que se llaman Panacra. Alrededor de ti bailaron apretadamente los Curetes su danza guerrera, golpeando sus armas para que en los oídos de Crono se oyera el estrépito del escudo y no tus gemidos.¹⁰

Tras ser demonizada la figura de Cronos como padre infanticida, podemos deducir que la danza pírrica es ante todo una danza de exorcismo y protección. Este tipo de danzas bélicas para alejar a los demonios, sobre todo a los que arruinan las cosechas o no permiten que los campos sean fértiles, están muy extendidas a lo largo del mundo. En Roma, por ejemplo, encontramos un caso de danza bélica dentro de los rituales que era todo un acontecimiento en la ciudad:

Todos los años, el día 14 de marzo, era llevado en procesión por las calles de Roma un hombre cubierto de pieles al que pegaban con cayados blancos y largos para terminar echándolo de la ciudad. Lo llamaban Mamurius Veturius, o sea «el viejo Marte», y como la ceremonia tenía lugar un día antes de la primera luna llena del antiguo año romano (que comenzaba el 1º de marzo), el hombre vestido de pieles representaba el Marte del año anterior que echaban al principio del Año Nuevo, pues Marte no era en su origen un dios de la guerra, sino de la vegetación; [...]

¹⁰ CALÍMACO: *Himnos y epigramas*, Madrid: Editorial Gredos, 2011. Pág. 41.

Los sacerdotes danzantes de Marte, los Salii, parecen haber sido quienes administraban los golpes con los que el viejo Marte era echado de la ciudad. [...] el hombre aporreado y expulsado representaba a la vieja deidad de la vegetación, a la que era necesario reemplazar por una nueva, vigorosa y jovial divinidad al comienzo del año nuevo, cuando en cada rincón en los campos, [...] capullos abiertos anunciaban el rebullir vivificante de la naturaleza, [...] puesto que incluso hoy en día en Europa los rústicos supersticiosos acostumbra n pegar saltos y bailotear en primavera para promover el crecimiento de los cultivos, podemos conjeturar que los brincos y bailoteos que ejecutaban los Salii, los sacerdotes del antiguo dios italiano de la vegetación, también buscaban acelerar el crecimiento del grano mediante magia homeopática o imitativa. Por su parte, Graves (1967), nos revela que los Curetes o Cúreles, eran soldados que acompañaban a su Rey Sagrado, y que realizando estas danzas alejaban a los demonios durante los rituales que realizaban, lo cual reafirma la hipótesis anterior. [...] Contrario a lo que el lector moderno pudiera suponer, el equipo bélico de los Salii no era ajeno a esta pacífica función. Todos llevaban en la cabeza un casco de bronce con punta, y a un costado una espada; en el brazo izquierdo sostenían un escudo de peculiar forma, y en la mano derecha un cayado con el que golpeaban con fuerza el escudo haciéndole resonar. Estas armas en manos sacerdotales podían ser usadas contra enemigos espirituales.¹¹

En Grecia, convive lo extático-dionisiaco con lo apolineo. Los estados de ánimo frenéticos y orgiásticos, eran los que pedía Dionisos como señal de honra y adoración. De hecho, su séquito de Ménades y otros personajes mitológicos, como Sileno, su fiel acompañante, danzaban constantemente en sus viajes a lo largo del mundo. Las danzas orgiásticas con las que se honra a Dionisos se denominan

¹¹ FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Mexico: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2011, págs. 452-453.

“bacanales”, en ellas las mujeres se entregaban a un furor incontrolado, ebrias y comían carne cruda -lo cual simboliza el alejamiento de lo “doméstico”, de lo “domesticado”-, todo ello fuera de la polis, en medio de la naturaleza boscosa; no en vano la naturaleza salvaje es una de las características de este dios, y su emblema animal es la cabra, símbolo de lascivia e instinto.

Aunque los griegos adoraban a Dionisos como deidad patrona del vino y la embriaguez, no fueron los inventores del vino, sino que comenzó cerca del Mar Negro, y desde allí se fue extendiendo por Libia y Palestina hasta llegar a Creta, de donde se introdujo a Grecia por primera vez. Podemos encontrar bacanales anteriores a las de Dionisos en las fiestas cananeas de los Tabernáculos, en las que los estados de éxtasis y su carácter orgiásticos coinciden. Encontramos fiestas similares en Tracia y Frigia, sin embargo el alcohol que se consumía en ellas era cerveza, no vino. Con todo esto, debemos aclarar que Dionisos es una deidad proveniente de oriente.

Existen también danzas que se le atribuyen a algunos de los héroes, uno de los casos es el de Teseo y su danza del laberinto. Esta danza posteriormente pasó también a bailarse tras los ritos de pubertad, al igual que las danzas pírricas de las que hemos hablado antes. Según Graves en su libro *Los mitos griegos I*, el palacio de rey Minos de Cnosos era de por sí un laberinto, y estaba diseñado según el patrón de una danza ritual. Esta danza es común a varios pueblos bien distanciados de Grecia. La encontramos en Gales, Italia, Troya y en Rusia. En este último lugar era realizada durante la Pascua de Resurrección, lo que nos hace suponer que tal fiesta cristiana bebe de orígenes bien anteriores. Fuese o no el laberinto el palacio mismo o existiera uno a parte, sabemos que Teseo penetró en él para acabar con el hijo de Pasifae (esposa de Minos), el toro blanco (que el rey no había sacrificado a Poseidón como era pertinente): el Minotauro. Pasifae se había enamorado del toro y Minos, para complacerla, pidió ayuda a Dédalo, quién

accedió construyendo una vaca de madera en la que metió a la reina para que el toro la cubriese. Tras la cópula, la reina fue madre de este engendro con cabeza de toro y cuerpo humano. Minos para tapar el escándalo, se refugió en Cnosos y pidió de nuevo a Dédalo que construyese un laberinto en el centro del cual escondería a su deforme hijastro. Al Minotauro eran entregadas ofrendas humanas que penetraban en el laberinto. Entre ellos, como hemos dicho se encontraba Teseo, hijo del rey Egeo, para detener esta costumbre.

Se hace necesario aclarar que las catorce personas que se le entregaban al Minotauro, procedían de Atenas. El rey Minos sometió a los atenienses a esta obligación tras una ocasión en la que atacó su ciudad. Cuando estos se vieron de repente invadidos, solicitaron la paz, y Minos se la otorgó a cambio de que enviaran cada nueve años siete muchachas y siete muchachos, a lo cual ellos accedieron. Pero sellaron también un pacto con el rey: si alguno de los enviados conseguía matar al Minotauro, la entrega de sacrificios humanos cesaría. Y tras dos entregas, Teseo se ofreció para viajar a Atenas entre el grupo de muchachos, en un intento de salvar a su pueblo de tal condena.

Ariadna, la hija de los reyes Minos y Pasifae, se había enamorado de Teseo. Esta prometió ayudarle si tras la victoria podía irse y desposarse con él. Ella fue quién le entregó el ovillo mágico que le llevaría hasta el monstruo, ovillo que debería seguir de nuevo para alcanzar la salida de nuevo al exterior del laberinto. Teseo realizó a la salida del laberinto una danza que:

[...] es recordada y descrita en la Iliada [...]. Según los Escolios, Teseo, una vez derrotado el Minotauro, habría celebrado, junto con el grupo de jóvenes que con él habían escapado a la muerte, una danza especial, enseñada por Dédalo. [...] la danza que reproducía los meandros del laberinto [...] era un misterio de

*muerte y resurrección, análogo al que se celebraba en Eleusis, con el que los mitógrafos asociaron también a Teseo.*¹²

Podemos observar una representación de esta danza en el *Vaso François*.

En Delos y en Atenas, se realizaba la Danza de la Grulla (nombre que pasó a tener la danza de Teseo) -aunque en Atenas se denominaba también *cordax*-. Los bailarines iban tomados de una cuerda, lo cual les ayudaba a no confundirse y poder así mantener el diseño de la danza, tanto como para mantener las proporciones espaciales correctas, *y esto puede haber dado origen a la fábula del ovillo de hilo.*¹³

En Ática, encontramos en el culto a Artemis Brauronia la danza de la osa, esta danza era realizada en su santuario por las jóvenes iniciadas, probablemente en memoria del mito donde Calisto, su sacerdotisa cazadora, quien por su condición sacerdotal debía mantenerse virgen (como la diosa reclamaba), quedó embarazada de su futuro hijo Arcas, tras una aventura con Zeus. Este la transformó en una osa para que Hera no se enterase y Artemisa le disparó por error mientras cazaba. Zeus la subió a los cielos y con ella hizo la constelación de la Osa Mayor.

También en *Himnos y Epigramas* de Calímaco, en el himno a Artemisa encontramos una danza que las Amazonas dedicaron a la diosa:

[...] las Amazonas, ávidas de combate, erigieron antaño tu imagen en la costera de Efeso, al pie de un roble, e Hipo realizó la ceremonia en tu honor, y ellas bailaron, Upis soberana, su danza armada alrededor: primero, la de los escudos, y después, colocadas en círculo, desplegaron un amplio coro; presidía la danza el

¹² SANTARCANGELI, Paolo: *El libro de los laberintos*, Madrid: Siruela, 1997, pág. 183.

¹³ GRAVES, Robert: *Los mitos griegos I*, Cit., pág. 341.

*canto agudo y delicado de las siringes, para que todas golpearan el suelo acompasadamente -no habían sido aún perforados los huesos de los cervatillos, invento de Atenea nocivo para el ciervo-, y el eco se extendió hasta Sardes y el país Berecintio; con los pies golpeaban el suelo frenética y ruidosamente, y las faretras resonaban.*¹⁴

En Atenas se celebraba una ceremonia en honor a Semele, la madre de Dionisos. En esta ceremonia las mujeres danzaban y lanzaban pétalos de flores. Durante el rito, un sacerdote clamaba por la presencia del alma de la mortal, para que junto con el *espíritu de la primavera* asistiera a Dionisos. Podemos presumir por el carácter de la ceremonia, que se trataba de un rito de fertilidad y abundancia. A las mujeres que danzaban en este rito se las llamaba *mujeres furiosas*, en recuerdo de Semele a quien se le llama también *reina furiosa*.¹⁵

En el mito del nacimiento de Zagreo -uno de los avatares de Dionisos, fruto del incesto entre Zeus y su hija Perséfone-, vemos que Zeus, para ocultárselo a Hera, pues la había engañado nuevamente, entregó su hijo a los Curetes. Estos lo ocultaron en la cueva de Ida y, en un intento por protegerlo, danzaron su danza pírrica al igual que lo habían hecho con el *amontonador de nubarrones* (Zeus), cuando era pequeño. Sin embargo, los Titanes, que eran enemigos de Zeus, se enteraron y, tras esperar a que los Curetes se durmieran, engañaron a Zagreo con regalos para que saliera de la cueva, donde tras varias metamorfosis por parte del niño (en caballo, toro, león, etc.), consiguieron matarlo y descuartizarlo para posteriormente comerse su carne. Atenea, apiadada del recién nacido consiguió salvar su corazón y lo introdujo en una figura de yeso, donde le insufló su aliento divino y lo convirtió en inmortal.

¹⁴ CALÍMACO: *Himnos y epigramas*, Cit., pág. 32

¹⁵ GRAVES, Robert: *Los mitos griegos I*, Cit., pág. 124.

Este mito parte de una ceremonia de origen Cretense. En ella se sacrificaba supuestamente a un niño, aunque lo que realmente se entregaba en ofrenda era un ternero. Durante este rito, se realizaba una danza que constaba de cinco partes: león, cabra, caballo, serpiente y ternero, y a este último se lo comían crudo. Estas muertes simbólicas, que existen a lo largo del mundo, en muchas civilizaciones antiguas e incluso en tribus de lugares no desarrollados tecnológicamente e industrialmente, forman parte de los ritos de iniciación, y se trata de un procedimiento simbólico que permite dejar la vida antigua del iniciado para comenzar otra considerada como más sagrada, o también un rito de renovación anual de la vida del grupo, clan totémico o sociedad. Sin embargo, en sus más remotos orígenes, el sacrificio era realmente humano, y probablemente, se tratase una fiesta totémica en sus inicios, por lo menos en el caso antes citado.

Nos dice Graves en su libro *Los mitos griegos I* que cerca de Dictea, en Palaiookastro, se descubrió un himno sobre el Croniano Único. Habla de una danza que hace frente a los demonios y salta para aumentar la fecundidad de los campos y para que la pesca sea buena.

Las sacerdotisas de Argos realizaban una danza de la lluvia que posteriormente, se extendió por las colonias argivas de Eubea, el Mar Negro y Siria entre otras. En esta danza, las sacerdotisas de Io simulaban ser molestadas por los tábanos mientras que los hombres golpeaban en las puertas cual pájaros carpinteros. Las sacerdotisas clamaban por la lluvia a la sacerdotisa-vaca (Io) -quien con el paso de los años fue deificada por su relación con Zeus-, entonando su nombre a gritos. Se supone que al caer la lluvia los tábanos se irían y las dejarían tranquilas. Esta danza era llamada *la danza anual de la novilla*. De aquí partió el mito en que Zeus se enamoró de Io, sacerdotisa de Hera. Nuevamente el padre de los dioses se aventuró a engañar a su esposa y ella lo supo. Para protegerla, Zeus la convirtió en vaca, pero Hera la reclamó como suya y puso a Argos (gigante de cien ojos) para

que la vigilara. Zeus consiguió salvarla convertido en pájaro carpintero con la ayuda de Hermes, pero Hera hizo que un tábano la persiguiera por doquier allí a donde fuera.

En este mito, coinciden varias creencias, pues se consideraba que los pájaros carpinteros atraían la lluvia en su repiqueteo contra la madera. Por otra parte, los tábanos son insectos que proliferan en verano, que es cuando más lluvia se necesita, sobre todo en las zonas secas. E Io era un personaje de carácter lunar, satélite que los argivos relacionaban con el agua. Los oriundos de Argos adoraban a la luna como si fuese una vaca y creían que la luna cornuda era la portadora de las aguas del cielo. Después de estos datos, la relación entre el rito y el mito arriba descritos resulta más que evidente, y en cuanto a su relación con la danza, poco queda por explicar.

El mito de Filis (princesa de Tracia) y Acamas (hijo de Teseo), nos narra la historia de su amor. Acamas estaba en Troya cuando esta había caído, y Filis desde esa noticia había ido varias veces a la costa para verle llegar con el resto de la flota, pero este se había retrasado. Después de varios intentos, desesperó y murió de pena, sin embargo, como en el caso de Zagreo, una vez más Atenea se apiadó de ella y la transformó en un almendro. Cuando Acamas por fin llegó a Atenas, solamente pudo abrazar al árbol para despedirse de su amada, y esta a cambio del cariño recibido respondió con todo un brote de flores en lugar de hojas. Esto parece responder a unas danzas que los atenienses ejecutan en honor de ambos. Podemos suponer que se trata de una danza de fertilización de los almendros, pues son muchos los datos que nos ofrecen sobre esta ancestral costumbre de ayudar a los árboles para que sean fecundos y den buenos frutos. Por ejemplo en el conocido libro de Frazer *La rama dorada*, leemos sobre una tradición de Bengala:

Los aorons de Bengala adoraban a la tierra como diosa y celebraban anualmente sus nupcias con el dios sol Dharma en la época en que el árbol sāl está en flor. La ceremonia es como sigue: todos se bañan y después los hombres se retiran al bosque sagrado (sarnā) mientras las mujeres se reúnen en la casa del sacerdote de la aldea. Después de sacrificar algunas aves al dios sol y al demonio del bosque, los hombres comen y beben. El sacerdote es entonces vuelto a la aldea sobre los hombros de un hombre recio. Ya cerca del poblado, las mujeres se juntan con los hombres y les lavan los pies. Batiendo tambores y cantando, danzando y brincado, van todos a la casa del sacerdote que está decorado con hojas y flores. Después hacen la forma usual de matrimonio entre el sacerdote y su esposa, simbolizando la supuesta unión del sol y la tierra. Terminada la ceremonia, todas beben, comen y se divierten, bailan y entonan canciones obscenas, y finalmente se entregan a una orgía desenfrenada. El objeto es impulsar a la madre tierra para que llegue a ser fructífera.¹⁶

La costumbre de fertilizar la tierra, no era ajena a la cultura griega, recordemos la ceremonia ya descrita en la que se invocaba a Semelé y al espíritu de la primavera. Por otro lado, sabemos también que la imagen femenina se relacionaba en Grecia con la luna (Diana, Hécate, Perséfone) y con la tierra (Gea y Rea), y a la figura masculina con el sol (Apolo). Además de todo esto, encontramos la danza en casi todos los ritos de fecundidad a lo largo del planeta con el objetivo de fertilizar la tierra. Sobre esto, trataremos más ampliamente en otro apartado de este trabajo.

El caso del almendro no es único en Grecia, pues en Caria, por ejemplo, danzan también alrededor de los nogales para hacer honor al amor que Caria (hija del rey de Laconia) y Dioniso compartían. Al morir ella de pronto, el dios del vino la convirtió en un nogal.

¹⁶ FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Cit., pág. 89.

Hay lugares que por el simbolismo que llevan adherido en las culturas que los rodean, se consideran lugares sagrados, lo que los griegos denominaron *omphalos* -los ombligos del mundo-. Estos, generalmente, se consideran ubicuos, pues durante los rituales sea cual sea el lugar donde se realizan, representan, en ese momento, centros metafísicos, un lugar *in illo tempore*, lejos de los dominios del tiempo y el espacio materiales. Pero también hay otros que tienen una situación fija como pueden ser los templos, u otros como, por ejemplo el pozo Partenio, Kalichoron o *Pozo de las danzas hermosas* de Eleusis. Allí se decía que Deméter se sentó durante su hégira del Olimpo en busca de su hija raptada por Hades: Perséfone, la Core.

Kerenyi, en su libro *Eleusis* explica que los arqueólogos que investigaron en él encontraron marcas de ciertas danzas que se hacían a su alrededor. Los pozos fueron muy importantes para algunas culturas, sobre todo para aquellas que basan sus creencias en la adoración a la Tierra, como la griega, por ejemplo. Su simbolismo está bien claro, pues el agua es el elemento vital por excelencia, y los pozos son la boca mística por la que este elemento sale del vientre de la Gran Madre.

En muchas culturas, el agua existía incluso antes que los propios dioses. Recordemos, por ejemplo, el mito pelasgo de la creación en el que la diosa no creó las aguas, sino que surgiendo ella misma del caos, las separó del firmamento, pero ellas ya estaban allí. El pozo es por tanto, un *omphalos* con simbolismo propio, un lugar sagrado alrededor del cual el ser humano en muchas culturas ha danzado y realizado ceremonias, como por ejemplo la cultura celta, la cual al igual que los griegos, veían los pozos como centros sagrados donde se podían establecer conexiones con el más allá o mundo sobrenatural, y allí estaba la danza, como elemento sagrado y comunicador.

En los *Himnos Homéricos*, hay una clara referencia al *Pozo de las danzas hermosas*. Allí, Deméter:

*[...] se sentó a la vera del camino, afligida en su corazón, en el pozo Partenio, de donde sacaban agua los de la ciudad.*¹⁷

En *La Iliada*, por ejemplo, encontramos también alusiones a la danza como ofrenda de propiciamiento, en este caso a Febo Apolo:

*Todo el día estuvieron propiciando al dios con cantos y danzas los muchachos de los aqueos, entonando un peán en el que celebraban al Protector; y éste se recreaba la mente al oírlo.*¹⁸

Por otro lado, en *La Odisea*, encontramos un fragmento donde se nos habla de la danza como una actividad profana, simplemente por entretenimiento, haciendo de ella una actividad agradable en la que embelesarse:

*A los ricos manjares así preparados tendieron
los galanes sus manos y ya que quedaron su hambre
y su sed satisfechas tornaron su mente a otras cosas;
a la danza y el canto que son la sazón del banquete.*¹⁹

Tras toda esta recopilación de mitos, datos antropológicos y literatura antigua, en la que se nos muestra la gran importancia que tenía la danza en Grecia, podemos

¹⁷ HOMERO: *Himnos Homéricos*, Cit., pág. 67, entre 95-100.

¹⁸ HOMERO: *Iliada, Odisea*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999, pág. 29, entre 470-480.

¹⁹Idem, pág. 965, entre 140-160.

darnos cuenta no sólo del regocijo profano que producía donde esta era ejecutada, sino que además su uso ceremonial era bien rico y estaba muy extendido.

En los Misterios Eleusinos, era utilizada como puente de conexión con el mundo de los dioses o sobrenatural. Sin embargo, la danza para la cultura griega estaba más allá de ser un elemento agradable a los dioses o creado por ellos. Recordando el mito pelásico de la creación, si nos fijamos bien, podemos ver que la danza no fue simplemente creada, sino que existió por sí sola desde el momento en que la diosa surgió del caos. Una vez Eurinomo se dispuso en su tarea de creación, la danza se manifestó dentro de ella y surgió a partir de su voluntad creadora. Podemos asegurar tras la lectura de este mito que la danza no es un elemento creado, al menos para los griegos, sino más bien un elemento creador o sustentador de la actividad creadora. La danza surgió con la Diosa Madre y es inherente a ella y sus poderosas características.

Esta actividad, la danza, fue heredada de Eurinomo por los seres humanos, aquella primera raza llamada *áurea*. Estos no solamente vivían en lo que religiones posteriores llamaría “Edén”, un lugar impregnado de gracia, sino que además gustaban de bailar para celebrar su estado paradisiaco. Así podemos darnos cuenta de que la danza, además de portar un origen divino, estuvo presente entre los seres humanos desde el mismo momento en que comenzaron a morar en este nuestro planeta. Aquí podríamos establecer, desde un nivel mitológico, el origen de las danzas profanas, pues en ese estado paradisiaco no danzaban para crear, ni siquiera para volver a un estado momentáneo de gracia, ya que vivían en él; para la raza áurea, danzar era simplemente, un verdadero placer. Sin embargo, cuando el ser humano fue decayendo en el estado de su existencia tuvo que hacer uso de esa poder creador de la danza (como actividad divina), y poder volver así a sentir la cercanía de los dioses (arquetipos de perfección): tras perder ese estado de unidad con todo su entorno las danzas permitían sentir al menos, durante el

momento en que eran ejecutadas, esa sensación de unión con todo cuanto existe, una fusión con el Todo.

En resumen, la danza fue utilizada por la cultura griega en muchísimas formas a la hora de pedir favores a sus deidades y, de igual modo, para influir en su entorno. Podemos encontrar, entre sus usos:

- danzas en los ritos de fertilidad (como las que se realizaban en derredor de los almendros en Atenas, tanto como en el mito de invocación a Semele, en petición de ayuda al *espíritu de la primavera* de modo que todo germinase).
- danzas en los ritos de exorcismo o protección (las danzas pírricas, entre las que podemos incluir las que se ejecutan en los campos para expulsar a los demonios que arruinan las cosechas).
- Y de igual modo, podemos entender la danza como elemento de resurrección, ya que los ritos de iniciación suponen siempre una muerte simbólica, y es tras ejecutar estas danzas (como la de Teseo en el laberinto), que el iniciado se considera apto para la vida adulta y sagrada como una célula más de la sociedad: hasta ese momento vive en la vida profana e infantil. Al danzar como otrora lo había hecho su héroe (lo más parecido que podía ser un ser humano a los dioses), los nuevos iniciados toman parte de la gracia de estos “portadores de alguna gracia divina”.

De este modo, podemos concluir que durante la imitación del comportamiento de los seres divinos a través de la danza esta se forja como procedimiento metamórfico que convierte de un momento a otro al que danza en el personaje a “representar”. La danza constituye, pues, un elemento unificador de ese espejo roto al que llamamos “realidad”, nos ayuda a conectarnos con lo que nos rodea e

incluso, con lo que no podemos comprender. Nos ayuda a integrarnos en el entorno, sin hacernos preguntas, sin *sobrerazonar*, nos ayuda simplemente a existir.

2.1.2.- Mitología Celta.

Deja que tu dulce morada se ilumine con el brillo de las estrellas y la melancólica luz de la luna y que el gran sol derrame sobre ti sus esplendorosas rayos cuando le temas a la permanencia de la oscuridad y el mal, acepta que la tierra te acoja en su seno, que el serpenteante viento acaricie tu rostro, que las aguas purifiquen tu cuerpo y tu alma, mientras el fuego te seca con su poder divino. Sólo entonces vivirás en tranquilidad con la naturaleza; porque es la única conexión que tienes con tus antepasados, y tus antepasados son la herencia de lo que eres.

Dicho druida²⁰

Los celtas han recibido diferentes denominaciones a lo largo de la historia, han sido llamados “hiperbóreos”, y Roma los llamó también *Galos*. Esta cultura no estaba unida en un gobierno central, sino que se agrupaban en pequeñas poblaciones con un jefe en cada una de ellas. Los que más potestad tenían en cuanto a la hora de unir a las diferentes tribus eran los *druidas*, los cuáles eran los

²⁰ FUENTES, Gloria: “*Los Celtas*”, Publicado en Revista Médica de Arte y Cultura, México: Grupo Percano de Editoras Asociadas, Octubre de 2009.

sacerdotes de la religión celta. A pesar de que se tenía una creencia generalizada en cuanto a lo sobrenatural, al estar alejados muchos de ellos, pues la extensión que ocupaba esta cultura era vasta -recordemos que ocuparon gran parte de Europa, desde Irlanda y Escocia hasta España, y gran parte del continente hacia el Este-, poseían diferentes creencias también y sus deidades cambiaban muchas veces de nombres, aunque en estos casos, existían los pertinentes sincretismos.

Debido a que era un pueblo muy dado a la tradición oral -los druidas creían que la palabra tenía vida, cosa que no otorgaban a la palabra escrita-, los documentos que nos llegan de ellos están redactados por culturas, como la romana por ejemplo, que a la hora de ir conquistándolos fue recopilando información sobre ellos. Aunque sí existe un tipo de escritura, perteneciente al culto celta Irlandés (alfabeto *ogham*), sin embargo, en lo que respecta al resto del pueblo celta, los datos que podemos recabar siempre es a través de otros pueblos y no a su propio legado.

Según los datos aportados por los romanos, podemos saber, por ejemplo, que los celtas, o galos, como ellos solían llamarlos, habían divinizado diferentes elementos de la naturaleza, como los ríos, los manantiales, las fuentes, etc.; en general, el elemento agua tenía una preponderancia grandísima para los celtas, otorgándole un carácter de unión con lo sobrenatural. Aunque también divinizaron las grandes masas de tierra, como la colinas, cerros y cumbres de las montañas, pues eran símbolo de la grandeza de sus dioses. Allí celebraban muchas de sus ceremonias, las veremos más adelante. Se podría generalizar diciendo que esta cultura adoraba todo aquello que vivía, y que le atribuían poderes mágicos casi a cada cosa que veían a su alrededor: los druidas creían poder leer el vuelo de las aves; los menhires eran considerados como moradas de sus deidades; y, por algunos de sus dioses, como Cernunnos (dios de la caza y de los animales con cuernos), por ejemplo, dada su forma entre animal y humana, podemos conjeturar

que todavía seguía muy arraigada una cierta tendencia al totemismo, lo cual suponía la existencia de ciertos valores de tipo mágico, más que una creencia religiosa propiamente dicha.²¹

Aunque es un pueblo politeísta y con sistemas religiosos comunes a todas las tribus, la creencia más profunda de su fe estaba más que nada caracterizada por un carácter inmaterial de la vida, la eternidad del alma, todo ello cargado de una enorme espiritualidad. De hecho, su creencia en la inmaterialidad era tan grande, que sus propios templos constaban de un claro del bosque lo suficientemente grande como para albergar a todos los asistentes al rito, y en el caso de templos construidos, carecían de techo, pues la única techumbre que reconocían como legítima era la bóveda celeste.

Los celtas tenían la creencia de que el alma no pasaba a un paraíso propiamente dicho, como en el caso del cristianismo, o los Campos Elíseos de la cultura clásica, sino que el alma tras la muerte buscaba su morada en un nuevo cuerpo. Sí podía pasar en cambio por un lugar, parecido a un inframundo, donde el espíritu de las personas esperaba para el trance siguiente. Allí, consideraba esta cultura que se vivía de una forma más dichosa, donde la vejez no existía, ni la enfermedad o cualquiera de los males que azotan a los humanos en la tierra. Era un lugar de festejo y banquetes, donde la sexualidad era exacerbada y los bailes una constante.²²

La danza para este pueblo, aunque está presente en sus ritos y fiestas, no se encuentra en los relatos míticos que describen a sus dioses sino que, en su mayor parte, tratan de pasajes e historias bélicas, temas cosmogónicos, etc., y temáticas comunes a la mayoría de los pueblos antiguos. Sin embargo, como las referencias

²¹ FONTRODONA, Mariano: *Los celtas y sus mitos*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1978, pág. 73.

²² YÁÑEZ SOLANA, Manuel: CFR., *Los Celtas*, España: M. E. Editores, 1996.

a la danza dentro de los ritos divinos son escasas o nulas, hablaremos de sus leyendas y cuentos fééricos, en las que por la cantidad de leyendas que nos ha legado esta cultura, sí podemos apreciar que gustaban enormemente de bailar y celebrar con ello las bendiciones de la tierra.

Estudiosos de la cultura celta sostienen que era un pueblo dado a no diferenciar lo mítico de lo histórico, probablemente por la transmisión oral de sus conocimientos. Ello hizo que lo histórico se convirtiera posteriormente en mítico y heroico, y que pasase después a ser mágico y legendario. Es el caso de uno de los primeros pueblos pobladores que conquistaron Irlanda, los Fir bolgs (descendientes de los Nemed, habitantes de Grecia). Los Fir bolgs fueron expulsados por los fomorianos de Irlanda y algunos se fueron a Grecia, y otros tantos a Gran Bretaña, pero posteriormente estos quisieron volver a la tierra de sus antepasados y allí consiguieron establecerse. Más tarde llegaron los Tuatha de Danann (los descendientes directos de los dioses celtas), y consiguieron que los Fir bolgs escaparan y se refugiaran en las islas occidentales de Irlanda. Allí se convirtieron en seres feéricos (hadas) pues conocían grandes secretos mágicos y comenzaron a vivir bajo las colinas. Lo mismo ocurrió con los Daoine Sidhe :

*[...] primitivos habitantes míticos de Irlanda que, una vez derrotados, se fueron a vivir bajo las colinas, pasando así a la categoría de hadas. De esta manera, la cultura misma que creó lo ciclos épicos más complejos de Europa creó a continuación un mundo feérico sumamente rico, con el que han convivido diariamente no sólo los campesinos sino intelectuales de la talla de O. Wilde, W. B. Yeats, W. Blake, entre otros. Para todos ellos, el mundo feérico constituye una especie de universo paralelo donde la vida es más feliz.*²³

²³ CAMPOS, Viviana: *El mágico mundo de los celtas*, Buenos Aires: Gribaldo, 2003, pág. 32.

La misma suerte corrieron exactamente los Tuatha de Danann, que después de las guerras de conquista y reconquista de Irlanda, fueron tratados como héroes y más tarde pasaron al folclore como pueblo feérico. Fueron reduciéndose gradualmente de tamaño hasta convertirse en lo que comúnmente se conoce como gente pequeña. Aunque el pueblo de las hadas no es el único que constituye el mundo feérico, están también los enanos, de los cuales se cree que son feos, patiocortos y al igual que los sátiros griegos, poseen pies caprinos y les abunda el vello corporal y el cabello oscuro y tosco.

Ellos danzan a luz de la estrellas. Se dice que si en el momento de su danza pasa un viajero, es arrastrado a su círculo y obligado a danzar, a veces hasta morir. Su día festivo es el miércoles y el primer miércoles de mayo es su celebración anual con danza y música.²⁴

Estos seres, al igual que las nereidas, las ménades o las ninfas griegas, son espíritus de la naturaleza que celebran constantemente el éxtasis de la existencia. Dentro del mundo de las hadas, el folclore popular hace una división de varios tipos, entre las que se encuentran las *hadas agrupadas*. Estas hadas, viven en pequeños grupos familiares y danzan en círculo celebrando el crecimiento de las flores.

Los druidas solían realizar ceremonias en torno a grandes piedras o monolitos. En Côtes-du-Nord (Francia), por ejemplo, hallamos uno de los más grandes y asombrosos. Estos eran lugares de culto también para el pueblo, allí los jóvenes danzaban en torno a ellos para realizar peticiones; también las mujeres de edad casadera se acercaban para pedir a las hadas un marido digno, así como una vez casadas pedían fertilidad para poder ser madres.²⁵

²⁴ CAMPOS, Viviana: *El mágico mundo de los celtas*, Cit., pág. 68.

²⁵ FONTRONDONA, Mariano: CFR, *Los celtas y sus mitos*, Cit.

José Pijoan en *Summa Arta* nos dice que, en esencia, lo que los diferentes asentamientos celtas tenían en común, era su tendencia hacia lo sentimental y un comportamiento verdaderamente pasional y romántico, que los mantenía en una tendencia constante hacia grandes excesos. Era una civilización que gustaba de la aventura, los viajes y los encuentros bélicos. Sin embargo, esta tendencia beligerante no los protegió de la conquista romana, aunque hubo pueblos que resistieron más, como es el caso de Irlanda, donde más duró el culto hiperbóreo. La conquista por parte de Roma, accidentada como cualquier situación que provoca guerras, fue posible gracias a la costumbre celta de mantener su individualidad tribal pues, como ya hemos dicho antes, al no estar gobernados como pueblo por un soberano, cada asentamiento defendía su territorio sin ayuda de los demás. Es más, en la época de la conquista romana, los únicos que unían al pueblo celta de alguna manera, los druidas, tenían ya constantes enfrentamientos con los jefes de los clanes.²⁶ Por otro lado, lo que el Imperio Romano podía haber dejado del culto druídico, consiguió capitularlo el cristianismo, lo que resultó ser lento y tedioso pues las creencias estaban bien arraigadas en el pueblo. Todavía hoy se poseen costumbres heredadas de los pueblos celtas, como la celebración del día de San Juan en el solsticio de verano, en torno a grandes hogueras en distintas zonas de Europa. Incluso en Irlanda o Escocia, donde San Patricio o San Columbano respectivamente ejercieron una gran tenacidad frente a estas creencias paganas, quedan resquicios de tradiciones arraigadas en la población aunque sus habitantes se convirtieran al cristianismo.

Como ya hemos señalado la celta era una cultura adoradora de la naturaleza; no debería extrañarnos, por tanto, que al igual que todos los pueblos de la antigüedad que poseían la misma característica, sus ritos estuviesen regidos por los ciclos naturales (las estaciones y, por tanto, la siembra y la cosecha), así como por los diferentes acontecimientos celestes (solsticios y equinoccios). Los ritos de iniciación

²⁶ PIJOAN, José: CFR., *Summa Arta*, Tomo VIII, Madrid: Espasa Calpe, 1954.

del culto druida, por ejemplo, se caracterizaban, al igual que muchas de sus festividades sagradas a lo largo del año, por seguir el ciclo solar anual. Sus divinidades, como representantes de la naturaleza, eran adoradas con el fin de mantener la fertilidad de las tierras y, por observación, hallaron que en la naturaleza todo tiene su ciclo de nacimiento, crecimiento, madurez, muerte y renovación. Por tanto, sus ritos hacían honor también a estos estadios de la existencia. Su calendario de las fiestas más importantes es el siguiente:

-Samhain: aunque actualmente se celebra el día 1 de noviembre, los celtas fijaban su fiesta en la primera luna llena de invierno,²⁷ la época más oscura del año, el período uterino del año. La existencia se sume en un período de recogimiento, época en la que el pueblo celta se mostraba introspectivo. En Irlanda, en Muirthemne, esta fiesta tenía una duración de tres días. En ella, la música ocupaba un lugar muy importante y, durante la primera noche, los tambores mantenía un tam-tam cadencioso en su intención de clamar por la presencia de los seres queridos que habían pasado ya al mundo de los muertos. Esta noche tendrían su plato de comida esperando en la cena, junto a su familia aún viva. Aunque la danza en esta fiesta no posee un carácter festivo, -como en las demás fiestas que a continuación veremos-, también tenía una función reservada en esa noche fúnebre: de exorcismo y protección.

Los ancestros no eran los únicos que caminaban entre los vivos en el mundo celta. Con su retorno a nuestra dimensión, la humana, llegaban también espíritus malignos que atormentaban a los vivos. Para evitar estas molestias, había quienes danzaban portando máscaras, con el fin de asemejarse lo más posible a los muertos. De esa manera, esos espíritus, los *sluagh*²⁸, entre otros, no sabrían de su corazón latente y, por tanto, tampoco serían importunados. De esta forma,

²⁷VELASCO, Manuel: CFR., *Breve historia de los celtas*, Madrid: Ediciones Nowtilus, 2009

²⁸Idem.

mediante la danza, los celtas se protegían de los ataques de estos espíritus maléficos, y por otro lado al sentirse seguros en medio de esta pantomima fúnebre, exorcizaban psicológicamente el miedo de sus adentros.

En la folclore bretón nos encontramos también con las *Korrigans*²⁹, se creía de ellas que en el día de Samhain rondaban los dólmenes en busca de posibles víctimas con quienes realizar sus danzas. Se trata de hadas con los cabellos largo y hermosos, y tienen los ojos rojos y parpadeantes. Se cuenta que son descendientes de los *korreds* (espíritus de la naturaleza que viven bajo los dólmenes), pero la creencia más extendida es que son las almas de druidesas o princesas celtas, las cuales se opusieron al cristianismo cuando este comenzó a extenderse por los territorios celtas. Odian todo lo que tenga que ver con el cristianismo: sacerdotes, iglesias, santos, etc. Se les otorga el poder de la clarividencia y la adivinación, así como el poder de cambiar de forma, pues al atardecer poseen un aspecto hermoso y, sin embargo, durante el día su piel es arrugada y con las características que hemos enumerado al comienzo de su descripción. Sus costumbres se basan sobre todo en cantar y peinarse cerca de fuentes, pozos y otros lugares acuáticos. Pueden enamorar a los hombres. Si estos son de corazón oscuro serán castigados con la muerte, pero si hallan en su interior un corazón noble pueden llegar a concederle algún deseo. Existe un poema, el *Ar-Rannou*, que dice que hay nueve Korrigans que bailan alrededor de una fuente en las noches de luna llena, ataviadas con túnicas blancas y flores en su cabellera.

-Yule, Solsticio de invierno: la luz comenzaba a crecer, se iniciaba un despertar de la naturaleza. El veinticinco de diciembre se celebraban ritos en las cumbres de las montañas, era su forma de festejar que el sol y con ello el dios Hu renacía de la oscuridad, a partir de ahí la luz comenzaría a crecer en la tierra y poco a poco iría

²⁹ *Mitos Celtas*. Publicado en El viajero imaginario. 30 de Noviembre de 2012. Disponible en <https://viajeroimaginario.wordpress.com/2012/11/30/mitos-celtas/> [Consultado el 28 Abril de 2014.]

ganando terreno a la oscuridad. En las cimas se encendían hogueras y tanto sacerdotes como el resto del pueblo se adornaba con flores (siempreviva). Alrededor de ese fuego se ejecutaban danzas para celebrar tal acontecimiento, pues para ellos el sol era objeto de culto y los festivales ígneos estarán presentes en casi todo su calendario religioso. Desde luego, resulta cuanto menos curioso, al menos a simple vista, que siendo un pueblo tan cercano al culto solar, midiesen el tiempo en noches y no en días; sin embargo, en cuanto tenemos el dato de que su culto también incluía a la Gran Madre (el aspecto femenino de la deidad), y que su culto era eminentemente lunar, hallamos la explicación. Cerridwen era la diosa madre (la representación de la tierra y de la fecundidad), y todo el ciclo sagrado del mundo celta hace referencia a los estadios entre las dos polaridades sexuales de sus dioses. Podemos establecer que lo solar y, por tanto, la luz, llevaba las connotaciones de visible, la actividad, la pasión y lo masculino, en contraste con la oscuridad, relacionada con los períodos embrionarios, de recogimiento, de germinación y con el aspecto femenino como estandarte.

-Imbolc, 1 de febrero: esta celebración en el presente la conocemos con el nombre de *La Candelaria*, en esta fecha se hacían ritos con objeto de dar fuerza al sol para que siguiera creciendo. Representaba el verdadero triunfo del sol y de la luz sobre la oscuridad. Durante esta festividad se le pedía a la diosa Brigit, -quién posteriormente pasó a ser canonizada por la Iglesia Católica, pues aunque intentó acabar con su culto, no fue posible, de modo que optó por convertirla en santa antes de perder a los posibles fieles, seguidores de la diosa de la primavera-, que despertara la fertilidad de la tierra golpeándola con su cayado. Era pues el tiempo de la fertilidad, y durante esta fiesta las mujeres celtas danzaban alrededor de los monolitos con el fin de pedirle a esta fecunda diosa que les diera la facultad de concebir un hijo. Este mismo tipo de peticiones, y otras referentes al crecimiento de los cultivos se realizaban también en la fiesta de Ostara, celebrada durante el equinoccio de Otoño.

-Beltane, 1 de mayo: esta fecha estaba dedicada al dios Bel, sanador y deidad solar. Durante esta festividad, en Irlanda existía la tradición de apagar absolutamente todos los fuegos de la isla. Quien no lo hiciera sería castigado, pues los primeros fuegos que debían arder de nuevo esta especial ocasión eran las dos grandes hogueras de Tara. Allí se encendían dos grandes hogueras entre las cuáles se pasaba al ganado, a continuación pasarían también las personas para ser purificadas. La “isla esmeralda” entera se enteraba del encendido de estas hogueras gracias a los vigías situados en las atalayas de las montañas. Cuando el fuego de Tara comenzaba a crepitar, el fuego corría de atalaya en atalaya, de montaña en montaña. A partir de ese momento, se procedía a encender fuegos en los demás cerros y túmulos de la isla:

Los druidas y el pueblo bailaban enloquecidos alrededor de las fogatas, en homenaje al Sol, que “acababa de levantarse de su tumba” invernal. Eran danzas enfebrecidas, en las que estaban permitidas toda clase de libertades y licencias. Bailaban hasta la extenuación, hasta el mediodía siguiente. Y cuando el astro diurno estaba ya en su cenit, y la luz del solar era más intensa, huían a esconderse en los más hondo de los bosques y se entregaban a orgías desenfrenadas.³⁰

En la mayor parte de los ritos, como el indicado, la participación del pueblo se basaba, eminentemente, en realizar danzas en círculo alrededor de las grandes hogueras. Un dato importante a conocer es que el círculo es una de las formas sagradas de los celtas. Los druidas creían que representaba un ciclo eterno sin principio ni fin, al igual que la forma oval, la cual ofrecía connotaciones paralelas con el huevo cósmico del cual había salido el mundo. Por su parte, el reconocido poeta, mitólogo e iconógrafo español Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, nos aporta sobre la simbología del círculo lo siguiente:

³⁰FONTRONDONA, Mariano: *Los celtas y sus mitos*, Cit., pág. 81.

El círculo o disco es, con frecuencia, emblema solar [...]. También tiene correspondencia con el número de 10 (retorno a la unidad tras la multiplicidad) [...], por lo que simboliza en muchas ocasiones el cielo y la perfección [...] o también la eternidad [...]. Hay una implicación psicológica profunda en este significado del círculo como perfección. Por ello, dice Jung que el cuadrado, como número plural mínimo, representa el estado pluralista del hombre que no ha alcanzado la unidad interior (perfección), mientras el círculo correspondería a dicha etapa final. [...].³¹

Las costumbres celtas estaban tan arraigadas entre el pueblo que incluso se mantienen aún a día de hoy en algunos lugares. Frazer, en *La rama dorada*, nos habla de una costumbre que se mantiene en Baviera cerca de las montañas Franken Wald. Allí ponen en el suelo un árbol denominado *Walber*, al igual que denominan así al ejecutante de una danza circular que se realiza alrededor del mismo. A este hombre lo visten de arriba a abajo con paja y le hacen una corona de espigas. Evidentemente, el hombre danzaba al espíritu femenino de la naturaleza, en un intento de propiciar la abundancia de las cosechas venideras. Este acontecimiento tenía lugar el día 2 de mayo, coincidiendo con las fechas de los ritos celtas de fertilidad. Como ya hemos dicho anteriormente, mayo era un mes importante para los ritos y durante este mes se elegía también a los reyes y reinas de mayo, los cuales representaban al espíritu de la primavera. Con respecto a esto Frazer, nos comenta en su libro:

Del precedente examen de las fiestas primaverales y estivales de Europa podemos fingir que nuestros rudos antepasados personificaron las potencias de la vegetación como macho y hembra e intentaron, dado el principio de la magia homeopática o imitativa, acelerar el crecimiento de los árboles y plantas, representando las bodas de las deidades silvestres con personas como rey y reina

³¹ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2006, pág. 136.

*de mayo, novio y novia de Pentecostés, etc. Estas representaciones fueron por consiguiente no meros simbolismos o dramas alegóricos y bucólicos destinados a divertir o instruir a una audiencia rústica; fueron conjuros destinados al objeto de que brotase el verdor de los bosques, la hierba renaciese, los cereales germinasen y salieran y las flores aparecieran.*³²

En Irlanda, se procedía en mayo a elegir a la joven más bella para que se convirtiera para el resto de año en reina de la primavera. Se la coronaba con flores y hacían procesión por el pueblo entre comida, juegos y danzas. También en Dinamarca se elegía a una joven y a un muchacho, a ambos los vestían de gala e iban por las casas anunciando la llegada de la primavera, celebrando así una boda ficticia en honor a las polaridades sexuales de la naturaleza.

En la fecha de esta festividad, tanto en Escocia como en Gales y Suecia entre otros muchos lugares, se acostumbra todavía hoy a encender fuegos en los campos, aunque antiguamente se celebraban, como hemos dicho, en lo alto de los cerros y montañas. El pueblo bailaba alrededor de ellos y se organizaban fiestas en las que se saltaba sobre las llamas. Debemos aclarar que en cada lugar, el rito tiene diferentes procedimientos. Por ejemplo, en Suecia se enciende el fuego chocando dos piedras de pedernal; en Gales, se necesitan nueve hombres para ir a buscar nueve clases distintas de madera y, posteriormente, uno de ellos hacía el fuego frotando dos trozos de roble (árbol sagrado de los druidas). En cada lugar el rito varía; sin embargo, la esencia ígnea del acontecimiento se mantiene, así como también las danzas circundando las hogueras. Una ceremonia similar se realizaba en muchas zonas de Europa por el culto celta, y al igual que la anterior ha pasado a través del tiempo como una fiesta popular, de hecho está mucho más extendida a lo largo de todo el territorio europeo (desde Dinamarca, Escocia, Suecia y demás países aledaños hasta España y Portugal) y tanto en sus orígenes como en la

³² FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Cit., pág. 78.

actualidad fue y aun es mucho más bulliciosa que la anterior. Tenía lugar en el solsticio de Verano y era la fiesta de Litha, en la cual la danza tenía una presencia protagonista.

-Lammas o Lugnasad: 1 de agosto: esta festividad estaba dedicada a Lugh, deidad celta de gran importancia que asumía casi todas las funciones de los otros dioses: artesanía, prosperidad, guerra, etc. Esta deidad era la representación arquetípica del sol. En esta fecha, se daba gracias por la cosechas y se hacían ritos de prosperidad, en los que también realizan danzas alrededor de las hogueras.

-Mabon, equinoccio de Otoño: se trataba de una época regida por Mab, la reina de las hadas. Se hacían ritos para propiciar el renacimiento de la Madre Tierra y con ella el renacer de la vegetación para el año venidero. Manuel Solana en su libro *Los celtas*, nos habla de la parte de la cultura celta que habitó en Galicia y nos dice que vivían de forma sencilla y que las fechas festivas constituían para él grandes acontecimientos. Eran gentes muy dadas a cantar, a bailar o a recitar poemas acompañados de instrumentos tales como la trompeta o la flauta.³³

Quizás no hayan pasado a la posteridad muchos de sus mitos y costumbres, pero, por suerte, sí han persistido muchos bailes en el folclore, aunque hoy hayan sido modificados y, en muchos casos, estilizados para que obtuvieran una mayor cabida en nuestra cultura. He aquí que encontramos, por ejemplo, las danzas folclóricas irlandesas de la mano de grandes compañías como *Lord of the dance*. También en Galicia ha quedado patente la herencia dancística del pueblo celta con la Muiñeira, las representaciones de los Mayos, en donde se danza en círculo frente a un tronco central, al que se van enrollando cintas de colores, entre otros tantos. Estas danzas circulares reflejan sobre todo la creencia celta del ciclo vital

³³ YÁÑEZ SOLANA, Manuel: CFR., *Los Celtas*, Cit.

eterno que tan importante era para ellos, desde el nacimiento hasta la muerte, y más allá aún hasta la reencarnación.

Antes de rematar el estudio de este pueblo tan dado a bailar y danzar, se hace necesario exponer la diferencia entre ambos. Casto Sampedro, -conocido folclorista e investigador de la arqueología gallega-, en su *Cancionero Musical de Galicia* las diferenció diciendo que el baile se realiza sin seguir pautas fijas, es espontáneo y se realiza para expresar sentimientos; en el caso de la Muiñeira por ejemplo, se realiza como cortejo o galanteo. Cada individuo puede mostrar su estilo particular y pueden realizarse en cualquier lugar. En el caso de las danzas, suelen tener una coreografía prefijada, y suelen realizarse profesionalmente, como en el caso de las danzas gremiales, realizadas en las fechas de los patronos de cada profesión, o por motivos religiosos. Estas últimas son de carácter solemne y se realizan en lugares acordados para la ocasión. Además de todo esto, son ejecutadas en ocasiones especiales y con un carácter periódico. Para comprender mejor las características de cada una, pongamos dos ejemplos. Establezcamos una comparación entre la Muiñeira (baile popular), y los Mayos (danza tradicional). La Muiñeira, aunque verdaderamente proviene de una danza religiosa-guerrera que se ejecutaba en círculo, con el paso del tiempo fue poco a poco convirtiéndose en un *baile de espejo*; dos filas enfrentadas que ejecutan los mismos movimientos, una refleja los movimientos de la otra. Un hombre hábil en el baile invitaba a una mujer para que lo acompañara, y durante la duración de este cortejo, varias parejas más podían ir uniéndose, todos ellos imitarían los movimientos o “puntos” que el primer hombre ejecutara. Por su parte, los Mayos eran una danza religiosa, *La danza de las cintas* por ejemplo, típica de la provincia de Pontevedra, se realizaba en petición de fertilidad para las tierras. Esta se ejecuta alrededor de un poste de varios metros de altura, al cual van prendidas cintas de colores, un total de entre 6 a 12. Los ejecutantes de esta danza van girando en torno al poste mientras van trenzando las cintas. Hemos visto más arriba descritas danzas

similares, durante las antiguas celebraciones de Beltane. Probablemente, en este caso, se trataba de la forma en que los antiguos habitantes celtas de Galicia honraban a la naturaleza y a los dioses con sus danzas.

Podemos concluir después de todo esto que la danza era una importantísima actividad para los celtas. En la mayoría de los ritos que realizaban encontramos la danza en círculo alrededor de las piras. Sabemos también que su mundo feérico, estaba predispuesto a danzar en casi cualquier ocasión, tanto para bendecir la realización plena de la naturaleza, como para castigar a los humanos por conductas impropiedades. Y, por supuesto, la danza en sí representaba una expresión total de alegría y perfección pues, al fin y al cabo, el limbo donde se esperaba para que las almas reencarnasen, era un lugar de alegría y baile. Esta actividad fue usada por ellos como una oración a los dioses, al cosmos entero y a la naturaleza en cada una de las festividades que poseía su calendario religioso.

2.1.3.- Mitología Afroamericana.

La religión yoruba llegó al continente americano de la mano de los habitantes nigerianos de lugares como Oshogbo, Ilé Ifé o Dahomey. En total llegaron al nuevo continente más o menos 1.300.000 esclavos procedentes de África entre 1523 y 1853 d. C. Los habitantes de esta región africana fueron esclavizados por los conquistadores durante la colonización de tan vasto continente. Durante este proceso de colonización, llegaron creencias de otras tierras africanas como el Palo Monte o Mayombe, religión oriunda del Congo, o las creencias de los ñañigos conocida en Cuba como Sociedad secreta Abakwá también nigeriana pero procedente de Cabalar, -la cual anteriormente no pertenecía a Nigeria-. Trataremos, no obstante, en este apartado de lo que hoy se conoce con diferentes nombres como Santería, Regla de Oshá-Ifá o religión yoruba, por ser la más

extendida en el mundo y de mitología más rica y amplia, al igual que su práctica, que poco a poco va cobrando neófitos a lo largo y ancho de la tierra. Por otro lado, al ser una religión “en uso” podemos obtener más información de forma directa mientras que, en otras culturas nos resulta complicado, teniendo que remitirnos a estudios arqueológicos, escritos largo tiempo atrás redactados aunque no por ello menos fiables, etc.

Definamos esta Regla de Oshá-Ifá como “afro-cubana”, pues aunque llegó a diferentes zonas de América, el culto se realiza de forma similar pero no exacta y toma otros nombres, como por ejemplo la Umbanda en Brasil. Resulta del aglutinamiento de distintas creencias de las diversas zonas de Nigeria de las que fueron arrancados sus habitantes a la fuerza, pues aunque tenían esencia común en cuanto a las prácticas y las deidades a las que adoraban, el cuidado de la religión quedaba en manos de la tradición oral, como tantas otras religiones de origen antiguo. En algunas poblaciones, no conocían a los Orishas (deidades yorubas) de las comunidades vecinas, o estos eran conocidos con otro nombre. Este crisol de divinidades cristalizó en Cuba durante la época colonial, creando una religión bella y de rica mitología, que no solamente se mantendría entre los esclavos, sino que acabaría por fascinar incluso a los amos de estos y, a través del tiempo, a muchas personas en todo el mundo, llegando a ser considerada por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.³⁴

En un principio, los esclavos fueron obligados a abandonar toda creencia que no fuese el cristianismo; sin embargo, fieles a sus orígenes y a sus creencias no cedieron, sino que reagrupándose idearon una forma de enmascarar a sus divinidades para poder adorarlas a toda costa. En un inteligente intento de asegurarse la tranquilidad de sus amos, tomaron a los santos católicos con alguna

³⁴ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). *El sistema de adivinación de Ifá*. 2008. Disponible en <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00146> [Consultado el 24 de marzo de 2014.]

similitud o característica común a cada uno de sus Orishas y los sincretizaron. De esta manera los amos veían cómo adoraban las imágenes católicas -aunque con unos ritos bastantes extraños para ellos, pues en realidad lo que estaban haciendo era dar culto a sus dioses africanos al modo en que se realizaba en su lugar natal, entre cantos, tambores y danzas-, y los africanos adoraban a sus dioses sin ser molestados. Un ejemplo lo encontramos en Elegguá, del que se dice que en alguno de sus avatares es un niño, dueño de los caminos y las puertas, las esquinas y todo aquello que conduce a nuevos destinos. Pues bien, al ser un niño, fue sincretizado por los esclavos con el Santo Niño de Atocha. De la misma forma encontramos a Yemayá, madre de los Orishas y reina del mundo, dueña de la superficie de los océanos y de las zonas costeras, generosa y protectora con sus hijos, quien fue sincretizada con la Virgen de la Regla. Y de estos sincretismos múltiples, pues todo Orisha tiene su paralelo cristiano surgió el nombre de Santería.

La Regla de Oshá-Ifá tiene por principio del universo a un dios supremo y omnipotente llamado Oloddumare, aunque también cree en deidades no anteriores a él, ya que Oloddumare existió desde el principio, sino que son igual de antiguas. Es el caso de Eshú, el cual rige las manifestaciones del mal y es dueño del destino de todo cuanto existe. No representa, por ello, lo que el cristianismo llamaría “el diablo”, pues Eshú, a diferencia de este último, rige sobre estos fatales designios para que los seres humanos aprendan lecciones y se purifiquen a través de las dificultades. Podríamos decir que Eshú trabaja para Oloddumare mediante un pacto en el que él recibe parte de las ofrendas, y es quien las lleva hasta el Supremo Hacedor o las entrega al resto de los Orishas, según a quién vayan dirigidas.

Existe una disquisición sobre si esta religión es monoteísta o politeísta, pues existen en ella 401 deidades denominados *Orishas*, quienes sí fueron creados

directamente por Oloddumare o son descendientes de los primeros Orishas que fueron creados por él. El número de estas deidades conocidas en Cuba son 201, sin embargo, se le rinde adoración a 16 de forma más activa, y otros pocos más a los cuales se les rinde culto secundario, además de otros tantos que son adorados solamente en lugares concretos, pero en absoluto se llega a ninguna de las grandes cifras arriba indicadas. Cada Orisha tiene diferentes caminos o avatares según las vidas que encarnó en la tierra, o desde una perspectiva más antropológica, en el caso de algunos Orishas, de los reyes que fueron deificados por el pueblo yoruba, como por ejemplo Shangó, procedente del reino de Oyó, dios del trueno, lo cual consideraban música celestial y, por tanto, dueño también de la música y, por extensión, de la danza.

Entrando un poco más en el aspecto que nos ocupa, cabe decir que pocos son los Orishas que no danzan. Todos son guerreros y considerados grandes bailarines excepto algunos como Yewá, que cuando entra en el cuerpo de sus “caballos” - fieles predispuestos a la posesión- se mantiene tímida y apartada. Los yorubas creen que Yewá es una diosa casta y recta, muy reacia a las relaciones con el sexo masculino, excepto con Babalú Ayé -deidad de las enfermedades infecciosas al igual que de la curación de tales-, pues él demostró gran respeto por ella en algunos de los patakíes -mitos o leyendas yorubas-. Sin embargo, la mayoría de sus deidades gustan de los mismos placeres que los humanos, al igual que sucedió en otro tiempo con las deidades griegas.

La importancia de la danza dentro de esta religión es enorme, de hecho es la actividad por medio de la cual es posible la comunicación directa con los dioses. De cualquier forma, aunque no todos los Orishas dancen, en la Regla de Osha existen danzas para todos las deidades, incluso para las que no se coronan. Decir que coronarse en santo o Kari-Osha es el nombre de la ceremonia de iniciación

que convierte a los adeptos en Omo-orishas o santeros de forma oficial, esto es, un sacerdote del Orisha del que cada uno es hijo.

Hay multitud de Orishas que no se coronan, bien porque son demasiado “grandes” y no caben en cabeza alguna como Olokun, que en algunas zonas de Cuba no se corona aunque en otras sí. Una de las razones por las que no se corona en algunos lugares es porque se cree que es una deidad demasiado poderosa para entrar en la cabeza de sus hijos y, en ese caso, se corona Yemanya con *oró* para Olokun, la primera hace de intermediaria. A veces tampoco se coronan determinados Oshás porque en Cuba no se conocen las ceremonias pertinentes, por no haber llegado hasta allí el culto de ese Orisha particular, como puede ser el caso de Obba; entonces se corona Oshún con *oró* para Obba.

Lo que sí está claro es que solamente danzan de forma corpórea los dioses yorubas que bajan a cabalgar a sus “caballos”, a los demás solamente se les danza en su honor. Uno de estos ejemplos es Orunmilá, que aunque está presente en la vida de todo iniciado de forma permanente e imprescindible, este no tiene “caballos”, pues no se asienta en cabeza alguna. Además de esto, existe un Orisha que es el señor de la danza, de la música y de los tambores por medio de los cuales es posible invocar a los demás Orishas en las ceremonias o wemileres: este es Shangó.

El ritmo y las características que van mostrando los danzantes en los ritos o ceremonias es el indicador principal de que la presencia del “santo” se está haciendo patente en la dimensión humana. La cita que ahora sigue pertenece a la Umbanda, religión brasileña “hermana” de la Regla de Oshá, y por tanto prácticamente con las mismas deidades, así como las características de tales entidades.

Las “hijas de santo”, durante la macumba, son “poseídas” por [la deidad a la cual están consagradas]. La penetración por el “santo” se verifica por una exaltación de la [...] que lo recibe, hasta llegar a la contorsión espasmódica. En ese estado es introducida en uno de los pequeños cuartos [...], donde la madre del terreiro (templo), la viste con los atributos del “santo” al que pertenece. Al volver nuevamente a la gran sala, es el “santo”, que está reencarnado en ella. Danza a un ritmo más acelerado, el compás de la música se hace frenético, en medio de la exaltación creciente de los asistentes que la animan. Danza delirante, ardiente, alucinante, sin un respiro, hasta la “caída del santo”, el derrumbe total de la tensión nerviosa.³⁵

Cuenta un patakí que Shangó era el dueño del tablero de Ifá, por medio del cual era capaz de leer el pasado, el presente y el futuro; pero este Orisha, gran mujeriego que gustaba de la fiesta, veía que Orunmilá era muy famoso entre las mujeres por su forma de bailar, pues en principio era él el dueño de la danza y de los tambores Batá. Orunmilá, a su vez, estaba muy interesado en aprender a adivinar, entonces ambos acordaron el trueque de sus ashés (poderes o dones, algo parecido al maná de los melanesios explicado en otro apartado). Así consiguió ser Shangó el centro de las miradas de todas las mujeres. No es extraño que por ser el dueño de la danza, Changó represente también la alegría, la necesidad de vivir y la pasión.³⁶

³⁵ NAVARRO, Raul: “El rito negro de la Macumba.” La Habana: Instituto de Etnología y Folclore, 1942, pág. 272 en DUEÑAS BECERRA, Jesús: “El estado de posesión en la Regla de Oshá o Santería: una aproximación histórico-cultural y psico-social.” Publicado en *Rev. Hosp. Psiquiátrico de la Habana*, La Habana: 2012, nº 9. Disponible en <http://www.revistahph.sld.cu/Revista%203-2012/hphrev1-3-12.html> [Consultado el 28 de Enero de 2014.]

³⁶ PADRE MONTENEGRO. *La Santería o Regla de Ochá e Ifá*. Palo Montenegro Kimbisa quien vence. (Blog de Santería y religiones afrocubanas, entre otras). Disponible en <http://palomontenegro.blogspot.com.es/2010/08/la-santeria-o-regla-de-ocha-e-ifa.html> [Consultado el 22 de Marzo de 2014.]

Aunque en Cuba los tambores batá se utilizan para llamar a todos los Orishas, en Nigeria son más fieles a esta versión del patakí arriba citado, pues solamente se utilizan en los ritos en honor de Shangó. En Oshogbo (Nigeria) se realizan fiestas en honor a esta deidad una vez al año. Hacen una procesión por las calles de la ciudad con una mujer a la cabeza, ataviada con pañuelos de diversos colores que penden de su cintura, (especulando un poco, podría ser una representación de Oyá, pues uno de sus trajes representativos es una falda con telas de nueve colores diferentes, y es la mujer predilecta de entre todas las demás orishas, pues son bien conocidos los amoríos de este viril dios con Oshún -con quién fue padre de los Ibeyis, gemelos-, y con Obba, a quién el mismo considera su legítima esposa. Detrás de ella se sitúan los tambores, ejecutando la música y los ritmos de este gran rey divino. Tras ellos van los fieles realizando las danzas características de cada ritmo.³⁷

Lo cierto es que la relación entre los tambores Batá y la danza es muy estrecha. Y resulta muy curioso que en los wemileres, los Olú-bata, Omó Añá o Bataleros (quienes tocan el tambor), en las ceremonias en que Shangó hace presencia, pueden comenzar a sentirse poseídos por ese Orisha antes que los propios “caballos”. En ese caso deben dejar de tocar y ceder su puesto a otro batalero, pues no deben ser poseídos por el Orisha para poder seguir así desempeñando su función. Al fin y al cabo, son los únicos que tienen permitido percutir este instrumento, considerado sagrado por esta religión. Los tambores Batá son tres: Iyá (el más grande), Itótele (el mediano) y Kónkolo u Okónkolo (el más pequeño), sin embargo, el encargado de dirigir las danzas es el más grande, el que dirige también los cantos y otras tantas actividades realizadas en los wemileres o bembés. La función de estos músicos es imprescindible dentro de estas ceremonias pues, como antes hemos dicho, los santos u Orishas gustan de las danzas, y cuando han poseído a un fiel, es muy común que pidan danzas en su

³⁷ ORTIZ, Fernando: CFR., *Los tambores batá de los yorubas*, Cuba: Publicigraf, 1994.

honor. El batalero debe obligatoriamente responder con todo aquello que el Orisha reclame. En caso contrario, como nos dice Fernando Ortiz, gran etnólogo e historiador cubano, sobre todo en el terreno de las raíces de la cultura afro-cubana:

*[...] cuando un “santo subido” pide baile tras baile, los batá han de satisfacerlo sin parar en sus toques, cambios y mudanzas. No hacerlo así sería abandonar al dios, grave pecado que este castigaría, y quebranto de prestigio para el tamborero, que los santeros sancionarían con el ostracismo.*³⁸

Es por esto que los bataleros deben ser unos verdaderos profesionales en el toque de tambor, sobre todo el *Kpuataki*³⁹ -el que toca a Iyá o tambor grande-, pues, desde el punto de vista musical, será quien dirija gran parte de las ceremonias. Sin embargo, lo mismo sucede con los danzantes de esta religión, por razón de que los dioses gustan de la danza y de la tensión existente en los retos que supone el acoplamiento del tambor y los bailarines. Existen en Cuba, sobre todo en la ciudad de La Habana y cercanías, bailarines muy conocidos dentro de la religión, no solamente por su maestría técnica, agilidad e interpretación -en cuanto a las características de cada orisha-, sino también por su capacidad de improvisación, la cual impone al batalero una excelente capacidad de reacción para aplicar los ritmos adecuados.

Además de todo esto, las ceremonias, como todo rito, tienen un procedimiento concreto en el que todos los fieles deben danzar a la vez la misma coreografía. En estos casos, la danza y la música deben estar bien ensambladas, pues como el autor antes citado nos aclara:

³⁸ORTIZ, Fernando: *Los tambores batá de los yorubas*, Cit., pág. 58.

³⁹Idem, pág. 57.

*La frase sonora y rítmica del tambor ha de ser correspondida con la del canto y la pantomima de la danza. El bailarín ha de sincronizar los movimientos de sus pies, de sus manos y de todo el cuerpo con ciertos toques de tambor en los cueros. Un parche da los golpes para las manos de los bailarines, otro marca el ritmo de los pies.*⁴⁰

Las danzas implícitas en los ritos religiosos pueden ser de carácter independiente o colectivo. En las primeras, los bailarines se sitúan unos cerca de otros, pero bailando cada uno según su gusto, suelen ser danzas con un carácter intimista e introvertido, y no se relacionan entre sí. En las segundas, en cambio, como la denominada *Aro de Yemanyá*, se desplazan en sentido antihorario todos los bailarines haciendo un gran círculo alrededor del lugar en donde se realiza el rito.

Estos tambores llevan adosado un pequeño instrumento en uno de sus extremos, el llamado *chaguoró*. Y si al comienzo de las ceremonias se emplean campanas (“agogó”) para captar la atención de los Orishas, en cuanto han comenzado las danzas, si un batalero está cansado y cree que hay un “caballo” cerca del trance, agita el chaguoró, en la creencia de que así el dios se montará inmediatamente.⁴¹ El sonido que procede de este instrumento lleva de inmediato al bailarín a *la euforia dionisiaca, la posesión mística y la ilusión del contacto con los dioses, que en todos los tiempos y gentes han sido delirio de superación, evasión hipnótica, consoladora esperanza y resignación de la impotencia*⁴² que provoca el devenir de la vida y los males que acechan al ser humano como ser racional.

⁴⁰ORTIZ, Fernando: *Los tambores batá de los yorubas*, Cit., pág. 55.

⁴¹Idem, pág. 56.

⁴²ORTIZ, Fernando: *Los tambores batá de los yorubas*, Cit., pág. 57.

Los toques de tambor son múltiples, y están clasificados y asociados a una ejecución concreta en cuanto a la danza según al orisha al que pertenezcan. Expongamos algunos:

Aluyá: este toque de tambor pertenece a Shangó y a Oyá (dueña de los cementerios, y por tanto reina de los eggunes -espíritu de los antepasados, los muertos- y señora del mercado). Es un toque muy marcado y rápido y se baila muy contrastado y “sacando el pie”⁴³.

Báyuba: dedicado a los mismos orishas que el anterior; sin embargo, este es más lento, dificultoso y en el que se mueve la cintura de forma muy exagerada.

Kankán: este paso solamente pertenece al dios del trueno, su ejecución bailada requiere de un veloz movimiento de pies, como si se estuviera dando patadas a una piedra.

Apkuapakúa: zapateo en honor de Yemayá.

Si bien estos son ejemplos de nombres de toques de tambor y de diferentes pasos de danza, cada Orisha tiene además unas danzas que son características de ellos. En el caso de Elegguá, -dueño de los caminos y amante de las travesuras-; se cree que es portador de una forma de danzar alegre, hace como que está apartando hierba y maleza en el bosque mientras abre caminos. Para ello se ayuda de una especie de vara llamada *garabato*.

Pero no todos los Orishas tienen una danza solamente, sino que además, en muchos casos también van acordes con los caminos o avatares de cada Orisha. Por

⁴³ ORTIZ, Fernando: *Los tambores batá de los yorubas*, Cit., pág. 54.

ejemplo, Oggún, Orisha de la guerra, la tecnología, el hierro y la fuerza bruta tiene tres tipos de danza:

- La del herrero: en la que los danzantes hacen los gestos del herrero al golpear en el yunque.
- La del granjero: en el cual se ejecuta una danza en la que parece estar trabajando la tierra con la azada.
- La del guerrero: el bailarín hace de su brazo una espada y agachado, avanza un pie y arrastra el de atrás para poder ir avanzando.

Así mismo Yemayá posee también dos danzas:

- En una de ellas simula las olas del mar con las palmas de la manos, gira vertiginosamente imitando los remolinos, y avanza hacia adelante y hacia atrás también, al igual que las olas en la costa.
- En esta otra hace como quien está remando, alternado los brazos a cada lado del cuerpo.

Otra de las Orishas verdaderamente amante de la danza es Oshún, dueña de la miel, de las aguas dulces de los ríos, del dinero y el oro, y señora del amor y del sexo; tiene varias danzas, inclusive se la conoce también como *Bailarina de los cinco pañuelos*, en algunas hace como que se está peinando mientras se mira en un espejo, pues se dice que es muy coqueta. En otras, agita los brazos por encima de su cabeza para sacudir sus diez pulseras, cinco en cada mano, pues su número es el cinco y sus múltiplos. Esta postura hace que se marquen sus bellas curvas, y a la vez mueve la pelvis provocando con su sensualidad a los hombres que haya a su alrededor. En otras hace como quien saca agua del río con las manos para lavarse.

Podemos observar que la danza tiene una presencia vital dentro de esta religión, no solamente para entrar en estado de éxtasis, sino que con ellas se ora a los Orishas para que hagan se presenten, y también se relatan algunos aspectos de cada deidad. Hay además danzas que se ejecutan con instrumentos como el Iruké, herramienta que se realiza con el asta de algunos animales, o el colmillo de los elefantes y lleva en un extremo adosada la cola o pelo de otros animales (cola de caballo o pelo de elefante), todo ello según el Orisha al que pertenezca, pues hay varios de ellos que lo usan: Oyá los agita para espantar a los malos espíritus, Obatalá, padre de los Orishas, de todo lo blanco y por tanto de la pureza, por ejemplo, para eliminar las malas energías y, Babalú Ayé, para espantar las moscas que de otro modo se posarían en su pustulado cuerpo (para hacernos una imagen de su estado físico, aclaremos que este tan amado y a la vez temido Orisha, fue sincretizado con San Lázaro).

Encontramos mitos en que la danza es una actividad por la cual el mal es vencido, como el patakí en que los Ibeyis (gemelos hijos de Oshún y Shangó, criados por su abuela Yemayá) derrotan a Olosí, el verdadero diablo de la religión yoruba: primer humano inmortal que se reveló contra Oloddumare. Este fue castigado por su soberbia de la misma manera que Lucifer en la religión católica:

A los mellizos les gusta divertirse y durante cierto tiempo les dio por tocar unos tambores mágicos que les regaló su madre adoptiva. Olosí estaba poniendo trampas en el camino y empezó a comerse a los humanos que iban por los caminos y nadie escapaba a su voracidad.

Los Ibeyis, viendo la necesidad de protección de las personas, se pusieron de acuerdo y Taewo [uno de los Ibeyis] tomó por uno de esos caminos, mientras Kainde [el otro Ibeyi] permanecía oculto en la maleza, tocando sus tambores con tanto ritmo que Olosí quedó embelesado, no advirtiendo la trampa se puso a

bailar. Cuando Taewo se cansó, Kainde lo relevó, sin perder el ritmo. Olosí estaba muy cansado y no podía dejar de moverse mientras los tambores mágicos estuviesen sonando.

Cuando estos vieron que estaba agotado, le hicieron prometer que se iría y retiraría sus trampas, so pena de no dejar de tocar. Fue de esta forma que los Ibeyis salvaron a los hombres y se reafirmaron su fama de sabios y poderosos, pues nunca antes un Orisha había podido ganarle una disputa a Olosí. [...].⁴⁴

Existe también un mito en el que la danza sirve para infundir o devolver las ganas de vivir y salir de estados melancólicos. Uno de ellos habla de Oggún: al parecer este dios una vez se internó en el bosque para no salir. Hay dos versiones del por qué: en una de ellas se dice que fue como auto-castigo por violar a su madre Yembó -uno de los avatares de Yemanyá-, y en el otro por la pérdida de su esposa Oyá, la cual lo abandonó por Shangó. Todos los demás dioses intentaron por todos medios sacarlo del bosque, pero no había forma de convencerlo. Se le ocurrió a Oshún entonces adentrarse entre la arboleda y una vez lo hubo encontrado, frotó sus labios con oñí (su miel milagrosa), y bailando para él le devolvió las ganas de retornar a su vida, de modo que logró sacarlo del bosque.⁴⁵

La danza hace presencia también en esta mitología como danza de cortejo:

Dicen que Oshún salía a bailar en todos los güemileres que se presentaban, y en uno de éstos conoció a Shangó, quien se encontraba bailando Alúya. Este es el baile con un ritmo de tambores rápido donde repican muy fuerte los palos. El

⁴⁴ BLANCO, Celia: *Santería Yoruba*, Venezuela: Editorial Celia Blanco, 1995, pág. 457.

⁴⁵ Idem, pág. 261.

*Orisha bailaba sosteniendo en cada mano una espada. Ambos se atrajeron mutuamente. De este amor nacieron los Ibeyis.*⁴⁶

Se puede establecer una comparación entre las Orishas femeninas Oshún o Yemanyá -aunque podríamos aquí incluir a cualquier otra de sus divinidades, haremos la comparación con estas dos por representar la fecundidad, la alegría de vivir, así como en el caso de Oshún también el fevor religioso, pues las diferencias entre los extremos son más fácilmente comprensibles-, y Yewá. Podemos observar que incluso a nivel arquetípico la danza connota, fuertemente, la fertilidad. Yemayá, por ejemplo, realiza unas danzas verdaderamente impresionantes y vistosas, en la formación de “remolinos de agua” con su vestido. La madre de los Orishas goza de la danza girando sin parar. Por su parte, Oshún, la gran bailarina por excelencia entre las Orishas femeninas, representa la sensualidad, el estado embrionario por ser la patrona de las aguas dulces, regalo de su madre y hermana Yemayá: según el patakí de que se trate. Siempre su relación es muy estrecha pues son *ocanini*, “un solo corazón”, “hermanas del alma”. También es dueña de los ríos, los cuales fertilizan la tierra allí por donde alcanza su cauce, realiza unas danzas coquetas, bellas y sensuales de marcado carácter sexual, incitando con sus toques pélvicos a los fieles varones que estén cerca de ella durante las ceremonias.

En contraste a esta “danzante fertilidad” encontramos a Yewá, Orisha de la castidad y reina de los cementerios junto con Oyá; ella le entrega los cuerpos de los muertos a Oyá para que los lleve a Orisha Oko (deidad de la tierra), y así la naturaleza los absorba de nuevo. Esta deidad baja en rarísimas ocasiones, y durante esas escasas manifestaciones, si se diera la casualidad de que quisiera bailar, los hombres deben darle la espalda, no deben verla -no tuvo jamás relaciones sexuales con ninguno de los Orishas, hasta sus propias hijas -santeras

⁴⁶BLANCO, Celia: *Santería Yoruba*, Cit., pág. 262.

que la tienen consagrada en su cabeza-, para poder utilizar su ashé, deben haber pasado la edad fértil. Los hombres pueden recibirla si es su madre espiritual, pero no la coronan. Esta “dama del cementerio” no acepta rastro alguno de fecundidad, ni demostraciones de afecto cuando está presente. Aunque generalmente no danza en las ceremonias, lo hace en el mundo espiritual, en el cementerio, encima de las tumbas de los muertos. Sus escasas danzas suelen representar el trabajo de una hilandera mientras recorre la zona ritual.⁴⁷ He aquí uno de sus patakíes para conocerla mejor:

Yewá, que era dulce, bella y graciosa, vivía aislada en el castillo de su padre Oddúa, quién la quería como la niña de sus ojos.

La fama de su virtud y belleza llegó hasta oídos de Changó, quién apostó que podía seducirla. Para lograr su objetivo se introdujo en el castillo y se entretuvo en arreglar las flores en el jardín. Yewá se asomó en la ventana y al verlo se quedó anonadada por la apostura varonil del Oricha, fue así como Changó ganó la apuesta. Oddúa, al enterarse montó en cólera y Yewá, desilusionada y con el corazón roto, le pidió a su padre que la enviara a un sitio donde ningún hombre la viera. Oddúa la nombró entonces reina de los eggunes (difuntos) en el Ilé Ikú (cementerio).⁴⁸

Los yorubas, adoran a la naturaleza, ya que al fin y al cabo la mayoría de los Orishas son fuerzas y fenómenos de la naturaleza deificados: Nana Burukú, los pantanos; Agayú, los volcanes; Olokun, la profundidad de los océanos, quién comparte con Yemayá (diosa de los mares y la superficie de las aguas oceánicas) tan vasta extensión acuosa; Osain, las plantas y la vegetación en general, etc. Por este motivo, todo cuanto existe es sagrado y pertenece a alguna de sus deidades.

⁴⁷BLANCO, Celia: *Santería Yoruba*, Cit., pág. 379.

⁴⁸ Idem, pág. 377.

Sin embargo, existe un árbol que no pertenece más que a sí mismo, pues es considerado como un Orisha por derecho propio. Se trata de Iroko en Nigeria y la Ceiba en Cuba. Es el único árbol que según los patakíes de esta religión no cubrieron las aguas durante el diluvio universal, y tampoco el rayo se atreve a tocarlo.⁴⁹ Es considerado uno de los avatares de Obbatalá, sin embargo es tratado como entidad independiente. Se dice que es un Orisha muy poderoso, y que los santeros le hablan con cariño para obtener todo aquello que se desee, bueno o malo, pues no distingue el bien del mal, solamente quiere ser respetado por quienes se acerquen a él. Los santeros u Omo-Orishas hasta piden permiso para pisar sobre su sombra, pues creen que es un árbol muy sensible y no debe ofendersele, ya que entonces no ayudará a quien se lo requiera. Alrededor de Iroko, los descendientes del pueblo yoruba en el Nuevo Mundo, realizan diversas ceremonias en las que se realiza una danza, única y exclusivamente suya: *su baile es muy rítmico, con un bastón cubierto de cuentas y tiras confeccionadas con cuentas rojas y blancas.*⁵⁰

Las danzas ejecutadas dentro del denominado Palo Monte o Mayombe procedente del Congo, -el cual comparte muchas de las deidades con el culto yoruba, con la diferencia de que simplemente cambian de nombre, tienen también una importancia vital dentro de las ceremonias; sin embargo, carecen de la riqueza pantomímica de las danzas de la Regla de Osha-Ifá. Estas danzas están orientadas a activar las energías mágicas de la tierra; se trata de danzas de pateo en el suelo dejando los brazos a los lados del cuerpo en relax. Aunque también incluyen la danza en los ritos funerarios, cuando muere algún iniciado en la Regla de Palomonte. Por otro lado, están las danzas de los ñañigos (Abakwá), en las cuáles

⁴⁹ GONZALEZ-WIPPLER, Migene: *Santería: magia Africana en Latinoamérica*, U. S.: Original Publications, 1987, pág. 97.

⁵⁰ BLANCO, Celia: *Santería Yoruba*, Cit., pág. 497.

se representan a unos personajes un tanto peculiares llamados diablillos o Iremés. Son unas de las danzas más significativas del folclore cubano.⁵¹

Las danzas procedentes de los pueblos africanos han producido un interés enorme en todo el mundo, e incluso han sido sacadas de su contexto religioso y esotérico. Un caso de esto es la Rumba, la cual en sus orígenes era una danza de carácter erótico orientada a conseguir la fertilidad.⁵² Se trata de danza pantomímica de ritmo binario procedente del continente africano, la cual en sus orígenes mostraba un cortejo amoroso. A este ritmo era también al que ejecutaban los pobladores esclavos de Cuba sus faenas a la hora de trabajar las tierras. Al tratarse de una danza erótica, con contoneos bien marcados de cadera, -aunque también se especula que estos contoneos podrían provenir de las cadenas y grilletes que los esclavos portaban-, no estaba bien vista entre los colonos, y poco a poco, se fue convirtiendo para los esclavos en una danza protesta contra la represión que sufrían. Otras danzas han pasado a los conocidos como Bailes de Salón, algunas de ellas son: el Mozambique, el Pílon, el Mambo, el Chachachá y el Danzón.

Tras la lectura de las características ceremoniales y las creencias en las que se basa la Regla de Oshá-Ifá, podemos llegar a la conclusión, no sólo de que la danza como tal es una actividad valiosa y sagrada, sino que además es una poderosa herramienta para sus practicantes, con la que creen poder establecer una comunicación con sus deidades, pues facilita los estados de posesión de los “caballos” danzantes, de forma directa y presencial por parte de los Orishas.

En el patakí en el que Orunmilá entrega a Shangó el ashé de la danza a cambio del tablero de Ifá, la mitología yoruba nos ofrece unos datos cuanto menos curiosos:

⁵¹ ESHU OMÓ IRÉ. *Música y danza cubana con sabor africano*. España: 26 de Marzo de 2011. Disponible en <http://www.eshuomoire.com/musica-y-danza-cubana-con-sabor-africano/> [Consultado el 12 de Febrero de 2014.]

⁵² ORTIZ, Fernando, *Los tambores batá de los yorubas*, Cit., pág. 61.

la facultad de bailar no solamente pertenece a los dioses y es bien apreciada por su parte -sobre todo por el dios del trueno, su amo y señor-, sino que, además, es tratada como una cualidad extraordinaria, un don que no todo ser porta. No entendamos mal, todo Orisha y ser humano que puede moverse puede bailar; Shangó bailaba antes de recibir el ashé de la danza de la mano de Orunmilá. Pero bailar bien, bailar con primor, con soltura y brío, se considera una “bendición” a parte, al menos, esto es lo que podemos sacar en claro de este trueque. Además, podemos confirmarlo en cuanto a la práctica religiosa. Como hemos dicho antes, todo el mundo baila en las ceremonias de esta religión afro-cubana. No obstante existen bailarines que asisten a ellas con un prestigio propio reconocido, tanto para el regocijo de los Orishas como de los asistentes, pues al parecer resultan ser espectaculares. Aún dentro de la religión, bailar bien aporta sus beneficios, como mínimo gozando de una gran estima por parte de los practicantes. Pero además de todo esto, la danza es el “termómetro” que indica a los asistentes de los bembés que alguno de los “caballos” presenta la “fiebre divina”. Cuando el “santo” está cabalgando, los movimientos en la danza contienen un carácter estático singular.

Hasta aquí hemos visto que mediante la danza se invoca, es también el “marcador divino”, ofrece prestigio y además es tratada como un don especial. Si bien la danza ofrece a los Orishas disfrute mientras las realizan, es también considerada una ofrenda, una oración: recordemos que aún a los “santos” que no “bajan”, se les danza en señal de reverencia y respeto. Además tras la comparación más arriba establecida entre la danza y los arquetipos femeninos de la divinidad, podemos asegurar que la danza está unida a la idea de fertilidad, aunque además esta relación arquetípica se refleja también en la práctica ritual, recordemos que la rumba proviene de los ritos de fertilidad y de los ritos guerreros yorubas.

Al igual que en otras muchas culturas, como la griega que hemos visto antes y otras tantas que estudiaremos a continuación, la danza tiene su lugar incluso en el

terreno bélico de la mano de Oyá, la diosa guerrera preferida de Shangó. Esta deidad representa el temperamento violento, es guerrera por naturaleza y es la reina suprema de los muertos y del cementerio. La mayor parte de las veces que “baja” realiza danzas guerreras.

Quien danza tiene un poder asombroso, y más si se acompaña con el poder de la música. La danza en esta religión puede vencer al peor de los males -mito o patakí en que los Ibeyis vencen a Olosí-. Pero esta relación entre la danza y la victoria sobre los males no resulta tan sorprendente, ya que en casi todas las religiones antiguas danzar es sinónimo de viaje a otra dimensión, es llegar a ese lugar que hemos acordado sea: *in illo tempore*. Es escapar de la realidad más inmediata a un lugar donde esta no puede alcanzarnos, y eso, aunque sea tan sólo momentáneamente, es *per se* una victoria. En ese lugar cree el ser humano renovarse para volver a luchar en esa emocionante y a la vez dolorosa guerra continua a la que llamamos *vida*. Por tanto, la danza es un don divino, es fertilidad, es comunión con los dioses y con uno mismo, es hallar las fuerzas para seguir luchando, y por todo ello, la danza para los “Santeros” es una actividad sagrada.

2.1.4.- Miscelánea mitológica.

Hemos visto en los tres apartados anteriores, cuáles eran las costumbres ceremoniales en que la danza hacía presencia en las religiones griega, celta y afrocubana de origen yoruba. De la misma forma hemos expuesto ejemplos también de ciertos mitos en los que sus deidades se entregan también a la danza con determinadas intenciones mágicas, así como simplemente por la agradable sensación de danzar. Veamos ahora ejemplos de las diferentes culturas en las que la danza es utilizada, tanto por las deidades de muchas religiones alrededor del

mundo como por sus fieles, bien sea usada con fines mágicos o religiosos en cuanto a la adoración de sus divinidades; todo esto con objeto a defender y asegurar la danza como elemento sagrado en las diferentes culturas en que esta tiene lugar. Evidentemente, nos tomaría demasiado espacio en cuanto a este trabajo y no hablemos del tiempo requerido, citar la danza en todas las religiones y todos los ritos en los que está implícita, de modo que tomaremos ejemplos aislados, esto sí, de diversas fuentes situadas bien alejadas unas de otras, tanto en ideales religiosos como en cuanto a la extensión de tierra que los separa, de este modo, podremos hacernos una idea del carácter sagrado generalizado que existe en esta actividad, al menos en cuanto a la comunión ontológica que logra el ser humano danzando donde quiera que miremos a lo largo del orbe terrestre.

Antes de hacer este recorrido por nuestro planeta en busca de más manifestaciones religiosas o mágico-religiosas de la danza, nos convendría incluir unas palabras de Mircea Eliade, que ponen de manifiesto el carácter sagrado de la danza y también los orígenes que para el ser humano siempre han tenido.

Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano. Podemos excusarnos de discutir aquí los detalles como que ese modelo haya sido a veces un animal totémico o emblemático; que sus movimientos fueran reproducidos con el fin de conjurar por la magia su presencia concreta, de multiplicarlo en número, de obtener para el hombre la incorporación al animal; que en otros casos el modelo haya sido revelado por una divinidad (por ejemplo, la pírrica, la danza armada, creada por Atenea, etc.) por un héroe (la danza de Teseo en el Laberinto); que la danza fuera ejecutada con el fin de adquirir alimentos, honrar a los muertos o asegurar el buen orden del cosmos; que se realizara en el momento de las iniciaciones, de las ceremonias magicorreligiosas, de los casamientos, etc. Lo que nos interesa es su origen extrahumano presupuesto (pues la danza fue creada in illo tempore, en la época

*mítica, por un “antepasado”, un animal totémico, un dios o un héroe). Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana, ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (paso laberíntico, saltos, ademanes efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etc.) Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de “aquel tiempo”.*⁵³

La danza como elemento sagrado, puede ser usada como una invocación a los dioses o como una oración cósmica de socorro. Siguiendo esta línea, nos cuenta Frazer que en Framin, un pueblo del África Occidental, las mujeres cuando estaban en guerra con los achantis, realizaban una danza vestidas nada más que con un delantal y completamente pintadas de blanco. Todas ellas llevaban una especie de escobillas realizadas con colas de caballo o búfalo, y mientras danzaban iban cantando: “*Nuestros maridos han ido al país de los achantis: que barran a sus enemigos de la superficie de la tierra*”.⁵⁴ Evidentemente, este es un caso de *magia simpática* u *homeopática*. Este tipo de magia presupone que lo semejante produce lo semejante, de modo que al barrer a los enemigos con las escobas en esa danza ritual, creían que los enemigos serán arrasados de la faz de la tierra. Obviamente, se trata de un conjuro de protección para sus maridos. De la misma forma, el instrumento que usan, según está descrito en *La rama dorada*, no parece ser tan diferente de los irukés que utilizan las deidades yorubas para alejar las energías malignas o los malos espíritus. Así mismo, en esta ocasión tanto la danza como el empleo de esa especie de iruké, están orientados a vencer en la batalla. Se trata de un rito de protección.

⁵³ ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza Editorial, 2011, págs. 42-43.

⁵⁴ FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Cit., pág. 31.

El mismo autor nos dice que tanto entre los Kayanos de Borneo como los kaua y kobeua de Brasil, existen danzas guerreras ejecutadas en los campos durante la época de la siembra. Ambos grupos van ataviados como demonios o espíritus de la fertilidad, en la creencia de que si danzan ellos sobre la tierra para propiciar el crecimiento de las plantas, asimismo lo harán también esas entidades fertilizantes.

La danza era igualmente sagrada en la cultura azteca, e incluso tenían un dios patrón de la danza, este era Xochipilli. Los aztecas danzaban en todos los oficios religiosos, fueran del tipo que fueran, tanto matrimoniales o en honor a sus deidades en los nuevos ciclos nacientes, así como en los funerales. Una de sus fiestas se celebraba en el mes de Mayo, se trata de una fiesta menor de Huitzilopochli, esta coincidía con el final de la estación seca. Durante el comienzo del verano, al comenzar el período descendente del sol, los mexicas o aztecas comenzaban su fiesta en honor a este dios de la guerra y el sol. Hacían una figura suya como representación realizada con harina de huautli (amaranto o alegría) y miel de maguey (una planta autóctona); a esta masa de la denominaba tzoalli. Proclamaban también a un representante humano, que sería a quién al final de la fiesta sacrificarían, y quién habría de ser su representante por un año. Evidentemente al que sacrificaban era al que habían elegido en la fiesta anterior. Este representante era el encargado de dirigir las danzas que se realizaban en dichos ritos, entre los que se encontraban cortesanos, altos grados en la jerarquía sacerdotal, guerreros, etc. Las danzas eran realizadas por el personaje divinizado, pues era el representante de Huitzilopochtli, continuaban hasta el anochecer y a la mañana siguiente eran retomadas. A lo largo de ese día tendría lugar el sacrificio honorífico al dios del sol.

En otra de sus fiestas, de carácter más femenino, pues no era en honor de otra que de la diosa de la sal, Huixtocihuatl, se elegía a una mujer en representación suya. Su período de diosa terrenal culminaría a los diez días de “reinado”, y era quién

dirigía a los danzantes durante ese tiempo. En las danzas participaban mujeres de todas las edades, en especial las hijas de quienes trabajaban en las salinas. Las danzas se realizaban en forma circular, como si de construir un lugar sagrado se tratase, y en el centro danzaba la elegida marcando el ritmo al que debían de moverse. Y en el penúltimo día, la representante de la diosa debía danzar hasta el alba sin tregua para posteriormente ser entregada en holocausto, y junto con ella todas las esclavas que la habían estado acompañando hasta ese momento.

También en *La Rama Dorada*, nos describe el autor cómo en el noroeste americano, algunas tribus realizan danzas en recuerdo a como los ancestros de los clanes totémicos, habían adquirido la protección de ciertos espíritus. Durante estos ritos, los protegidos por el mismo espíritu portan las máscaras y demás enseres pertenecientes a su clan particular, y por tanto al espíritu protector.

En las grandes planicies de América del Norte, en Mississippi y Minnesota, vivían las siete tribus de los Sioux. Estas tribus, cada año, en un intento de renovación cíclica anual y como propiciación de la fertilidad, realizaban ceremonias a Wakan Tanka, su dios supremo. Una de sus más conocidas ceremonias es la famosa *Danza del Sol*. En el idioma lakota su nombre es *wi wanyang wacipi*⁵⁵, lo cual significa *danza de mirar fijamente al sol*. La ceremonia daba comienzo con la construcción de una choza o cabaña. Posteriormente levantaban en el centro del poblado un poste, proveniente de un árbol que habían cortado con anterioridad, y alrededor de él presentaban toda clase de ofrendas. Las danzas alrededor de este centro sagrado se ejecutaban por varios días. En uno de ellos se le entregaba a Wakan Tanka, también al pie del poste, un cráneo de búfalo, animal sagrado para los sioux. Durante la celebración de esta larga ceremonia, estos nativos americanos se entregaban a un periodo de dolorosos sacrificios con el objetivo de

⁵⁵ *Danza del sol*. Pueblos originarios. Cosmogonía. Disponible en http://pueblosoriginarios.com/norte/llanuras/sioux/danza_sol.html [Consultado el 2 de noviembre de 2014.]

obtener la misericordia de su dios supremo, y conseguir que la vida fuera más fácil el resto del año. Uno de los sacrificios que realizaban era en torno a este poste. Algunos varones de la tribu se realizaban la “perforación” en el cuarto día, la cual consistía en que el chamán realizaba dos cortes a la altura de sendos pectorales de cada hombre. En ellos insertaba unas púas a las que ataba una cuerda, que a su vez iba sujeta al propio poste. Como si danzar bajo el sol abrasador durante varios días no fuera suficiente sacrificio, estos hombres danzaban en círculo alrededor del poste mientras se iban acercando, allí rezaban y la danza volvía a alejarlos en círculo también hacia los bordes exteriores de esa especie de “mayo”. Cuando llegaban a los extremos de cada cuerda esta se tensaba y entonces danzaban hacia el centro de nuevo. En total, la serie era de cuatro acercamientos y alejamientos, y en su última ejecución, descargaban todo su cuerpo hacia afuera, de modo que la carne se desgarrase y así quedar liberados de sus ataduras. La danza se considera concluida cuando el último de los varones conseguía soltarse. Lo cierto es que todo el conjunto de la tribu participara o no en la Danza del sol, realizaba también algún tipo de sacrificio. En este caso, las mujeres estaban eximidas de danzar a tan doloroso son, ya que para estos nativos americanos los dolores del parto eran considerados como suficiente tormento, de modo que lo que ellas hacían era arrancarse pequeños trozos de piel de sus brazos. En cuanto a los más pequeños del poblado, se procedía a su incorporación oficial en la tribu a través de la perforación de los lóbulos de las orejas. Vemos claramente aquí la danza, como un vehículo para entregar las verdaderas ofrendas a su dios supremo. Estas no se trataban del cráneo de búfalo, ni del resto de las ofrendas materiales que se ponían alrededor del poste, esas ofrendas, eran menos valiosas que las que estaban por venir. Lo que estas personas ofrendaban era su sudor a través de la danza, el esfuerzo desgarrador que debía suponer danzar por varios días al sol, el dolor que sufrían a cada paso que daban y hasta la propia sangre de cada uno de los miembros de la tribu -en cualquiera de las formas antes descritas-.

Otro tipo de danza que resulta muy interesante es la de los Derviches -sufíes islámicos, es una rama espiritual que proviene de Persia-. La danza *Sema*, se practica en la creencia de que es posible encontrar la verdad de Dios a través de ella, mediante la consecución de estados alterados de conciencia, acerca a sus ejecutantes a aquello que llaman “la experiencia de Dios”. Los Derviches se reúnen en *tariqas* u órdenes. Es en sus ritos donde realizan sus danzas y recitaciones, las cuales pueden durar horas. No existe un solo gesto que se realice al azar, de hecho cada uno de ellos tiene su significado. Por ejemplo, la danza se realiza girando continuamente con los brazos extendidos a los lados del cuerpo. Una palma de mano se muestra al cielo y la otra hacia la tierra: lo eterno e inmaterial frente a lo finito y corpóreo. De este modo se convierten en catalizadores de la energía divina, una especie de mediadores entre el cielo y la tierra. Los movimientos circulares que siguen los sufíes Egipcios están connotados con los movimientos de los astros, siendo los bailarines representaciones simbólicas de los planetas, y el oficiante que dirige la danza simboliza al sol. Este simbolismo asienta su base en la creencia de esta doctrina, en la cual hasta los movimientos de los astros son oraciones cósmicas al supremo. En Turquía en cambio la formación de los danzantes es en forma de media luna, excepto uno de los ejecutantes, que se mantiene a parte y simboliza una estrella. El rito entero está cargado de simbolismos. Las propias vestimentas son una representación de lo que ocurre con el espíritu desde la misma entrada al templo. Comienzan con una falda negra, en representación del ego humano, y durante la danza se van despojando de algunas capas quedando completamente vestidos de blanco, en reflejo del alcance de estados donde reinan la pureza y la perfección. Como ya hemos dicho antes, esta danza se efectúa por los sufíes para alcanzar “la verdad de Dios”, pasando de un mundo de multiplicidad a una unión con el Todo, con Dios, con la Unidad Primordial. Podríamos decir que la danza *Sema* los libera de sus ataduras terrenales. El acontecimiento más común donde encontramos esta

clase de ritos es durante la *maullid*, o fiesta de los Santones, manifestándose en ella como una parte fundamental.

Las danzas de las tribus Kalash, habitantes en los valles pakistanés y del Hindu Kush, son toda una explosión de energía y color. Poseen una religión con características muy similares a las de la Grecia Antigua, de hecho, muchas de sus deidades son muy similares. Los Kalash adoran a la tierra y sus ritos circundan en torno al ciclo natural de las estaciones y la vegetación, al igual que el peregrinaje de la tierra en torno al sol. Durante *Choimus* -festival que se celebra durante el solsticio de invierno-, los miembros más jóvenes de las tribus realizan danzas alrededor de las hogueras mientras honran a Balomain -su dios supremo, similar a Apolo: dios del sol, la luz y los caballos-, y también durante el rito realizan ofrendas de fruta a su espíritu ancestral. Otras fiestas sagradas de ellos son, por ejemplo, Joshi, el cual se celebra durante el mes de mayo y está orientado a propiciar la fecundidad. Y Uchao, que se celebra durante la estación estival; este festival remata con una noche que dedican por completo a danzas tanto de carácter religioso como festivo.

Todavía persiste hoy en día una danza de fertilidad en México, en Sierra Norte de Puebla y en Totonacapan llamada *La danza de los voladores*. Esta danza ritual proviene de la cultura azteca prehispánica y se realizaba para pedir al dios del sol que otorgara una buena cosecha. Al comienzo de esta fiesta se procedía a talar un árbol, y se realizaba un poste o *palo santo* de 20 a 50 metros de alto. Este era clavado a tres metros de profundidad, en cuyo hoyo se ofrecía en holocausto un pavo regado con aguardiente como ofrenda. Una vez realizado esto, cinco hombres se subían a lo alto del poste, cuatro bailarines vestidos de guacamayo - ave sagrada para la cultura azteca, la cual poseía connotaciones solares-, y un músico que tocaba la flauta y el tambor. Los bailarines se arrojaban al vacío atados por la cintura o por los pies, para girar trece vueltas cada uno alrededor del

poste. El resultado de multiplicación de los cuatro bailarines aéreos y las vueltas que daba cada uno era de 52 vueltas en total, que era el total de años de cada ciclo solar, así como de las 52 semanas del año de su calendario. Esta danza es reconocida por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.⁵⁶ Como ya hemos dicho antes, se sigue practicando a día de hoy, e incluso, al menos en el caso de Sierra Norte de Puebla, se ha admitido a las mujeres dentro de su práctica, a diferencia de antes, que era de carácter exclusivamente masculino.

En Nicaragua existe una fiesta igualmente orientada a la fertilidad, es la llamada *Palo de Mayo*, y se realizaba en honor de la diosa Mayaya. Durante esta fiesta se da la bienvenida a la estación lluviosa, y de una forma similar a los *Mayos* gallegos, se reviste un poste con cintas de diversos colores en torno a los cuales se realizan danzas circulares, mientras las cintas son trenzadas al poste. Esta fiesta tiene lugar aún a día de hoy en Bluefields. Verdaderamente fue asimilada por esta nación del continente americano, pero llevada por los ingleses que durante el siglo XVIII llegaron allí a habitar las zonas costeras. Al parecer, contiene también alguna característica común con la región africana Shongo, probablemente por influencia de la población africana llevada al Nuevo Mundo. Con esta danza sucede en la actualidad lo inverso que en la anteriormente mencionada. En sus orígenes era ejecutada por féminas exclusivamente, sin embargo hoy se permite la participación de componentes masculinos entre las filas de danzantes. Por otro lado, al igual que otras tantas fechas de carácter sagrado, con el tiempo llegó a convertirse en una fiesta; en nuestro días ha tomado forma de carnaval, en el cual el erotismo ha optado por proclamarse protagonista en favor del sector turístico.

⁵⁶Santiago Yaonáhuac Puebla: Tierra de tradiciones y costumbres. *Reconoce la UNESCO a la ceremonia ritual de Voladores como Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad*. México: 22 de febrero de 2011. Disponible en <http://www.yaonahuac.com.mx/reconoce-la-unesco-a-la-ceremonia-ritual-de-voladores-como-patrimonio-cultural-intangible-de-la-humanidad/> [Consultado el 27 de marzo de 2014.]

Ora bien, las danzas rituales de muchas culturas también se realizan con carácter purificativo. Podemos tomar como ejemplo las realizadas en Matsue (Japón), en el santuario de Sada: se trata de las danzas Shin Noh, que se realizan los días 24 y 25 de septiembre, con objeto de limpiar de energías negativas y exorcizar las esteras de junco en las que aposentan a los dioses del templo. Algunas de estas danzas se realizan con máscaras y armas, tales como espadas, así como otras son de carácter narrativo en las que cuentan mitos propios de Japón.

Para mostrar otro ejemplo de danzas de purificación o purgación, aunque no exactamente con el mismo objetivo, nos cuenta Frazer⁵⁷ en su libro *La rama dorada*, que en Loango (África), cuando alguien se salta los tabúes sexuales, relacionándose, por ejemplo, un hombre maduro con una mujer que todavía no ha alcanzado la madurez, ambos deben ejecutar una danza purificativa, en la cual ambos están desnudos frente al rey y otros tantos componentes de una comitiva, mientras se les arrojan cristales y grava caliente. Todo esto se realiza ante el miedo a que sus dioses castiguen esta conducta inmoral, perjudicando así la cosecha o atrayendo sobre el lugar sequías o hambrunas.

En Egipto, se practica la danza pre-islámica Zaar. Esta danza proviene de Etiopía, aunque está muy extendida, practicándose también en Túnez, Somalia, Irán o Sudán. Su origen pertenece a la cultura del África Oriental, donde muchas tribus realizan prácticas espiritistas, y esta es precisamente su función, liberar a las personas de los influjos de los espíritus malignos, cuando se cree que alguien está bajo los efectos de una posesión. Cabe aclarar que esta danza está prohibida por la ley islámica en Egipto, lo cual no es de extrañar pues se realiza con el pelo, el cual en la cultura islámica está prohibido mostrar en público; obviamente, es una danza exclusiva de mujeres, de otro modo su práctica no estaría restringida, pues los hombres sí pueden mostrar su cabello. Por este motivo, se realiza

⁵⁷ FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Cit., pág. 81.

clandestinamente en el interior de los hogares. Aunque se trata de una práctica femenina es muy común que mientras las mujeres la realizan haya un hombre purificando las melenas con humo de incienso. El ritmo utilizado en esta danza se denomina *ayyub*. Comienza lentamente y va incrementando de intensidad progresivamente. La danza en sí, se realiza con movimientos circulares y latigazos de cabello los cuales llevan a las ejecutantes a entrar en un estado de éxtasis. El rito puede durar horas, hasta que las bailarinas deciden parar o hasta que caen exhaustas. Se trata de una danza extática y el número de bailarinas suele ser de siete. El motivo de que la danza se realice con el cabello, tiene su explicación en que creen que los espíritus malignos cuando son expulsados del cuerpo de sus víctimas el último lugar donde se alojan es en el pelo, de modo que deben ser expulsados de ahí a la fuerza.

También son muy comunes a lo largo del mundo las danzas en las que los jóvenes se iniciaban en las tribus o en las culturas en que naciesen. Al igual que en el caso de la Danza del Laberinto o de la Grulla -propias de la cultura griega-, las cuáles se realizaban por los jóvenes en el momento en que eran considerados como adultos y con ello iniciados en las costumbres propias de su nuevo rango civil y religioso, en Perú (Matahuasi, Yanamucllo y Maravilca) se ejecutaban las danzas de los Aukines (del quechua “Auki”, que significa “Infante”), las cuales se ejecutaron por primera vez en su pasado prehispánico. Estas danzas son consideradas como guerreras y danzas rituales para la caza. Cuando a los nuevos jóvenes les llegaba el momento y mostraban ciertas aptitudes para poder insertarse en su sociedad como adultos, se entregaban a un rito religioso en el que estaban incluidas estas danzas, y tras el evento eran considerados oficialmente como uno más dentro de la tribu.

En la cultura hebrea, la danza también está muy integrada en la práctica religiosa. Entre los grupos judeo-mesiánicos encontramos las danzas *davídicas*, las cuales

llevan características comunes con el folclore israelí. Estas danzas son usadas para alabar a Yahvé, y aunque en primera instancia, si nos fijamos en el nombre parecen ser creadas por el rey bíblico David, no es así. De cualquier forma, sí están relacionadas con él, al fin y al cabo realizó una danza libre alrededor del arca de Jehová, así que estas danzas llevan el nombre en memoria de este antiguo rey, quién danzó en demostración de que es una actividad agradable a los ojos del Creador.

Y David iba danzando en derredor delante de Jehová con todo su poder, y David estaba ceñido con un efod de lino. (2 Samuel 6:14)

Lo que hoy conocemos como danzas *davídicas* son en realidad *rikudims* (danzas) hebreos, la mayor parte *Mekolaw* (danzas en las que los ejecutantes se toman de las manos para girar en corro). Las danzas *davídicas* se dividen en tres tipos: *Hasídica* (es una danza espontánea, improvisada), *Yemenita* (de alabanza, se danza solemnemente) y *Debka* (guerrera). Aunque también existe la *Hora*, que se trata de una danza nacional israelí y se ejecuta batiendo palmas. Encontramos también la “danza profética”, la cual no es fija, sino que es inspirada por el Espíritu Santo. Esta figura bíblica, -materialización de Yahvé en la tierra (tercera persona de la Santísima Trinidad de la fe católica)- se expresa a través de los movimientos del danzor (persona que entrega su vida a Dios y al aprendizaje no solamente de técnicas para danzar, sino al conocimiento de la palabra y voluntad de Dios). Según creen, Dios usa todo el ser para expresarse, cuerpo y espíritu. Estas danzas pueden ser grupales o individuales. De las personas que ejecutan este tipo de danzas se suele decir que “conocen la voz de Dios”.

Son múltiples las menciones que aparecen en la Biblia sobre la danza con diferentes tipos de objetivos, bien sea como ofrenda, con danza después de una victoria, etc. Estas son algunas de las menciones:

Cambiaste mi luto en danza, me desataste el sayal y me ceñiste de fiesta. (Salmos, 30:12).

Alaben su nombre con danzas; con pandero y arpa y a él canten. (Salmos, 149:3).

Y María la profetisa, hermana de Aarón, tomó un pandero en su mano, y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas. (Éxodo, 15:20).

Y aconteció que, al entrar ellos, cuando David volvió de derribar a los filisteos, las mujeres empezaron a salir de todas las ciudades de Israel con canto y danzas al encuentro de Saúl el rey, con panderetas, con regocijo y con laúdes. (1 Samuel, 18:6).

Regocíjese Israel en su magnífico Hacedor, los hijos de Sión... estén gozosos en su Rey.

Que alaben su nombre con danza.

Con la pandereta y el arpa celebrenlo con melodía. (Salmos, 149: 2-3).

Se irguió de un salto, comenzó a caminar y entró con ellos en el templo, paseando, saltando y alabando a Dios. (Hechos de los Apóstoles, 3:8).

[...] y estad atentos: cuando salgan las muchachas de Siló a bailar en corro, salís vosotros de la viñas, raptáis cada uno a una muchacha y os marcháis a vuestra tierra. (Jueces, 21:21).

Al acercarse al campamento y ver el becerro y las danzas, Moisés, enfurecido, tiró las losas y las rompió al pie del monte. (Éxodo, 32:19).

Agarraron al novillo que les dieron, lo prepararon y estuvieron invocando a Baal desde la mañana hasta el mediodía:

-¡Baal, respóndenos!

Pero no se oía una voz ni respuesta, mientras danzaban alrededor del altar que habían hecho. (1 Reyes, 18:26).

A través de estas citas, no solamente vemos que las danzas fueron agradables a los ojos de Yahvé, sino que el propio pueblo israelí había idolatrado a Baal también con danzas.

Después de todo, como vamos observando a lo largo de todas las mitologías hasta ahora tratadas, esta actividad está bien relacionada con lo divino, tanto como actividad propia de los dioses, como realizada por los seres humanos en alabanza. Además, tenemos también ejemplos, en las citas arriba descritas, de la danza como resultado del regocijo, sin por ello estar presente la idea de deidad alguna. Por otro lado, podemos observar que aunque en ocasiones la Biblia pueda ofrecernos citas de danzas en formación y con algún tipo de proceso coreográfico, en la mayor parte de las ocasiones, se trata de danzas libres e improvisadas, en las que uno puede mostrar la alegría que siente hacia el Creador. De cualquier modo, la danza ha estado siempre presente dentro del folclore y la tradición israelita, los testimonios bíblicos se remontan incluso a los tiempos de Moisés.

2.1.5.- Breve resumen.

La danza ha establecido en todas las culturas de la historia un puente de comunicación con lo divino, así como una comunión ontológica con lo más esencial de su ser. En ocasiones, mediante diferentes procesos mágicos, como en el caso de Framin, supone una potente herramienta de lucha contra los posibles peligros a los que se encuentra expuesto el ser humano, así como para vencer

problemas de índole sobrenatural. Además, es usada también como procedimiento para incitar a determinados seres sobrenaturales a ayudar en lo posible, como es el caso de las danzas guerreras que realizan los campesinos brasileños en los cultivos para que los espíritus que intervienen en la germinación los cultivos “hagan su trabajo”. En la religión mexicana, por ejemplo, vemos el uso de la danza como método purificativo de los representantes de sus deidades antes de ser sacrificados, probablemente el danzar hasta la extenuación hacía, más llevadero el sacrificio que, sabían, era su único destino posible. También entre los sioux, podemos ver la danza como un elemento de purificación y súplica. Estos se entregaban a toda clase de penurias físicas mediante la danza con el fin de despertar la misericordia de sus dioses. De este modo, durante el resto del año la vida sería buena, gozarían de fertilidad y, por tanto, de una gran abundancia.

De cualquier modo, el mismo carácter adoratriz asociado a la danza, está presente en culturas tan alejadas de estas anteriores como la musulmana, la judaica o la cultura de las tribus Kalash. Todas ellas utilizan la danza tanto como oración u ofrenda, como con pretensiones evocativas e invocativas. Hemos visto además los usos de esta actividad obligando a “poderosos seres malignos” a abandonar los cuerpos de las personas, en las danzas Kaar.

Una observación interesante es que en todos los lugares en los que la danza es ejecutada dentro de los ritos y ceremonias está implícita la presencia del círculo como emblema simbólico. La simbología que lleva adosada esta forma ayuda a que el carácter sagrado de la danza en sí sea *per se* algo excepcional, algo fuera de lo mundano: el movimiento dentro de lo que no posee principio ni fin. Esto hace de la danza, al menos a nivel subconsciente, algo tan eterno como los propios dioses.

La danza ha estado presente en la vida del ser humano en toda ocasión, en la alegría y la tristeza, en la abundancia y la escasez, en los exorcismos así como para producir posesiones o estados de conciencia alterados. Ha estado siempre ahí, fiel compañera. A la danza se le ha otorgado en todas las culturas un marcado carácter mágico y numínico. No podría ser de otro modo, la danza tenía que ser un elemento digno y heredado de los dioses. Algo sagrado por derecho propio.

2.2.- Algunos aportes de la psicología y la antropología:

2.2.1.- Del psicoanálisis del *Tótem y Tabú* de Freud a los arquetipos de Jung a la danza.

Antes de comenzar este apartado, quizás sea procedente explicar su contenido. Por un lado y en primer lugar buscaremos creencias y formas de comportamiento procedentes de los tiempos ancestrales, así como también de tribus que se mantienen en situaciones similares a aquellas primeras de las que hemos hablado, comparándolas con comportamientos similares que se mantienen en cultos como el que evolucionó de la religión yoruba en el continente americano, y que convive todavía hoy con nuestra sociedad industrializada.

Es importante explicar que la religión yoruba representa un gran ejemplo de estudio para este trabajo, pues aunque se trata de una religión antigua, se ha mantenido viva a través del tiempo en las tribus africanas de Nigeria, posteriormente pasó durante la colonización de América al Nuevo Mundo (Venezuela, Brasil, Cuba, etc.) y, actualmente se extiende por todo el mundo por motivo de la emigración y el intercambio cultural.

La religión yoruba es un elemento muy útil para este trabajo, ya que mantiene muchos elementos, creencias y costumbres ancestrales y, por otro lado, concede gran importancia a la danza en sus prácticas. La religión yoruba es uno de los testimonios en los que se manifiestan más claramente los efectos psicológicos que la danza produce en el ser humano, efectos que son comunes a todos los pueblos del orbe, y esto podemos constatarlo fijándonos en la importancia que le otorgan -consciente o inconscientemente- a esta actividad los folclores de casi todos los pueblos del mundo.

En segundo lugar, haremos un análisis de las imágenes o arquetipos, que tanto desde la mitología como desde el arte, y también a través de los sueños como enlace entre ambos planos, abordan para hacer más comprensible la realidad y las grandes preguntas esenciales de la existencia. De este modo, veremos que aunque el planteamiento es diferente, el uso que hace nuestra psique de estos elementos, es en esencia, la misma. Y para todo ello nos remontaremos a las teorías de Sigmund Freud, pues aún aceptando que muchas de sus propuestas están ya desarrolladas e, incluso, cuestionadas, hay elementos que consideramos válidos para comprender la necesidad humana de bailar y el aspecto aun no perdido de la danza en general, como acción que une al ser humano y al cosmos.

Desde la era tecnológica en la que vivimos, y sobre todo desde el punto de vista de una sociedad poco apegada a la naturaleza, más de un individuo llegaría a pensar que nuestra mente, nuestros impulsos y otros tantos factores concernientes al funcionamiento de nuestro intelecto, distan mucho de funcionar como los de aquellos remotos antepasados que proyectaban su sombra tras de sí, en el interior de las cavernas, mientras danzaban alrededor del fuego. Sin embargo, nada está más lejos de la verdad. Al igual que un hombre llegó a heredar ojos azules a través de su línea genética ancestral, también pueden heredarse otros rasgos de no tan física realidad.

Existen tribus que todavía funcionan, tanto en su aspecto religioso como social de forma similar a la que otrora el ser humano usaba. Sigmund Freud (1856/1939) - padre del psicoanálisis- en su libro *Tótem y tabú*, nos describe varios aspectos de una de estas tribus. Se trata de los indígenas australianos, los cuales se clasifican dentro del sistema totemista. Y aunque Lévi-Strauss⁵⁸ demostró que el sistema totemista es de difícil definición, puesto que los pueblos que practican este sistema de clasificación "natural" no tienen en absoluto las mismas características, trataremos las ideas de Freud sobre el totemismo australiano de forma absoluta; de esta forma no necesitaremos especificar constantemente a qué tribu totémica nos referimos. Freud nos habla sobre el totemismo como de:

[...] una institución religiosa y social enajenada de nuestro sentir actual, en realidad de hace mucho tiempo caducada y sustituida por formas más nuevas; y si en la vida de los actuales pueblos de cultura ha dejado apenas ínfimas huellas en su religión, sus usos y sus costumbres, también debe de haber experimentado grandes mudanzas en los mismos pueblos que en nuestros días la profesan. El progreso social y técnico de la historia humana ha socavado mucho menos al tabú que al tótem.⁵⁹

Además de tratar sobre todo lo anterior, a través de la comparativa entre lo que Freud define como totemismo y las características que él recalca sobre estas tribus, vamos a ver cómo a día de hoy, muchas de estas costumbres se mantienen en sociedades cercanas a la nuestra, más industrializada, y con un medio de vida similar, como por ejemplo en Cuba, otras partes del Caribe o Miami.

⁵⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude: *El totemismo en la actualidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

⁵⁹ FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Argentina: Amorrortu Editores, 1975, pág. 8.

Este sistema religioso y social, -como Freud ha dicho- divide a las tribus en familias totémicas. Estas familias poseen un tótem individual que les es característico. Si bien debemos aclarar que el tótem será siempre un elemento natural o fenómeno: un animal, la lluvia, un vegetal, etc. Y, en el caso del totemismo australiano es a ese tótem al que deben adoración y respeto, no pudiendo en muchos casos comerlo, cazarlo o incluso acercarse a él. Este tipo de restricciones pertenecen a lo que denominamos “tabú”. Según Freud, tabú, *es una palabra polinesia cuya traducción nos depara dificultades porque ya no poseemos el concepto que ella designa.*⁶⁰ Podemos definir el tabú como algo que no se debe hacer o algo a lo que no debes acercarte. De cualquier manera, posee un carácter restrictivo. Sin embargo, en este concepto se yuxtaponen dos aspectos, por un lado, se exponen ideas de tipo sagrado; un individuo que pertenezca al tótem de la ardilla, no podrá cazarla o comerla, y algunos probablemente ni tan siquiera tendrían permitido mirarla. Esto se debe a que para ellos se trata de un animal sagrado, hacerle algo malo al animal, desencadenaría desgracias. Por otro lado, también se incluyen en este concepto pensamientos -sobre los objetos fuente de tabú -de carácter impuro, maléfico y ominoso, y un ejemplo bien conocido lo encontramos fuera de este sistema; el problema de consumir cerdo entre la población musulmana, quienes tienen prohibido su consumo por considerarse un animal impuro.

Con respecto al tabú, Freud en su libro mencionado anteriormente, hace hincapié sobre todo en el problema del incesto, alegando que está presente en todo lugar donde se manifiesta el sistema totemista. Aunque por otro lado, Lévi-Strauss -de quién trataremos más ampliamente en el apartado siguiente-, con una visión un tanto más abierta y objetiva aseguró -en una entrevista sobre el estructuralismo- que la prohibición del incesto existe en todas partes, aunque en cada lugar y cada tiempo se manifiesta de formas más particulares. Lo importante es que la

⁶⁰FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Cit., pág. 27.

restricción en sí se haya presente en toda sociedad⁶¹. Las tribus de las que trata el libro de Freud se dividen en clanes o grupos totémicos. Sin embargo, el incesto es diferente al concepto que tenemos hoy de él -al menos en parte-. Estos grupos tienen totalmente prohibida cualquier tipo de actividad sexual dentro del propio grupo totémico, tengan o no lazo sanguíneo alguno. Hacemos esta aclaración, porque aunque el tótem se hereda por línea materna, a un mismo grupo totémico pertenecen varias familias que a su vez no tienen por qué estar emparentadas. En cualquier caso, el grupo entero funciona como una sola familia. De hecho, un joven no llamará padre solamente a su progenitor, sino a cualquier hombre del grupo que pudiera serlo. Un ejemplo contemporáneo de esta restricción, manteniéndonos dentro del marco religioso, lo encontramos en la religión yoruba, tanto en África como en el resto de los países latino americanos, o en diferentes lugares de EE UU donde se manifiesta esta religión. En lo referente al tabú del incesto nos toparemos con que los creyentes se agrupan en *casas de santo* o *ilé orisha*, las cuales son totalmente independientes unas de otras, y a menudo con costumbres enfrentadas. Algo similar a la división totémica en cuanto a su funcionamiento como familia, aunque difiere del totemismo en que dentro del mismo grupo, cada individuo es considerado hijo de un orisha (deidades de la religión yoruba) diferente. Lo principal de este ejemplo, a fin de cuentas, es que dentro de cada *Ilé Orisha* está totalmente prohibido mantener relaciones sexuales entre sus integrantes, pues son considerados hermanos. Pero no solamente eso, también se parece en el tipo de tabúes sobre temas relacionados con todo aquello que se considera sagrado y perteneciente al orisha de cada uno de sus *iniciados*. Si un *iniciado* es hijo de la bella Oshún, deidad del amor, el dinero y la miel, entre otras cosas, lo más probable es que no deba consumir calabaza, ya que ella es la

⁶¹BEUCHOT, Pierre (Director), MARCHAND, Jean-José (entrevistador): Entrevista a Claude Lévi-Strauss, L'Institut National de l'audiovisuel, Arte Francia, 1972. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e4WvV-G_Cmg ; <https://www.youtube.com/watch?v=yAUEkpApeuo> ; https://www.youtube.com/watch?v=KApRdDeF_uw ; <https://www.youtube.com/watch?v=ehb0PXtMAHg>

dueña absoluta de este vegetal y no lo comparte con sus hijos y, desde luego, tendrá más que prohibido consumir carnero, pues son tabúes para ellos. Así mismo, de igual manera que nos indica Freud en su libro, el Orisha *tutelar* se comporta de la misma forma que el tótem de estas tribus, es el *ángel de la guarda* de sus hijos, o como él le llama, *espíritu guardián*⁶². También de la misma forma puede enviarle oráculos y otro tipo de información futura o desconocida hasta el momento a través del oráculo de *Aditoto* o *Biangué*, oráculo en el que el *Obí* (coco) una vez fragmentado en cuatro pedazos se arroja al suelo delante del Orisha consultado y según el patrón que salga se procede a la lectura. Otro de los oráculos famosos de esta religión es la de los caracoles o cauríes, y a través de ellos también hablan estos dioses africanos.

La mayor manifestación danzaria de ambas religiones es las fiestas que se celebran en honor de los espíritus totémicos u Orishas, según el caso.

*El carácter del tótem no adhiere a un solo individuo, sino a todos los de su especie. De tiempo en tiempo se celebran fiestas donde los miembros del clan totémico figuran o imitan, en danzas ceremoniales, los movimientos y cualidades de su tótem.*⁶³

En el caso de la religión yoruba, este tipo de fiestas se llaman wemileres, güemileres o también bembés. En ellos se danza para algún orisha concreto. Cabe decir que cada uno de estos espíritus posee sus propias danzas y como hemos visto ya en el apartado propio de esta religión, cuando se supone que están dentro de los cuerpos de sus *caballos*, efectúan movimientos similares a los que caracterizan al espíritu. En consecuencia, Elegguá separará hierba mientras abre caminos (recordaremos que él es el dueño de los caminos y es a él al que se debe

⁶² FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Cit., pág. 12.

⁶³Ibídem, pág. 12.

pedir permiso para absolutamente todo, pues de otro modo podría torcer cualquiera de nuestros intentos por evolucionar). Oyá por su parte, mujer guerrera donde las haya y dominadora de eggunes -muertos-, portará los irukés en alto, girándolos constantemente y gritando como si de una amazona belicosa se tratara. Además de todo esto, lo cual podríamos desarrollar mucho más, existen patrones de pasos o pasos base también propios de cada orisha, ya no solo los movimientos que los caracterizan por actividad asociada, sino también los pasos que marcan los ritmos a seguir. Y es que, como ya hemos indicado, esta religión otorga gran importancia a la danza, pues resulta para ellos un método directo e infalible para ponerse en contacto con sus deidades.

El tabú tiene, para este tipo de sociedades varias funciones, entre las que se encuentran proteger a los individuos y al colectivo de la ira de los dioses, del consumo de ciertos alimentos, regular las actividades sexuales, así como proteger tanto a las mujeres como a los niños y también a los hombres comunes -no pertenecientes al grupo de jefes, sacerdotes, etc.- de determinadas fuerzas mágicas.

El autor de *Tótem y tabú* asegura que las limitaciones del tabú son diferentes de las prohibiciones de origen religioso o moral y que, en muchos casos, ni tan siquiera se conoce su origen o motivo aparente. Algo similar ocurre en nuestros días, y aunque creemos que el pensamiento supersticioso ha desaparecido, o que tiene un carácter menos restrictivo que el que otrora poseyó, lo que realmente ocurre es que ha cambiado el estilo de vida, y el ajetreo que impera en nuestro ritmo de vida no nos permite ser conscientes de todo lo que ocurre a nuestro alrededor, además de la influencia que tiene sobre nuestra psique. Sin embargo, no por ello deja de manifestarse la influencia que ejerce sobre el factor psicológico del ser humano. Estos conflictos se resolverán durante el sueño, en la vida onírica. De cualquier manera, mantengámonos todavía en la realidad de la vigilia, durante

la cual existen sucesos que desatan la conciencia supersticiosa en individuos a nuestro alrededor: ¿no hay acaso personas que dentro de sus casas conviven con arañas en los rincones y las respetan por considerarlas de buena suerte?, ¿no hay acaso entre nosotros quien no soporta la idea de cruzarse con un gato negro?, ¿cuánta gente no se piensa dos veces el pasar por debajo de una escalera?, ¿cuántas personas no toman el salero de la mano de otra, o se alteran cuando esta se derrama?...

El sistema totemista descansa sobre la esencia del sistema animista, a su vez, el animismo fue el generador de mitos, los cuales establecían también la conducta que debía poseer un individuo tanto social como religiosamente. Todo esto, además de dar explicaciones a las grandes cuestiones ontológicas que en aquella etapa de la evolución humana se planteaban. Si bien, estas heroicas hazañas no explicaban verdaderamente la naturaleza de los acontecimientos, sí completaban ese "vacío" a nivel psicológico. Sigmund Freud establece a partir de estudios de otros autores:

*[...] tres grandes cosmovisiones en el curso de las épocas, la animista (mitológica), la religiosa y la científica. Entre ellas, la creada primero, la del animismo, fue acaso la más rica en consecuencias y la más exhaustiva, pues explicaba acabadamente la esencia del universo.*⁶⁴

La religión yoruba posee características similares a las de carácter animista; sin embargo, posee también otras propias de los sistemas religiosos. Animista porque se incluye dentro de las religiones que creen en un sinnúmero de seres que pueblan el universo, como los abiku por ejemplo -especie de espíritus que atormentan a los recién nacidos e incluso puede llevarles a la muerte-, o los propios Orishas, que no son otra cosa -en muchos de los casos, aunque no en todos- que espíritus de la

⁶⁴FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Cit., pág. 81.

naturaleza. Y podemos decir que es también de carácter religioso porque reconoce la existencia de un dios creador -Olodumare- de toda existencia, a excepción de Eshú, que es anterior a todo cuanto existe, quien es el creador a su vez de todos los Orishas, o al menos responsable indirecto de la autogeneración de los mismos en el caso de las Irunmoles. Las verdaderas moradas de los Orishas son las piedras, pues aunque se asientan en las cabezas de sus hijos y que poseen unas moradas asignadas y asociadas a ellos -Oshún los ríos, Ochosi las cárceles o los bosques, Oyá los cementerios, etc-, donde viven verdaderamente es en los *otanes* (piedras en yoruba).

*Según la creencia yoruba que pasó a la Santería, al morir los orishás regresaron a la tierra en forma de lluvia y al llegar al fondo de los ríos se convirtieron en piedra, tomando el color representativo de cada orishá.*⁶⁵

Es en las fiestas de las que ya hemos tratado -los *bembés*- donde se le hace un altar al orisha homenajeado. Ese altar se llama *trono*, y allí será colocada la pertinente *sopera* -típico receptáculo que contiene las piedras u *otanes*-. El *otán* estará presidiendo la celebración hasta el final, y en esta fiesta se danzará constantemente en honor del dios.

Si bien estas son similitudes entre la fe yoruba y las tribus totemistas de las que nos habla Freud, el culto a seres que moran en las piedras o cerca de ellas se extiende por diferentes partes del mundo, recordemos que ya hemos visto un caso en la cultura celta, o también el caso de Stonehenge, los Moais de la Isla de Pascua, que por más tallados que se nos presenten no son de otro material que de piedra. Se cree que estos gigantes de piedra - de los cuales no hace mucho se

⁶⁵ GONZÁLEZ VÉLEZ, Arnulfo: *Ordun. Aye yoruba y la Santería*, Barcelona: Humanitas, 2008, pág. 192.

descubrió que poseían cuerpo entero⁶⁶- representan a los ancestros⁶⁷ de los pobladores vernáculos de la isla.

Como vemos, las relaciones entre las piedras y los espíritus o el mundo sobrenatural son comunes a varias partes del mundo y a tiempos completamente diferentes, y además de esto, la danza se mantiene también como elemento común a todas ellas pues, al fin y al cabo, el ser humano siempre ha danzado para los dioses.

Los primitivos creen en parecida “animación” también respecto del individuo humano. Las personas poseen almas que pueden abandonar su morada y mudarse a otros seres humanos; estas almas son las portadores de las actividades espirituales, y en cierto grado son independientes de los “cuerpos”. Originariamente, las almas eran representadas como muy semejantes a los individuos, y sólo en el curso de un largo desarrollo perdieron los caracteres de lo material a un alto grado de “espiritualización”.

La mayoría de los autores se inclinan a suponer que estas representaciones de almas constituyen el núcleo originario del sistema animista, que los espíritus corresponden sólo a unas almas que han devenido autónomas, y, que también las almas de animales, plantas y cosas fueron formadas por analogía con las almas humanas.⁶⁸

En esto se corresponde también la religión yoruba, de la que venimos hablando. Reconocen la existencia de los eggunes, a los que volveremos aún en más

⁶⁶ PINO, Fernando. *Los moais tienen cuerpo completo*. Batanga. Disponible en <http://www.batanga.com/curiosidades/3717/los-moais-tienen-cuerpo-completo> [Consultado el 14 de agosto de 2015.]

⁶⁷ *Isla de Pascua*. Disponible en http://www.ecured.cu/index.php/Isla_de_Pascua [Consulta el 15 de agosto de 2015.]

⁶⁸ FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Cit., pág. 80.

ocasiones a lo largo de este trabajo. Debemos señalar sobre ellos que son muy aficionados a bailar, y al igual que los Orishas, cuando cabalgan a sus caballos, gustan de bailar. Las fiestas en las que bailan los muertos poseen un nombre diferente a las de los Orishas, en vez de bembés, se llaman *tambor*.

Es muy común en la religión yoruba hacer ofrendas a las divinidades, esta es otra de las grandes características que posee en común esta religión con las de antaño, o con los pueblos más aferrados a la tierra y a su conexión mística con ella. Freud nos dice que *se puede demostrar que en su comienzo el sacrificio no era otra cosa que [...] un acto de socialidad entre la deidad y sus adoradores, un acto de socialidad, una comunión de los creyentes con su dios.*⁶⁹ Y podemos añadir con nuestras propias palabras: un acto de socialidad “directa” entre el dios y sus fieles.

Los sacrificios y las ofrendas representaban, de esta manera, lo mismo que hoy en día una reunión familiar, o salir a comer con amigos. Sin embargo, en este tipo de sociedades más relacionadas con la naturaleza, o en estas religiones que mantienen una visión del mundo como un *todo holístico*, la reunión es doblemente social. Por un lado, se reúnen los amigos y la familia, tanto consanguínea como religiosa -la cual en muchos casos es la misma familia-. Y por otro, la reunión tiene lugar entre este mundo y el sobrenatural, de modo que el banquete sacrificial u ofrenda toma connotaciones místicas. Este podría ser el caso de la *Regla de Oshá* -otro de los nombres que recibe la Santería cubana- con el banquete de los animales que se sacrifican en la *Coronación de Santo* o *Kariosha*, pues tras haber ofrecido la sangre a los dioses, la carne es consumida por los fieles. De este modo, y en este aspecto, podemos ver que el sacrificio o la ofrenda toman el significado de *compartir*: una comunión entre los mundos. Y el autor de *Tótem y tabú* continúa más adelante:

⁶⁹FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Cit., pág. 135.

[...] en un desarrollo ulterior, el animal pierde su sacralidad, y el sacrificio, su nexo con la solemnidad totémica: pasa a ser una simple ofrenda a la divinidad, un autodespojo en beneficio de dios. Y dios mismo se ha elevado ahora tan alto sobre los hombres que sólo se puede tratar con él por mediación del sacerdote.

En la *Regla de Osha*, aunque para tener oráculos de los dioses debes tener consagrado a alguno de los orishas - y que éste te otorgue la capacidad para adivinar, siendo él mismo adivino-, también los *aleyos* -personas que no son sacerdotes propiamente dichos, si estos han recibido *los guerreros* -pueden consultar el *obi* con ellos, de modo que hablan con sus dioses sin necesidad de mediación sacerdotal. De cualquier modo, es a través de las danzas, como ya hemos indicado antes, con las cuales los fieles entablan más relación; es más, es a través de ellas, que se hace más manifiesta la posesión. Podemos establecer de tal modo, que los fieles no solamente danzan para sus dioses, sino que los propios dioses de esta religión danzan en medio de sus fieles. Es, de la misma forma que el sacrificio, una actividad social entre los mundos, a través de la cual las personas pueden hablar con sus deidades posteriormente. Así mismo, aunque los sacrificios animales propiamente dichos, son ejecutados durante los rituales exclusivamente por varones, las mujeres -coronadas o sin coronar- pueden hacer ofrendas de frutas, carne o cualquier otro tipo de cosas directamente a lo largo de toda su vida.

Si transportamos todo esto al mundo del arte, concretamente al mundo de la danza, y hacemos de lo que representan estos sobrenaturales seres arquetipos, podemos establecer que el sacrificio y el contacto directo con esas *ideas ancestrales* es la purgación y la catarsis con la idea o el personaje a representar sobre la escena, esa catarsis que obliga al artista a dejar parte de sí en la escena, que le obliga a enfrentarse en muchas ocasiones a sentimientos que carcomen al ser humano por dentro, que le atormentan a él mismo también, que le hacen estremecerse durante el transcurso de la representación. No es ya el sacrificio de

uno para dios, en favor de uno mismo, sino un sacrificio de uno para sí mismo y para el resto de los que lo contemplan, que por una suerte de empatía son capaces de hacer de la representación un proceso interno.

Los relatos tan imaginativos y maravillosos que la etapa animista generó, daban al ser humano no solamente explicaciones sobre el origen y la esencia de cuanto les rodeaba; también le ofrecía un modo de manipular aquello que les era adverso. Abría una salida mágica mediante la cual el pequeño ser humano, perdido en un océano de dudas, llegaba así a convertirse en "dueño del mundo". Durante el largo tiempo de las culturas animistas, el ser humano se atribuía un poder omnipotente a sí mismo. En realidad, podemos establecer una extensión de esta premisa a las etapas religiosas, ya que el ser humano durante las mismas cree poder manipular su destino, bien sea a través de una oración ferviente, bien a través de ofrendas y sacrificios; obviamente con el objetivo de propiciar a los dioses. En la etapa científica en la que vivimos, no hay lugar para este tipo de omnipotencia, y desde luego tampoco para la presencia de dioses o espíritus -al menos en la mayor parte de los casos-. El único lugar donde se ha mantenido esta característica es en el arte, asegura Freud⁷⁰, cuando llega a comparar al artista con el ensalmador de épocas anteriores-. En el ámbito del arte, es donde aún a día de hoy el ser humano es capaz de crear algo similar a la realización de sus anhelos, y que por una suerte de ilusión, las personas se sacien psicológicamente. ¿No era esto acaso lo que sucedía en las ceremonias? ¿No era esa la función de los mitos?.

La mayoría de los mitos trabajan con arquetipos: el del padre, el de la gran madre como generadora de vida, etc., pero a día de hoy, aunque no de la misma manera y tampoco de una forma tan presente como antaño, nuestra mente sigue siendo susceptible de ser arrastrada por ellos y conseguir cosas que otros factores más actuales no consigue en absoluto. Veámoslo.

⁷⁰ FREUD, Sigmund: CFR., *Obras Completas, Cit.*

Existe un programa de Derren Brown -ilusionista, mentalista e hipnotista británico nacido en 1971- titulado *Miedo y fe*⁷¹. Este reputado ilusionista intentaba implantar en la mente de una mujer joven y atea la existencia de Dios, pero sin que ella se percatara. El proceso consistía en plantar la semilla de un sentimiento de amor incondicional hacia ella, y ese sentimiento debía proceder de afuera avivando, por supuesto, un arquetipo anclado en la mente de cualquier ser humano: el padre. Cuando por fin el proceso concluyó, la reacción que ella tuvo fue sobrecogedora; al verse sola, en el interior de una iglesia - donde tuvo lugar el encuentro- y ante el arquetipo en plena expansión, "el amor de Dios" cayó sobre ella aplastando totalmente el ateísmo que había llevado en su vida hasta entonces. La intensidad emocional que produce el sentimiento religioso suele ser mucho más amplia que la de los individuos ateos, como bien aclara Brown en el propio programa. Ante tal vorágine de amor, la mujer, que había permanecido sedente desde el principio, se levantó como un resorte. Semejante emoción no permitía a su cuerpo seguir indiferente. Podríamos decir que "el amor la empujó al movimiento". Ella misma reconoció más tarde que no había sentido nada semejante en toda su vida. ¿Podría ser esta misma necesidad de movimiento la que empujó a los primeros seres humanos a danzar a los dioses?.

Si tornamos nuestra mirada hacia religiones como la griega, la celta, la yoruba, etc., las cuales al fin y al cabo son adoradoras de aspectos de la naturaleza o cualidades mismas del alma humana. Vemos que viven la religión de forma intensa y en comunidad, queriendo sentirse uno, tanto individual como colectivamente con el mundo que les rodea, en una especie de *participación*

⁷¹ KNOWLES, Julia: *Derren Brown: Los experimentos, Miedo y Fe*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qKouEKvsLnk> [Consultado el 4 de febrero de 2015.]

*mística*⁷² con el mundo. Esto solamente es posible si el grupo se induce a la vez a un estado de consciencia alterado, y, ¿qué mejor forma y más fácil que, paulatinamente, abandonándose al son de la música y el fluir de los movimientos?

Para poder comprender mejor el funcionamiento de nuestra psique para con los arquetipos, investiguemos un poco sobre ellos. Carl Gustav Jung, fundador de la psicología analítica y autor de *El hombre y sus símbolos*, entre otros muchos más libros y estudios, creía en la existencia de un inconsciente colectivo. Colectivo porque es común a todos los seres humanos, pero este inconsciente viene forjándose desde los primeros seres humanos y guarda su esencia, es ahí donde están "almacenados" los arquetipos. Es cierto que Freud ya había notado esa tendencia del inconsciente hacia lo arcaico-mitológico -a lo cual denominó "reminiscencias arcaicas"-, sin embargo el estudio que Jung desarrolló sobre esta tendencia, resulta mucho más extensa y enriquecedora para este trabajo, puesto que concuerda en gran parte con las teorías estructuralistas de Lévi-Strauss, que trataremos en el apartado siguiente. Muchos de estos *símbolos* o *arquetipos* no solamente se hallan presentes en los mitos, sino también en los sueños, uno de los medios que tiene y ha tenido siempre el ser humano para resolver sus problemas inconscientes, y que mediante estos elementos lo consigue de forma eficaz.

A los contenidos exclusivos del inconsciente colectivo es a lo que Jung denominó *arquetipos* y, a los que genera el inconsciente personal, *complejos de carga afectiva*. Este eminente investigador de la psicología profunda establece dos elementos compositivos del inconsciente que afectan al sueño. Veamos como se interrelacionan, pues uno puede afectar al otro.

⁷² Término usado por Lucien Lévy-Brühl, que posteriormente retiró por las críticas adversas, pero que Jung apoyaba. El término lo utilizaba ante la creencia del ser humano en compartir un alma con un animal, árbol o cualquier otro elemento de tipo natural.

Las imágenes que aparecen en los mitos, las cuales también reciben el nombre de *arquetipos* pues si nos fijamos bien, de alguna manera conserven la misma esencia en todas las partes del mundo, son representaciones del *inconsciente colectivo* y pueden aparecer en el sueño como tales, o también pueden ser modificadas al pasar por el espectro del inconsciente personal y sufrir alguna alteración, personalizándose en mayor o menor grado. Pero, ¿qué es psicológicamente un *arquetipo*? Si tornamos nuestra mirada hacia los estudios de mitología, podemos observar de forma general que tratan sobre representaciones de la naturaleza: imágenes solares, fenómenos naturales -lluvia, amanecer y ocaso-, vegetales, etc. Ora bien, para Jung, los mitos formaban parte del engranaje psíquico que tiende a alegorizar para representar la naturaleza del espíritu humano. Alega que:

[...] poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. No le basta al primitivo con ver la salida y la puesta de sol, sino que esta observación exterior debe ser un acontecimiento psíquico, estos es, que el curso del sol debe representar el destino de un dios o un héroe.⁷³

Se trata de imágenes simbólicas del profundo drama existente en el espíritu humano, el cual puede ser aprehendido tras una proyección en los acontecimientos que se generan a nuestro alrededor. Estos *arquetipos* poseen un carácter, sino "mágico", obligatoriamente espiritual, lo cual a su vez hace de ellos la base primordial de cualquier religión pretérita, presente o futura. De hecho, Jung nos dice que muchas veces el *arquetipo* hace su aparición en los sueños bajo la forma de entes espirituales y demás imágenes fantásticas -incluso en el caso de las personas no creyentes-, de modo que es uno de los elementos más universales que el ser humano posee.

⁷³ JUNG, C.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España: Ed. Paidós, 1970, pág. 12.

Sería interesante preguntarse si todo esto es una explicación para las imágenes y los temas que comenzaron a tratarse en la danza a partir del nacimiento tanto de la danza moderna como del *expresionismo alemán* ante el ambiente bélico mundial. Artistas de esta revolución, como Mary Wigman o Martha Graham por ejemplo, comenzaron a interesarse por el pensamiento junguiano y a desarrollar sus piezas bajo este punto de vista. El miedo ante el terror a los estragos de la guerra, despertó imágenes aterradoras en el inconsciente colectivo de la población (podemos ver aquí esos poderes demoníacos provenientes del concepto tabú -*arquetipos*-). Estos "demonios de la noche" debían ser purgados, y si un individuo para semejante proceso tiene el sueño, para sociedades enteras, está el arte para asumir esa función, ¿no se manifestó así en la Edad Media con sus gárgolas y otros elementos dispersadores del mal en esa etapa tan supersticiosa? Y, por otro lado, ¿qué mejor que de la misma forma que hacían nuestros más remotos ancestros, que mediante la danza integrada en sus ritos conseguían encontrar su remanso de paz e integración con aquello que les rodeaba? Además, claro está, de ese sentimiento de colectividad que la danza genera, y sobre todo en una época tan oscura como debía de ser el período de las grandes guerras.

Estos sentimientos de dolor reinstaurados repentinamente en el interior de las personas debían ser sacados para poder eliminarlos o sobrellevarlos mejor. Sin duda, una de las mejores formas para sublimar estas presiones internas fue la danza, ya que esta habla en el lenguaje del espíritu, el movimiento brota de nuestro interior tal y como lo sentimos, sin necesidad de codificar la información ni racionalizar sus contenidos. Los *arquetipos* suelen ser símbolos de tipo religioso o metafísico -por ejemplo, Martha Graham, empleaba muchas veces el arquetipo de la Gran Madre-, estos hunden sus raíces en lo más recóndito y lejano de nuestro inconsciente, y proceden de aquella época en la cual los espíritus conformaban una realidad constante y diaria del ser humano. Son

representaciones instintivas que genera el inconsciente mediante la relación del motivo a representar y la forma de pensamiento: *a un médico al que se le pide que describa el curso de una enfermedad empleará conceptos racionales como "infección" o "fiebre". El sueño es más poético. Expresa la enfermedad corporal como una casa terrenal y la fiebre como un fuego que la destruye.*⁷⁴

Con nuestra forma de vida actual, hemos desposeído totalmente a las ideas e imágenes que la mente suscita en nosotros de las emociones que les son propias, y es gracias a los sueños, y a la alteración que sufren por parte del inconsciente que al deformarlas, simbólicamente, les devuelven la poesía que caracterizaba a las culturas. *Se puede percibir la energía específica de los arquetipos cuando experimentamos la peculiar fascinación que los acompaña. Parecen tener un hechizo especial [...]. Los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia.*⁷⁵

Estas imágenes que establece nuestro inconsciente de forma instintiva son para Jung la *función compensadora del sueño*, aquello que rellena el vacío metafísico en el que nos hemos sumido en la era moderna. La mayor parte de los autores de mitología comparada como Joseph Campbell, Mircea Eliade o Walter Burkert afirman que los mitos, aún siendo la presentación de los mismos arquetipos, son adaptados continuamente por el ser humano de cada época y de cada lugar con motivo de aprovechar sus enseñanzas y comprenderlos mejor. Aquí es donde entra verdaderamente la función de los sueños en nuestra era, pues antaño los mitos eran historias de dioses y héroes, propios de las religiones de cada cultura. Estos era tomados en serio y hacían reaccionar a las personas ya que contenían un verdadero aporte emocional para ellas. Sin embargo, este tipo de representaciones ya no contienen ningún tipo de significado metafísico para el mundo

⁷⁴ JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*, España: Ed. Paidós, 1995, pág. 78.

⁷⁵ *Idem*, pág. 79.

industrializado. Aún así nuestra mente no ha perdido esa programación metafísica por tan largo tiempo implantada, aunque nos hayamos "deshumanizado". Nuestra mente grita desde el inconsciente, y los arquetipos de los que tratan los mitos son tomados por ella, manifestándolos de forma individual y personal en los sueños, volviéndose de esta forma más eficaces en nuestra vida. La individualización a la que nos somete esta sociedad ha hecho que a día de hoy, el relato mítico se haya convertido en el relato onírico individual, eso sí, con un factor común: el arquetipo. Es quizás por esto que la danza, desde el nacimiento de la danza moderna y más específicamente del expresionismo alemán o la danza-teatro al igual que muchas otras artes, haya asumido esta característica de los sueños.

Aunque admiramos notablemente la belleza de los grandes mitos por su sencillez narrativa, y esa forma tan clara de expresar los grandes ideales, al igual que sucede con los grandes ballets clásicos, nos quedamos también con su belleza, es decir, los apreciamos desde una perspectiva un tanto pancalista. Sin embargo, la forma natural de hoy en día de afrontar la realidad y nuestros propios ideales morales queda reflejada tanto más con lo que proponen y con la forma de proponerlo los ballets de Pina Bausch, por ejemplo, pues a partir de la danza moderna, el arte del movimiento ha asumido un lenguaje más orgánico, simbólicamente hablando. Citemos a Jung, quién a través del texto que a continuación exponemos, desnuda nuestra nueva sociedad, haciéndonos ver el enorme vacío en relación con todo lo simbólico:

Nuestros tiempos han demostrado lo que significa abrir las puertas del inframundo. Cosas cuya enormidad nadie hubiera imaginado en la idílica inocencia del primer decenio de nuestro siglo han ocurrido y han trastocado nuestro mundo. Desde entonces, el mundo ha permanecido en estado de esquizofrenia. No solo la civilizada Alemania vomitó su terrible primitivismo, sino

que también Rusia está regida por él y África está en llamas. No es de admirar que Occidente se sienta incómodo.

El hombre moderno no comprende hasta qué punto su "racionalismo" (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numínicos) le ha puesto a merced del "inframundo" psíquico. Se ha liberado de la superstición (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su traición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendidas por todo el mundo.

Los antropólogos han descrito muchas veces lo que ocurre a una sociedad primitiva cuando sus valores espirituales están expuestos al choque de la civilización moderna. Su gente pierde el sentido de la vida, su organización social se desintegra y la propia gente decae moralmente. Nosotros estamos ahora en la misma situación. Pero nunca comprendimos realmente lo que perdimos, porque, por desgracia, nuestros dirigentes espirituales estaban más interesados en proteger sus instituciones que en entender el misterio que presentan los símbolos. En mi opinión, la fe no excluye el pensamiento (que es el arma más poderosa del hombre), pero, desgraciadamente, muchos creyentes parecen temer tanto a la ciencia (y, de paso, a la psicología) que miran con ojos ciegos las fuerzas psíquicas numínicas que por siempre dominan el destino el hombre. Hemos desposeído a todas las cosas de su misterio numinosidad; ya nada es sagrado.⁷⁶

Discúlpese la longitud de esta cita, pero consideramos que era necesaria. Es deber tanto de las sombras que proyectan los sueños, así como también de las imágenes y los temas propuestos por el arte restablecer el factor sagrado de la realidad. Aunque el término sombras parezca presentar connotaciones oscuras y

⁷⁶ JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*, Cit., págs. 93- 94.

destructivas, en realidad no es así del todo. Al igual que el ego consciente tiene sus características positivas y negativas, con las sombras ocurre lo mismo, son síntoma de que "algo no marcha bien", y superarlas nos llevará a la gloria del héroe. Esta es la cara positiva y creadora de las sombras. En la danza-teatro de Pina, por ejemplo, esas sombras están desencriptadas y listas para su comprensión, ordenadas de tal forma que no sólo sean efectivas, sino que su valor se multiplique. Ejercen los artistas, y más concretamente los artistas de la danza en este caso, el papel de los oráculos, que ponían de manifiesto los períodos de mala suerte u *osogbos*, en el caso de la *Regla de Osha*, y establecían las ofrendas o sacrificios a entregar a los dioses para superarlo. Ahora mediante el arte y la danza el ser humano pone de manifiesto esos *osogbos* sociales, y los denuncia y se enfrenta a ellos en favor del resto de sus congéneres, haciendo él mismo el sacrificio intelectual y emocional para purgar y sublimar esas ideas. Podemos observar de este modo que lo que para nuestros ancestros era una práctica religiosa, en nuestros días ocurre sobre la escena. Lo sagrado que antaño convivía con el ser humano en las cavernas, las piedras, los vegetales o cualquier otro elemento natural, hoy sigue vivo sobre los escenarios. El lugar donde la magia todavía es posible. Un tiempo donde el ser humano actual vuelve a ser como aquellos seres humanos que no reflexionaban sobre los símbolos o aquello que observaban, sino que por el contrario, lo vivían de forma intensa. Ese es el poder de la danza.

2.2.2.- De Jung a Levi Strauss: un camino hacia la danza en compañía de los mitos.

[...] los mitos significan el espíritu humano que los elabora en medio del mundo del que forma parte él mismo.

Claude Lévi-Strauss. (1908/2009).

La concepción que toma Lévi-Strauss -padre del estructuralismo y gran pensador de nuestro tiempo- de los mitos, es muy similar a la que determinaban Freud y Jung a cerca de los sueños, al menos en cuanto a su función sobre la mente humana. Pongamos, por tanto, ambos en contexto, para que algunas de las similitudes más importantes vayan saliendo a la luz.

Desde luego, los mitos -tal y como ya nos ha indicado muchos autores, etnógrafos y estudiosos de la mitología comparada como Mircea Eliade, Frazer o Campbell por ejemplo- no son para nada relatos carentes de lógica; más bien todo lo contrario, se trata de historias, bien sean aureoladas, hiperbolizadas, reales (largo tiempo ocurridas), o pertenecientes al reino de los imaginario, que poseen una lógica poética con la que funciona la mente que es inherente a todo pensamiento y que es de carácter universal. Si bien, una de las diferencias más grandes entre el mito y los sueños, estriba en que el primero es de carácter grupal (social y universal) y los sueños se relacionan únicamente a nivel inconsciente del soñante, es decir, se trata de una creación individual de la mente. No obstante, tienen una relación común: la intención de resolver conflictos psicológicos.

Muchas veces la reconciliación con los conflictos devenidos de los acontecimientos tanto históricos como generados dentro de la propia naturaleza, que mediante la simple observación no pueden solucionarse en la realidad,

generan unas imágenes simbólicas que se enmarcan dentro de lo que podemos considerar mítico, y que ayudan a solucionar este problema, reconciliando mediante este sistema al ser humano con lo que le rodea, al menos en cuanto al factor psicológico se refiere.

De cualquier modo, los mitos no fueron creados por sociedades en las que el funcionamiento psicológico de dichos individuos diste demasiado de ser como el nuestro. El propio Lévi-Strauss, en una entrevista realizada para L'institut National de l'audiovisuel⁷⁷, reconoció que al escribir su libro *El Pensamiento Salvaje*, en el que pretendía demostrar que la lógica del pensamiento de los pueblos salvajes, y con ello podemos abrir campo a través de la historia de la humanidad, hacia tiempos pretéritos primitivos, no tenía por qué hacer uso de los elementos tanto emocionales, místicos como sentimentales para realizar el estudio sobre su cultura. Las reflexiones y clasificaciones de las culturas totémicas como de otros tantos pueblos históricos, respondían a un sistema intelectual un tanto ingenuo. Ingenuo, pero al fin y al cabo intelectual, lo cual implica de por sí una necesidad de observación y comprensión, con sus consecuentes procesos de raciocinio. Algo que no difiere tanto de las pretensiones actuales de la ciencia, aunque sí de sus métodos. De la misma manera, las clasificaciones sociales (propias de totemismo, por ejemplo) tanto procedentes del mundo botánico como zoológico, no son más que modelos lógicos de clasificación que la naturaleza ofrecía. Esta visión tira por tierra la concepción que Freud poseía sobre el totemismo, al menos con muchas sociedades totemistas que no fueran la propia objeto de sus estudios (la de los indígenas australianos). Si, efectivamente, tomamos esta forma de clasificación propuesta por Strauss, en la cual lo místico y religioso, no es que desaparezca, sino más bien que se queda al margen,

⁷⁷ BEUCHOT, Pierre (Director), MARCHAND, Jean-José (entrevistador): Entrevista a Claude Lévi-Strauss, L'Institut National de l'audiovisuel, Arte Francia, 1972. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e4WvV-G_Cmg ; <https://www.youtube.com/watch?v=yAUEkpApeuo> ; https://www.youtube.com/watch?v=KApRdDeF_uw ; <https://www.youtube.com/watch?v=ehb0PXtMAHg>.

reducimos el totemismo a una mera clasificación social, una excusa para la exogamia (en algunos casos). Así las familias o clanes, al tener restringido el comercio sexual interno, debían buscar en los grupos aledaños, creando de esta forma relaciones sociales. No por esto se niega la religiosidad intrínseca o inherente del espíritu humano, más bien se aclara que no está implícita en la clasificación totémica en una gran mayoría de los casos. En ocasiones, el tótem si será el dios o antecedente ancestral de los clanes; en otras, este se limitará a formar parte de una clasificación de carácter meramente social.

Si aceptamos este canon a la creación de los mitos, podemos pensar igualmente que muchos fueron creados con objeto nada más que de comprender o afrontar acontecimientos, y que la presencia de sus dioses en los mitos no es por pura religiosidad, sino que se trata de modelos listos para inclusión, en tanto que dicha clasificación. Para no alejarnos demasiado del totemismo, aunque no forme parte de tal sistema religioso, pero que por otro lado tiene grandes similitudes, pongamos como ejemplo de nuevo a la religión yoruba. También en este caso la religión africana, así como su desarrollo afro-americano resulta muy útil, pues muchos de sus mitos o patakies -como ellos los denominan-, utilizan a sus deidades de forma paradójica para enviar un mensaje más potente. Encontramos por ejemplo a un Obatalá, padre de todo lo blanco, y por tanto pura virtud), queriendo violar a su hija Oshún, quién también esta invertida, pues es ella la Orisha del sexo y el amor, protectora tanto del matrimonio como de las relaciones ilícitas. Podemos, por ello, conjeturar que, componente religioso a parte, los mitos contienen a los dioses como imágenes simbólicas de lo que representan. Sin embargo, los mitemas incluidos en sus mitos, pueden ser de origen social, o como elementos de esa “ingenua” ciencia que poseían. Podemos hacer incluso con este ejemplo doble uso de esa lógica de la que habla Lévi-Strauss, y aventurarnos de nuevo a conjeturar que los yorubas africanos -consciente o inconscientemente- vieron que era más fácil hacer un uso paradójico de la imagen de estos dioses que

utilizar otros menos relacionados con el tema del incesto, magnificando así el mensaje en cuestión. Esta suposición queda patentada por Lévi-Strauss en su libro *Antropologie structurale deux (Antropología estructural dos)*, cuando afirma que *la relación entre los elementos que están implícitos en el mito es de naturaleza dialéctica, y las instituciones descritas en los mitos pueden ser inversas a las instituciones reales*⁷⁸, restableciendo así, de alguna manera, el equilibrio perdido.

Nuestros tiempos no resultan muy diferentes. En el arte de la danza, podemos ver cómo hay personas que inician sus propios *mitos*, su visión personal de esas grandes imágenes simbólicas que se generan en la psique del ser humano, esas imágenes -quizás un tanto abstractas-, tan potentes que tal y como nos lo afirma Jung en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, son de carácter universal. En cuanto a esto, no solamente debemos aceptar, quizás, las palabras del autor, sino que deberíamos además de aceptarlas, continuarlas:

*Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene, en cambio, una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. [...] Todos los procesos naturales convertidos en mitos, como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de la lluvias, etc., no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejado en los sucesos naturales.*⁷⁹

⁷⁸ GÓMEZ GARCÍA, Pedro. “La estructura mitológica en Lévy-Strauss”, *Teorema*. 1976, vol. VI/ 1: 119-146. [Traducción del autor del artículo]. Disponible en <http://pedrogomez.antropo.es/articulos/1976-La-estructura-mitologica-en-Levi-Strauss.pdf> [Consultado el 17 de Agosto de 2015.]

⁷⁹ JUNG, Carl Gustav: *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Cit., pág. 12.

Y ahora es cuando debemos añadir: ¿Es el ser humano actual tan diferente? ¿No es de la misma manera esto en las obras de Pina? ¿O de Béjart?.

En la pieza *Café Müller* de Pina Bausch -que abordaremos detalladamente en el apartado reservado para esta gran coreógrafa- podemos ver claramente imágenes que no nos resultan tan extrañas. Nos impactan, sí, pero nos hablan un lenguaje muy claro, al contemplar por un instante su comportamiento, sus movimientos, su tristeza, su escenario, sentimos exactamente lo que nos pretende mostrar la artista, por más alejadas de la realidad que puedan parecer, como el espectro blanco que circula por la habitación, por ejemplo: los desastres de ese gran monstruo que asoló Europa, la guerra. Y si el ser humano de antaño necesitaba desarrollar asociaciones entre aquello que sucedía en la naturaleza, a su alrededor, para poder comprenderlo mejor, el ser humano actual, centrado exageradamente en sí mismo y sus propias acciones, lo que hace es buscar sus propias imágenes simbólicas para asumir determinadas comportamientos de sus congéneres, también en gran medida incomprensibles en muchas ocasiones. Y es que para una niña que nació en Alemania, en plena Segunda Guerra Mundial, y que creció y vivió la posguerra, muchas cosas debieron de quedar sin una explicación válida para ella, muchas cosas contempladas que sublimar. Afortunadamente, para ella y para el mundo de la danza, encontró el arte del movimiento para sacarlas afuera, usando arquetipos e imágenes simbólicas para dejarnos esas joyas coreográficas que la coronaron como una de las mejores artistas de la danza de nuestro tiempo.

Pero no es, ni ha sido, solamente ella, ni esa obra concreta. Desde la misma perspectiva, podemos mirar su *Consagración de la primavera*, o algunas de las obras de otro de los *grandes* de la danza, Maurice Béjart - como *Ballet for life*, por ejemplo- y otros tantos y tanto coreógrafos que nos da nuestro arte, así como artistas de otras disciplinas, pues de eso mismo trata el arte, de ofrecer apoyo a nuestra psique para, de alguna manera, enfrentar y *silenciar* aquello que nos

inquieta; así nació en el pasado, y así seguirá por siempre, al menos aquel arte que posee connotaciones simbólicas y que es de esencia ontológica. Y si el ser humano utilizaba en la antigüedad sus ritos sagrados y sus ceremonias para encontrar su lugar en el mundo y unirse a las naturaleza y a sus dioses, el ser humano actual, que tampoco encontró todavía ese lugar, ni una explicación verdaderamente satisfactoria sobre esas cuestiones, aunque pueda no preocuparse demasiado de ellas ya, usa el arte para acallar esa necesidad, y lo sagrado de esa acción se encuentra en la catarsis con lo que sucede sobre la escena y en la propia catarsis del intérprete con lo que pretende representar.

Además de todo esto, podemos establecer que, aunque los mitos, tal y como pensaba Lévi-Strauss fueran promovidos por ese factor intelectual inherente al ser humano que necesita explicarse el *mundo*, estos eran incluidos en las ceremonias, y por extensión también las danzas que se llevaban a cabo en ellas, ya que esas danzas, en muchos casos, eran las que narraban o acompañaban las acciones rituales que se asociaban al mito. En base a esto último, podemos entrever que los sueños, como pensaban Freud y Jung diferencias a parte, emanan de nuestra mente con más poder que nunca sobre nosotros, para equilibrar esa parte intelectual sobreexcitada que posee el ser humano actual, y la liberación del inconsciente que se realizaba y realiza en ceremonias mediante trances, estados alterados de conciencia, etc., en nuestros días muchas personas solamente consiguen cuando su “intelecto duerme”. Mitemas y mitologemas se combinan en nuestra mente creando mitos individuales y particulares cuando nuestra parte consciente y analítica no puede censurar al verdadero lenguaje poético de nuestro espíritu, y eso sucede tanto en los sueños como en el arte.

Ya hemos dicho anteriormente que el análisis de Freud y Lévi-Strauss era similar, veamos por qué:

Las imágenes o elementos que propone el mito *no tienen valor autónomo, adquieren su función significativa en el seno de las combinaciones donde están llamadas a figurar, y sólo la conservan por relación a estas combinaciones.*⁸⁰

Al establecer la relación existente entre los análisis de Lévi-Strauss, Freud y Jung en cuanto a sus similitudes, también se hace necesario exponer algunas de sus diferencias. Por un lado, hallamos que Freud y Lévi-Strauss se diferencian del tercero, en que este último tenía en cuenta la particularidad del individuo, tomando muchas referencias del sueño, en base al componente emocional que entraba en juego en el mismo. Sin embargo, el creador del estructuralismo buscaba la relación entre los mitemas, al igual que Freud identificaba las imágenes oníricas, para sacar una relación de la partes tomando como referencia el entorno que rodeaba al sujeto, -o en el caso del antropólogo, a la sociedad-. Y, desde luego, tanto Sigmund Freud como Claude Lévi-Strauss prescindían por completo de las imágenes arquetípicas, las cuáles en los análisis de Jung eran tan primordiales para sacar cualquier conclusión posible. Sin embargo, el análisis estructuralista de Lévi-Strauss y el junguiano, hablan por otra parte de un particular lenguaje de la mente, mientras que Freud cree que la deformación de las imágenes de los sueños vienen provocadas por una censura propia del individuo derivada de la negación de su propio deseo.

Entrando en un terreno más artístico, en su obra *Lo crudo y lo cocido* este mismo autor afirma que tanto el mito como la música -y aquí podríamos incluir también la danza- prescinden del plano temporal para manifestarse. Asegura que ambas:

son máquinas de suprimir el tiempo. [...] Por debajo de los sonidos y los ritmos, la música opera en un terreno bruto, [al igual que los gestos y los movimientos de

⁸⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, México: Siglo XXI, 1976, pág. 232.

la danza] es el tiempo fisiológico del oyente [...]. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de ésta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado. Hasta el punto de que escuchando la música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad.⁸¹

De seguro, y desde nuestra experiencia propia, tanto de intérpretes como de espectadores esto mismo ocurre en el espectáculo danzario. Cuando uno comienza a moverse, podemos asegurar que aquí, en el espectáculo danzario, se genera un triple hechizo: música, danza y mito al servicio de un vocabulario que va más allá de cualquier otro tipo de expresión posible. Es el lenguaje del alma humana en estado puro. Para el intérprete es convertirse en el personaje a llevar a cabo, y para el espectador es vivir ese mensaje enviado desde la escena que, para ambos, por una suerte de catarsis a través de los múltiples estímulos generados, y de ese lenguaje particular común a los tres elementos mencionados, llevan al intelecto a dormirse, viajando así a ese “país de nunca jamás”, morada del inconsciente. Cuánto más no representaría la danza pues, para los pueblos primitivos, la cual les hacía vivir en carne propia las aventuras de los héroes antepasados.

Para asegurarnos de que nuestra anterior afirmación, desde el punto de vista interpretativo, no se reduce a una mera opinión propia, incluyamos ahora los testimonios de dos grandes estrellas de la Danza Clásica actuales. En una entrevista realizada por Isis Wirth, autora de *Después de Giselle*, a Lucía Lacarra, gran figura española de la danza a nivel europeo-, esta última confiesa:

[...] no puedo bailar si no pongo toda mi alma adentro. Julieta, Tatiana, Margarita, Nikiya. Son el amor perfecto, porque hoy en día ya nadie muere de

⁸¹ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Lo Crudo y lo Cocido*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968, pág. 25.

*amor. Me meto dentro de ellas porque esa es mi suerte, la suerte artística, y vivo a través de ellas ese amor que hoy no tenemos.*⁸²

José Manuela Carreño, excelente bailarín cubano y estrella indiscutible a nivel mundial, asegura algo similar cuando aborda la siguiente pregunta:

-¿Qué significan para ti los Clásicos de repertorio?:

*-Me identifico con ellos. Si tuviera que representarme a mi mismo como bailarín, es a ellos adonde iría en primer lugar. Los roles clásicos son para mí... ¿todo?, o: ¿buena parte del todo? Una fuente en la que me reconozco no sólo como bailarín, porque para mí la técnica es una transición hacia otra forma de expresión, sino yo mismo. Digamos que siento mi yo artístico en ellos, como si fuera un príncipe en esos momentos sobre la escena, aunque fuera de ésta, en la realidad, no lo sea...*⁸³

Después de esta disertación, puede quedar la duda sobre qué papel juega la música en el panorama en que hemos entrado. Pues bien, ninguna de estaspreciadas figuras de la danza hace referencia a la música, esto sucede más que nada porque en una obra de Danza Clásica la música está implícita, y si para el cuerpo del bailarín su apoyo está en el suelo, para la ejecución del movimiento, el propio suelo de la expresión del intérprete está en la música, ya de por sí lenguaje. Podemos suponer, por tanto, que en una danza de carácter narrativo, se presentan dos lenguajes con un mismo objetivo: hablarle al espectador de los grandes ideales universales. Todo ello, recalquémoslo de nuevo, dos lenguajes que se combinan para llegar al espíritu humano y conversar con él de forma dialéctica.

⁸² WIRTH, Isis: “Lucía Lacarra estrella del ballet de la Ópera de Munich”, en *Danza Ballet*: 6 de diciembre de 2006. Disponible en <http://www.danzaballet.com/lucia-lacarra-estrella-del-ballet-de-la-opera-de-munich/> [Consultado el 26 de junio de 2014].

⁸³ WIRTH, I.: *Después de Giselle*, Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2007, pág. 173.

Tal parece que con todo este recorrido nos vamos alejando del objeto de este apartado, no obstante la siguiente cuestión nos devolverá a él inmediatamente. El planteamiento que surge ahora, podría suscitar dudas entre la relación de las bellas historias que plantean los grandes ballets y los mitos. En efecto, Lévi-Strauss tiene unas palabras acerca de ello:

[...] en un mito que se transforma al pasar de tribu en tribu se extenúa finalmente sin por ello desaparecer. Dos caminos quedan aún libres: el de la elaboración novelesca y el reemplazo con fines de legitimación histórica⁸⁴.

Obviamente, en el caso de los ballets clásicos, nos encontramos en el camino primero, pero no por ello estos pierden el carácter mítico, dialéctico y didáctico. Al igual que en el mito de Edipo podemos encontrar los siguientes mitemas según Strauss:

1. Relaciones de parentesco sobreestimadas.
2. Relaciones de parentesco subestimadas o desvalorizadas.
3. Negación de la autoctonía del hombre.
4. Persistencia de la autoctonía del hombre.

De esta manera se desprende una correlación: la sobrevaloración del parentesco de sangre es a la subvaloración del mismo como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es a la imposibilidad de alcanzarlo.⁸⁵

Analizando de igual manera el argumento del ballet *El lago de los cisnes*, por ejemplo, hallamos:

⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, C.: *Antropología estructural* *deux*, París: Librarie Plon, 1973. Pág. 315.

⁸⁵ LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología Estructural*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. Pág. 239.

1. Subestimación de la fuerza del verdadero amor.
2. Realización plena del amor.
3. Intento de negación del destino.
4. Persistencia de las fuerzas del destino.

Y según estos mitemas encontramos que el intento de privación de la realización plena del destino es a su inevitabilidad como la subestimación de la fuerza del verdadero amor es a la realización plena del mismo.

Los dos primeros mitemas podemos encontrarlos en el mito del rey Minos, que en lugar de entregar el toro en ofrenda, lo retiene para su propia gloria a pesar de estar previamente avisado, y los dos segundos, en el mito donde Hércules rescata a su amada del inframundo, donde Hades la mantiene retenida. Podemos ver con ello, que el carácter mítico del ballet sigue intacto.

A día de hoy, contemplamos los mitos y nos vemos embelesados por esa extraña magia que desprenden; sin embargo, ya no ejercen ese poder que antaño ostentaban sobre el inconsciente de aquellas personas tan apegadas a la tierra de antaño o a los actuales habitantes de las zonas menos industrializadas. Sin embargo, nuestras necesidades básicas mentales -tal y como ya hemos visto antes- siguen siendo parecidas. Esto ocurre por la diferencia de los modos de vida y del tipo de lenguaje que utilizamos, el cual nos impone imágenes particulares en nuestra forma de comprender las cosas. Expliquémonos tomando como ejemplo el desarrollo de la danza hasta día de hoy, sobre todo en cuanto a puesta en escena y expresión se refiere, dejando por tanto al margen la ejecución técnica.

El lenguaje de los primitivos fue catalogado por Lévi-Strauss como lenguaje concreto, del cual determinaba que era mucho más rico, y desde luego mucho más

expresivo, lo cual a día de hoy calificaríamos de redundante y exagerado. Este es el caso de la Danza Clásica, aunque su puesta en escena es mucho más moderna que el entorno de aquellos, el lenguaje o mímica es muy concreto, existiendo gesto para cada mensaje narrativo, y aunque nos conmueve, en muchos casos su increíble belleza, y disfrutamos de la historia que nos cuentan, no habla un lenguaje emocional, mucho más abstracto. Esto hace que lo comprendamos, pero no establece por lo general un diálogo dialéctico en nuestro interior o al menos si lo establece no tiene tanta fuerza como para hacernos reaccionar, verdaderamente, sencillamente nos conmueve. Por otro lado nos encontramos con las teorías de Jung sobre los sueños, los cuales nos presentan la solución a los problemas que se generan en nuestro inconsciente y que, a su vez, nos hablan más en nuestro lenguaje abstracto. Estos realizan, en nuestro tiempo, la función que antaño desempeñaban en los mitos. Podemos comprender pues que con la llegada de los convulsos tiempos de las grandes guerras mundiales, esa necesidad de liberar el inconsciente fuese más exacerbada. Ningún arte de ese tiempo salió indemne de tal situación. En el caso de la danza, y tras el nacimiento del expresionismo alemán en concreto, el vocabulario dancístico se tornó muchos más abstracto también, recuperando esa función psicológica que había perdido. Imposible sería negar el carácter onírico que poseen las obras de grandes creadores como Mary Wigman, Kurt Jooss o ya una de sus herederas, Pina Bausch, quienes han pasado a la historia como excelentes figuras de la danza, y de quienes se ha dicho que sus creaciones impresionaban y removían al espectador que asistía a los teatros. De estos creadores y de algunos otros trataremos más adelante, desarrollando, a su vez, estos mismos aspectos.

2.2.3.- La escuela de Mircea Eliade, Campbell, Frazer, Zimmer y otros: algunas propuestas ejemplares.

Quien no imagina rasgos superiores más intensos, y en una luz superior y más intensa que la que pueden ver sus ojos mortales y perecederos, no imagina nada.⁸⁶

Anónimo.

Recreando el principio del Evangelio de San Juan, Serge Lifar⁸⁷ reflexionando sobre la danza dijo: “Al principio era la Danza y la Danza estaba junto al Ritmo...”⁸⁸ Si pretendiésemos comenzar a escribir un génesis de la danza estas podrían ser las primeras palabras, pues a partir de que el hombre descubrió a este gran dios creador, el gesto y la pantomima evolucionaron hasta lo que hoy concebimos como el arte de la danza.

Pero antes de dirigirnos directamente hacia la danza en sí, debemos hablar de los elementos que están estrechamente relacionados con ella, estos son: el ritmo, el espacio y el gesto. Sería totalmente infructuoso ponernos ahora a dilucidar en este o en cualquier otro momento sobre qué es lo que aconteció primero, a excepción del gesto pues de este parte la danza propiamente dicha, si la conquista del ritmo por parte del hombre o la humanización del espacio. No obstante, ponerlos en contexto ayudará en gran medida a reconocer la importancia de su íntima relación.

⁸⁶ KERÉNYI, Karl: *Eleusis*, España: Ediciones Siruela, 2004, pág. 157.

⁸⁷ Serge Lifar (1904-1986), bailarín de los Ballets Rusos y maestro de danza de la Ópera de París.

⁸⁸ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, 1995, pag. 15.

Aunque el ritmo ha existido siempre implícito en el orden de la naturaleza (ciclos estacionales, días y noches, el latir del corazón, etc.) el ser humano no fue consciente de su poder creador hasta que fue capaz de reconocerlo y reproducirlo de forma consciente. Sin embargo, debido al gran afán del hombre por dominarlo todo, el ritmo no saldrá tampoco indemne de tal conquista: reproducirlo viene a significar manipularlo; acelerarlo o dilatarlo según lo que pretenda conseguir de él, pues en una ceremonia el tempo de la música o la percusión no mantiene durante todo el desarrollo de la celebración la misma cadencia, de la misma forma que en los ballets clásicos las músicas más suaves tienen lugar al comienzo dejando las más apoteósicas para el final. En las ceremonias rituales de muchas religiones mágicas, como la religión yoruba, las músicas suelen tener un desarrollo progresivo dejando las más vivas, rápidas y contrastadas para el final correspondiendo con los trances de los fieles. En cualquier caso, es necesario aclarar que el ritmo está íntimamente ligado al tiempo, conquistar uno es convertirse en el amo y señor del otro, es humanizar algo en lo que el resto de los seres vivos simplemente están integrados. Esto mismo lo confirma Leroi Gourhan⁸⁹, en su libro *El gesto y la palabra*, diciéndonos que el *hecho humano por excelencia es tal vez menos la creación del útil que la domesticación del tiempo y del espacio, es decir, la creación de un tiempo y de un espacio humanos*⁹⁰. Esta domesticación de la que habla no solamente lleva al ser humano a un sistema de medición concreto del tiempo, el cuál con el posterior desarrollo de la civilización se establecerá en horas, minutos y segundos, sino también a conquistarlo de forma figurativa, haciendo de él algo más que una repetición mecánica, dejando aflorar unos sentimientos a través de la manipulación de su cadencia, los cuales son perceptibles a través de la música.

⁸⁹ Arqueólogo, etnólogo e historiador del s. XX quién de la mano de Annette Laming Emperaire, utilizó el estructuralismo con el fin de poder interpretar mejor el arte paleolítico.

⁹⁰ GOURHAN, Leroi: *El gesto y la palabra*, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la biblioteca, 1971, pag. 303.

Por otro lado, en el pasado el ser humano se mantenía dentro del tiempo mítico. Sin embargo, era a la vez un tiempo concreto, operatorio, marcado invariablemente por el acontecer de los fenómenos naturales; se trataba sobre todo de sacar el máximo partido a su entorno: la llegada de la primavera, el tiempo de la cosecha... En este tipo de sistema temporal, todo acontecimiento que por ellos fuera observado estaba íntimamente relacionado con los cuerpos celestes o con los dioses; en este último caso un gran ejemplo es la cultura griega. Este modo de ver la naturaleza llevó al hombre a creer que todo lo que sucedía a su alrededor era una manifestación de un artífice divino concreto y que todo cuanto existía sobre la tierra pertenecía a alguno de ellos.⁹¹ En cualquier caso, lejos ya de estos tiempos pasados, nuestro calendario mantiene esta esencia, aunque la relación con lo divino pase inadvertida o haya caído en el olvido para la gran mayoría. En los tiempos que corren, el ser humano intenta relacionar su calendario con el de la vida operativa agrícola.⁹² Tiempo mítico a parte, el modo de proceder en cuanto a la naturaleza se refiere, se mantiene y se mantendrá permanentemente dentro de su propio ritmo natural, valga la redundancia.

Volviendo al tema que se trata, está claro que en algún momento de la prehistoria, el ser humano comenzó a hacer uso de sonidos rítmicos a la hora de danzar; sin embargo, llegado este punto debemos a la vez distinguir entre dos tipos de ritmicidad, las cuales Gourhan diferencia como técnica y figurativa:

El ritmo técnico no tiene imaginación, no humaniza unos comportamientos sino la materia bruta. Mientras que los ritmos figurativos, han hecho desde milenios entrar la Luna y Venus en el círculo del mundo regido por el hombre, convirtiéndolas en actores tranquilizadores en la vasta escena donde el hombre

⁹¹ ZAMBRANO, María: CFR., *El hombre y lo divino*, Mexico: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1973.

⁹² GOURHAN, Leroi: CFR., *El gesto y la palabra*, Cit.

*crea y deshace sus dioses, los ritmos técnicos, todavía están afanados en penetrar penosamente los primeros espacios siderales*⁹³.

Mientras el ritmo técnico centra su labor en crear herramientas, labrar la tierra, etc, el ritmo figurativo se relaciona con la danza, la música y el dominio de la expresión, y aunque los dos son creadores de formas, el segundo tiene un carácter simbolista, no práctico en el sentido utilitario de la tecnicidad manual. Todo ritmo es pues creador de espacios y de tiempos, pues ambos *no existen como vivido sino en la medida en la cual son materializados en un envoltorio rítmico*⁹⁴.

No es difícil imaginar que el ritmo técnico se manifestara primero en el hombre que el de carácter figurativo, pues como el nombre de este último indica para ello se tuvo que desarrollar primero el pensamiento figurativo en el ser humano, lo cual implica a su vez también un pensamiento de tipo simbolista.

Retomemos pues la génesis mencionada al comienzo de este texto y podremos asegurar que en cualquiera de los casos posibles esta no sería una religión monoteísta, ya que también hay una gran madre, *la necesidad de expresar y comunicarse* que siempre ha llevado dentro del ser humano desde que es considerado como tal. El ser humano comenzó a balancearse para marcar el ritmo, a lo cual podemos denominar “marcha” y su carácter está regido por el tiempo y el espacio; posteriormente, comenzó a integrar otras partes de su cuerpo fruto de sus propias emociones y que, como Gourhan asegura, abren *una salida distinta: la de la integración de un dispositivo creador, ya no de espacio y de tiempo, sino de formas [...]*⁹⁵. Como ya hemos dicho, el ritmo es creador de espacio y de tiempo

⁹³GOURHAN, Leroi: *El gesto y la palabra*, Cit., pág. 301.

⁹⁴Ibidem, pág. 301.

⁹⁵ Ibidem pág.301.

humanos; sin embargo, como el espacio no se puede conquistar sin el cuerpo en movimiento, o sea, el gesto, tratémoslos de forma conjunta.

A partir de que la figuración es integrada en el ser humano, no es aplicada solamente al ritmo, sino que pasa a formar parte de su *modus vivendi*, denominemos a esto comportamiento “figurativo”. Este tipo de comportamiento emana de la capacidad que el ser humano posee para plasmar lo que sucede en su realidad, en su entorno, tanto a través del verbo, del gesto o materializando todo esto en símbolos o en figuras. Cabe aclarar que la figuración pertenece al reino de lo abstracto, es el medio por el que el ser humano trae lo informe tanto del mundo de las ideas como del sobrenatural y lo condensa en el mundo material otorgándole, mediante algún proceso, una manifestación más o menos clara.

Sería inútil a estas alturas negar que el ser humano, ya desde sus albores, no es un ser religioso, ya que es precisamente aquí, en sus orígenes, donde vemos claramente que la religión y la magia nacieron con él. Y aunque el hecho de que las pinturas rupestres sobre cacería, por poner un ejemplo, se considere tan sólo una conjetura el que poseyeran un carácter mágico-religioso, no cambia la realidad de que sí se practicaban ritos de este carácter, tales como los funerarios. Sigamos entonces la línea de tal conjetura, apoyada por tantos autores y antropólogos a través de la historia, tales como el historiador del arte Ernest Gombrich⁹⁶. Este prestigioso autor en su libro *La Historia del Arte*, asegura que las pinturas rupestres de las que antes hablábamos pudieran ser testimonios de la creencia que ponía el hombre primitivo en la representación de las imágenes, y que con la sola representación de sus futuras presas mediante un procedimiento mágico, los animales perecerían durante la cacería, tal y como ellos habían planeado previamente.

⁹⁶ Historiador de origen austríaco, quién fue una eminencia en el estudio del arte llegando a ganar el Premio Balzan para la historia del arte occidental y la medalla de oro de la ciudad de Viena además de trabajar en universidades como Oxford, Cambridge y Harvard.

Aquí, tratando solo de demostrar esta línea de pensamiento, tomemos la práctica del ser humano de inhumar a sus muertos. Esta costumbre estaba motivada a su vez por dos necesidades, una emocional y otra religiosa. Si como Gourhan afirma, *el arte está íntimamente ligado a la religión*⁹⁷ y su relación con el hombre es también, como en el caso anterior, en buena parte emocional, dejamos patente el comportamiento religioso en la vida de nuestros primitivos ancestros. Todo estaba ligado: religión, arte y emoción. Desarrollemos esta idea para una mayor claridad: tanto la representación gráfica como el lenguaje superan lo meramente concreto y su propio reflejo, pues permiten expresar unos sentimiento abstractos, poco definidos e imprecisos, muchas veces sobre la propia situación del hombre en una realidad que a la vez lo expulsa, pues no está integrado de la misma manera que el resto de su entorno, y sobre la cual él mismo se propone como centro. Estos sentimientos, muchas veces de miedo, asombro, etc ante los fenómenos naturales llevó a nuestra especie a deificar los fenómenos naturales para así sentirse de nuevo unido a ellos, al mundo natural. Tenemos ante nosotros unas emociones que tras la animación del entorno parten ahora hacia el terreno de la religiosidad, una religiosidad que quedará plasmada en multitud de hallazgos sobre el arte paleolítico y posteriores.

Por otra parte, la personificación de los fenómenos naturales conllevó que el ser humano quisiera conocer el origen de esos personajes divinos, a veces creados por él mismo, convirtiéndolos en personajes de innumerables historias, dando de este modo alguna explicación a cómo obtuvieron sus poderes, quiénes eran verdaderamente o cómo entraron a formar parte de su realidad. Acabamos de asistir a un alumbramiento: el mito.

⁹⁷ GOURHAN, Leroi: *El gesto y la palabra*, Cit., pág.197.

Los mitos se han originado a lo largo y ancho de este mundo, surgen de un lugar del inconsciente que pretende relajar o disipar la tensión que existe dentro de las personas. A su vez, estos problemas suelen ser de carácter metafísico u ontológico, y las soluciones y conflictos que plantean son válidas para toda la humanidad, es más, existen muchos mitos de simbolismo paralelo entre las diferentes culturas del mundo, lo que nos lleva a pensar que el ser humano tiene una estructura lógica a nivel universal, que es la fuente de estos relatos, los cuales incluso a día de hoy resultan más que nunca misteriosos y de significación en parte insondable.

Entre los muchos antropólogos o historiadores que intentaron definir el mito, Mircea Eliade, gran filósofo e historiador teológico, lo hace de la mejor forma posible para esta tesis, pues dice que el mito:

[...] narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales.⁹⁸

Tras esta definición del término *mito*, debemos aclarar que podemos referirnos a ellos desde distintos ángulos: entre otros, mitos cosmogónicos (para los cuáles la definición anterior se hace más que acertada), mitos heroicos y mitos de persecución. Nos centraremos, primeramente en los dos primeros tipos, pues resultan esenciales para este apartado; a medida que avancemos en su descripción encontraremos los motivos.

Estos relatos son muy significativos para el ser humano de distintos modos, pues muchos no solamente pretenden explicar acontecimientos externos que se producían alrededor de la vida humana de otras épocas, sino que a su vez, también

⁹⁸ ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Barcelona: Ed. Kairos, 2006, pág. 14.

cumplían la función de aliviar conflictos internos que producían en el ser humano una agonía de carácter existencial. No obstante, es precisamente ese carácter sobrenatural que poseen los mitos, el cuál conlleva una connotación de eternidad, lo que hace que esos sufrimientos internos sean, en cierta medida, aliviados, pues hace de ellos algo limitado, equilibrando la visión humana de los acontecimientos tanto externos como internos, bajo el pretexto de que todo cuanto sucede, es un mero reflejo de aquella fuerza eterna a la que no alcanzan los sufrimientos, dado que es perfecta en sí misma. Esta fuerza no es conocedora de las ideas de bien y de mal, de nacimiento ni de muerte, de alegría ni de dolor. Por tanto, los mitos proponen una paz esencial más allá de cualquier conflicto, que es precisamente lo que el intelecto humano aprovecha de ellos, quedando así en cierta medida aliviado. Este es el caso de los mitos heroicos. En ellos, tras la aventura del individuo que se atreve a adentrarse en el mundo sobrenatural no se refleja más que la necesidad del ser humano de escapar de los desastres que lo atormentan, y encontrar de este modo “aquel don”, bien sea espiritual o material, que le permita verlos desde una perspectiva diferente, o simplemente vivir mejor ante el caos reinante, es decir, restablecer el orden. Buddha, por ejemplo, a través de su larga búsqueda de la iluminación, alcanzó el Nirvana y al regreso de su aventura concedió al mundo entero el camino necesario para encontrar la paz existencial. Sin embargo, podemos encontrar mitos mucho más prácticos, desde un punto de vista material en cuanto al problema a tratar, como el de Prometeo, quien robó el fuego a los dioses y lo trajo al mundo de los seres humanos, de modo que estos pudieran vivir mejor gracias a esta hazaña.

El acontecimiento más común, donde estos mitos eran representados, era en los ritos o ceremonias, y es en estas ocasiones justamente donde el ser humano creía poder comunicarse con los dioses o el mundo sobrenatural. En cuanto a esto, Burkert⁹⁹, autoridad en la materia, nos asegura que el objeto de los mitos, sobre

⁹⁹ BURKERT, Walter: CFR., *El origen salvaje*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2011.

todo en su implicación dentro de la ceremonia, es crear la posibilidad de salirse de la realidad cotidiana, llegando al mundo de aquella energía imperecedera, donde todo sufrimiento y duda desaparece, a través de analogías. Al fin y al cabo, todo el proceso de los ritos está diseñado de forma que evoque verdades trascendentales, las cuales forman parte intrínseca de la mente humana. Incluso esos personajes de origen divino con los que el hombre creía relacionarse en la hora ritual, no resultan más que representaciones convenientes sobre la naturaleza y otros tantos aspectos internos del propio espíritu humano. Por tanto, podemos decir que en las ceremonias, ambos, mitos y ritos, proponen imágenes de carácter simbólico que están destinadas a sobrepasar la imagen del mundo que la mente humana crea en su vida cotidiana.

Si bien el mito es de esencia intelectual, el rito es la parte que implica al cuerpo y le permite tener experiencias, logrando así una conexión con lo trascendente de su ser, con su esencia, situándose de esta manera frente al origen.

Todo este aparente rodeo antes de retomar el gesto y el espacio no ha sido en balde, dado que no es sobre el espacio humanizado material ni sobre el gesto sencillamente expresivo, el tema que se expone en este punto, sino sobre el espacio que el ser humano humaniza, separándolo del resto del entorno para luego sacarlo del tiempo y espacio humanos y entregárselo a “aquello último”, estableciendo allí una conexión con lo sagrado, con la esencia del universo y de sí mismo.

Se ha dicho que el gesto o el cuerpo en movimiento es lo que ocupa el espacio, pero todavía hay más: el poder del gesto dentro del espacio sagrado que se crea para los rituales va más allá de la simple forma, tiene poder para manipular el destino, tanto como para producir resultados en el mundo material.

[...] cuando adoptamos alguna posición o hacemos un gesto, éstos se «sellan» en el éter, así como el sonido que envía una corriente continua de vibraciones que se imprimen en la atmósfera¹⁰⁰.

Tal es el poder del gesto dentro de este “espacio sagrado”. Y es por esta paradoja que se manifiesta en el rito, que el gesto repercute en el tiempo y el espacio, ya que tanto el uno como el otro están implicados en el momento de la ceremonia, y coinciden con la realidad espacio-temporal del origen. Tiempo y espacio durante los cuales fue creado el universo. De hecho, tanto en los primeros ritos realizados como en muchas de las posteriores grandes civilizaciones, al igual que en muchas tradiciones mágico-religiosas existentes a día de hoy, los ritos cosmogónicos son los comunes y principales. Ambos, espacio y tiempo, están implícitos en el orden sagrado, donde el ritual se desarrolló por vez primera por un dios, un ancestro un héroe. Es por esto, que todo gesto realizado dentro de este espacio tiene tal poder, porque se encuentra en el origen, en el momento de la creación, donde el ser humano es uno con los dioses.

Sabiendo ahora de esta dualidad del tiempo, podemos preguntarnos fácilmente ¿cómo creía el hombre primitivo que debía vivir?. La respuesta la encontramos en esa búsqueda constante de lo sagrado, de la divinidad, del retorno a ese momento del origen. Vivir para los seres humanos de las épocas de la antigüedad, era mantenerse en concordancia con modelos extrahumanos, según dictaban los dioses, sin por ello dejar de regirse por los ciclos naturales, ya que los dioses eran muchas veces reflejo de lo que sucedía en la naturaleza. Cada parte de la rueda del año, al igual que los astros que el ser humano conocía, estaban representados por un dios concreto o por un período muy concreto de la vida de un héroe o deidad. En estos ritos, en los cuáles el espacio, al menos en ese “lugar sagrado” en el que se celebraban era eliminado del mundo y trasladado al reino celestial, -en el de las

¹⁰⁰ MORALES, Alberto: *Mudras*, México: Ed. Yug, 1995, pág. 41

energías cósmicas que todo lo mueven-, el tiempo era también proyectado, como se ha dicho antes, a otra dimensión, en la que toma otro significado. Pero esta eliminación del tiempo profano y su proyección en el tiempo mítico tenía la función de dar una importancia vital a la vida del hombre ya que:

[...] el resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el «devenir». Los textos brahmánicos ponen muy claramente de manifiesto la heterogeneidad de los dos tiempos, el sagrado y el profano, de la modalidad de los dioses ligada a la «inmortalidad» y de la del hombre ligada a la «muerte»¹⁰¹.

Este tiempo mítico no está ligado solo al rito, pues el ser humano lo encontraba también, no en su estado de vida natural sino en contadas ocasiones, cuando era en verdad “él mismo”, cuando las preocupaciones de la vida cotidiana desaparecían, durante las cacerías, en el trabajo o en la guerra.

Hemos visto que el ser humano deificó las fuerzas naturales convirtiéndolas en lo sucesivo en dioses. De igual modo, entresacando una nueva lectura del *Génesis* bíblico, el ser humano hizo a los dioses a su imagen y semejanza para entender que hay algo que lo trasciende y comenzar de nuevo la creación.

Cuando el ser humano danza, se haya en un trance en el que deja de reflexionar hacia el futuro para estar en pleno presente, pendiente de cada paso, pendiente del ritmo de la percusión o de la música, disfrutando del simple hecho de estar moviéndose, conectado con su centro y con el espacio a través del oído, de la vista y del tacto. Respirando no sólo por la necesidad de oxígeno, sino para sacar el máximo partido de su cuerpo (todo “instinto humanizado”), entregando su esfuerzo a sí mismo, al entorno y a los dioses. Este gusto por el movimiento le

¹⁰¹ ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Cit., pág.50.

llevó a pensar que la danza era agradable a los ojos de estas deidades, y no solamente fue entregado como sacrificio, sino que a la vez se transmutó, trascendió a actividad divina. El ser humano danzó primero para agradecer a los dioses, y danzó después para parecerse a ellos. Por ello *todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano*¹⁰².

No es necesario hacer una larga lista de los ritos o las ocasiones que conciernen a la vida profana en las que el ser humano ha danzado; lo interesante es el origen divino que él mismo le ha concedido. La danza fue creada *in illo tempore* y por tanto por un dios.

En la antigüedad, y aún en culturas existentes todavía hoy como la hindú tradicional, por ejemplo, se tiene la creencia de que la danza era una de las formas más antiguas de la magia. Se le otorga por tanto al bailarín unos poderes sobrenaturales, por aquello de que puede transformar, de alguna manera, su propia personalidad. Así como la meditación trascendental y otras tantas disciplinas orientadas a la comunión ontológica del ser humano, mediante la danza se alcanzan estados de conciencia alterados, generando un éxtasis, lo cual provoca una experiencia supraterránea, una comunión con lo sagrado. Por ello:

*Para hacer magia, para hechizar a alguien, uno tiene antes que hechizarse a sí mismo. Y esto se realiza tanto con la danza como con el rezo, el ayuno y la meditación.*¹⁰³

Un testimonio de esta creencia lo encontramos de nuevo en la religión yoruba. En las fiestas de coronación o *Kari-Osha* -la cual trata de la iniciación de algún adepto- el nuevo iniciado cree ser poseído por su Orisha tutelar, y a partir de aquí

¹⁰²ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Cit., pág. 46.

¹⁰³ ZIMMER, Heinrich: *Mitos y Símbolos de la India*, España: Ediciones Siruela, 1995, pág. 147.

será reconocido como sacerdote de la religión. Sin embargo, esta posesión, por lo general, no puede tener lugar si no es mediante una danza previa, durante la cual el individuo llega a un estado de éxtasis.

De cualquier modo, las danzas que las religiones e incluso los folclores de todo el mundo poseen, aunque a partir de cierto momento de la historia comenzaron a estilizarse, no poseen esa belleza estática que caracteriza el arte de la danza, sobre todo la clásica. Sus danzas se caracterizan más por la exaltación de lo que existe alrededor, de valores propios de sus creencias y de otras tantas características. Poseen otro tipo de belleza, la belleza del verdadero regocijo en unas tradiciones arraigadas profundamente en su historia, donde los ceremoniales suelen caracterizarse por lo misterioso y numínico de su contenido. Parece que donde las personas de las sociedades más avanzadas tecnológicamente no viesen más que espacio vacío a su alrededor, ellos viesen un *todo* pleno a lo que pertenecen y con lo que se relacionan, danzando en su honor por decisión propia, e invadidos por esos sentimientos, sin otra opción que celebrar con el movimiento los milagros de la vida.

Escribe Mircea Eliade en su libro *La India*, que durante su viaje por ese país lleno de contrastes, recibió esta explicación de la vida espiritual de sus habitantes:

es alegría, es goce y danza, unas veces desenfrenada [...] y otras serena y elevada [...]. La vida espiritual es inocencia y libertad, drama y éxtasis. [...] Nuestra danza no es estética, tal vez ni siquiera hermosa, quién sabe, ¿pero has sentido su ritmo, has captado el estremecimiento de su armonía cósmica que expresa extáticamente el danzarín en un movimiento, cuyo misterio es impenetrable pero cuyo efecto en nuestra vida es enorme? Así en nuestra vida espiritual.¹⁰⁴

¹⁰⁴ ELIADE, Mircea: *La India*, Barcelona: Herder editorial, 2013, [e-book] pág. 152.

Según su propia descripción, la India es de por sí un lugar de grandes contrastes, un lugar que homenajea constantemente al ciclo de la vida, un lugar de excesos de todos los tipos: excesos de riqueza, de pobreza, de espiritualidad, ascetismo o fe. Nada encuentra su término medio en la India, en medio de paisajes tan abrumadores como exuberantes, y donde en medio de toda esta vitalidad y ajeteo de emociones, hasta la muerte tiene su lugar privilegiado, significando un estado de tránsito hacia pastos aún más fértiles si cabe.

En Santiniketan, se celebra el *Holi* o fiesta de la primavera, donde la gente danza en corros celebrando el milagro de la vida. Paralelamente, como el Eliade pudo presenciar en un entierro tibetano que también son en círculo las danzas en tales acontecimientos donde celebran el *milagro de la muerte*¹⁰⁵, en respeto al tránsito por el que supuestamente está pasando el individuo que ha dejado este mundo. La danza es tan importante en este país que hay lugares como Jaipu, donde los bailarines forman una casta aparte de las demás. Ni que decir, que los espectáculos son de lo más cuidados y selectos. Todavía hoy puede hallarse en la India el mismo espíritu que sorprendió a Mircea Eliade en su momento.

Al igual que en la antigua Grecia, en cuya mitología hallamos a Terpsícore -musa de la danza-, en la India, estaríamos frente a la *Trimurti*¹⁰⁶, dioses supremos, danzarines los tres. No obstante, de esta trinidad danzante, debemos resaltar sobre todo a Shiva Nataraja -Señor de la Danza-, su aspecto destructor. Los hindúes creen que esta deidad danza constantemente *la danza de la realidad*, esta es *Creación-preservación-disolución-encarnación-liberación*, y todo cuanto vive,

¹⁰⁵ELIADE, Mircea: *La India*, Cit., págs. 92-94.

¹⁰⁶ Trinidad de dioses principales: Brahma (creador de Universo), Vishnú (del cual parte los otros dos y quién representa la preservación eterna del universo) y Shiva (El aspecto destructor de la divinidad, dueño y señor de la danza).

danza a su vez con él. A través de esta danza vital, todo ser humano se librará algún día de la ilusión de Māyā.¹⁰⁷

Respecto a la mitología hindú y su relación con la danza, podemos encontrar a Krishna, como manifestación de héroe divino. En un momento en el que los demonios comenzaron a proliferar sobre la tierra, esta (la tierra), cansada de la asolación y los castigos que sufría en su cuerpo a diario por causa de esos seres, acudió a la presencia de los dioses, quienes decidieron avisar a Vishnú de lo que sucedía. El ser preservador supremo se encarnó en la Tierra como Krishna y cuando llegó el momento, tuvo una lucha con uno de los reyes de estos demonios, Kāliya. Estaba a punto de morir, cuando su madre terrenal, quien sabía del origen real de su hijo, le recordó su verdadera naturaleza divina, ya que él, Krishna, estaba igualmente integrado en la ilusión de Māyā, como cualquier otro mortal. De pronto, al saber de su propia esencia, las tornas cambiaron y el héroe divino comenzó una danza poderosa, como aquella en que aquél *yuga*¹⁰⁸ atrás, él mismo, en su verdadera forma como Vishnú había derrotado al demonio Kālanemi. Como es de esperar, Krishna (Krishna-Vishnú) derrotó de nuevo a su opositor y la paz reinó de nuevo sobre la tierra.

Alejándonos un poco de la India, o quizás no tanto, pues ya hemos visto que en sus ceremonias se danza en círculo también, -recordemos Santiniketan y el entierro tibetano-, tratemos ahora la disposición más general que poseen las danzas rituales a lo largo y ancho del mundo. Si indagamos un poco en cualquiera de los ritos que se celebran en todas las tradiciones mágico-religiosas del mundo, pronto hallaremos una característica común: la mayor parte de la veces, danzan en

¹⁰⁷ El mundo tal y como lo percibimos, un lugar de dolor, alegría, bien y mal, sin embargo cuando se corre el velo de esta ilusión de la vida, el ser humano comprende que existe algo eterno más allá de toda esta conglomeración de contrarios, un lugar todo todo se unifica y se comprende su sentido.

¹⁰⁸ Sistema de medición del tiempo cosmogónico, propio de la mitología hindú.

círculo. Bien podemos reconocer que el ser humano ha tratado en todo momento de reflejar y representar lo que capta, por medio de la observación de la naturaleza. En cualquier caso, es innegable que todas las civilizaciones han dado gran importancia a los fenómenos celestes. Y bien creyeran que la tierra era plana, bien supieran ya de su forma “esférica”, o tanto supieran que la tierra gira alrededor de sol o tomaran nuestro planeta como centro del universo, eran conscientes de un sistema rotatorio de los astros en la esfera celeste. Tampoco es ningún descubrimiento innovador que la mayoría de las culturas otorgaban a los astros un carácter divino, de hecho, el sol ha sido siempre una fuente de adoración por su característica sustentadora de vida, luz y calor. Es quizás por estos motivos que el ser humano fue consciente de la naturaleza sagrada del *centro*, alrededor del cual giran todos los demás elementos. En sus ansias de representación ritual, además de esta característica divina, seguramente tuvieron en cuenta la naturaleza práctica de tal disposición, pues ayuda por ende a la participación de todos los miembros del colectivo dentro de las ceremonias. Y, desde luego, es la mejor representación del concepto de ciclo, tanto temporal como vital en cuanto a lo transcendental se refiere, ya que al ponerse en movimiento circular, se pasa irremediabilmente por el mismo lugar de forma repetida. Este sentido circular en movimiento supone, de alguna manera, un motor inmóvil, del cual emana la energía suficiente para que todo lo demás se sustente, por lo que la idea de centro está tan intrincada en nuestras mentes, desde lo más antiguamente remoto.

*El torrente surge de una fuente invisible y su punto de entrada es el centro del círculo simbólico del universo, el Punto Inmóvil de la leyenda del Buddha, alrededor del cual puede decirse que el mundo gira. [...] símbolo de las aguas del abismo que son la divina energía creadora de la vida y sustancia del demiurgo; el aspecto generador del mundo del ser inmortal.*¹⁰⁹

¹⁰⁹ CAMPBELL, Joseph: *El Héroe de las Mil Caras*, México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 44.

Después de esta descripción ofrecida por Joseph Campbell, eminente mitógrafo estadounidense, podemos asegurar que la idea de centro fue para estas culturas la fuente primordial de la que emana y emanó toda la existencia, pues el centro es eterno, sin tiempo ni lugar concreto. Un lugar perfecto en sí mismo. El centro del mundo y de *la realidad absoluta*¹¹⁰. Sabemos que “estos centros”, uno y múltiple, por su ubicuidad, no tienen un lugar concreto de ser. Lo sabemos por la cantidad de santuarios y lugares sagrados que las culturas arcaicas dejaron en herencia al resto de la humanidad. Un centro del mundo bien podía ser un lugar natural, como un volcán en actividad, que en algún tiempo fue tomado por una deidad. Pero también existen lugares que se convirtieron en centros sagrados por ser el origen de algún héroe, el lugar donde algún dios hizo presencia, etc.

En cuanto a esto, un buen ejemplo es el pozo sagrado, dedicado a la diosa Deméter en Eleusis. Allí fue donde se sentó durante la búsqueda de su hija Perséfone: la Coré, quien había sido raptada al inframundo por Dionisos. Acerca de este pozo, Karl Kerényi asegura en su libro *Eleusis*, que está:

*Provisto de un margen redondo, era el Kalichoron, “pozo de las danzas hermosas” [...]. Sobre el pavimento de piedra, algunos círculos, que les pareció a los excavadores que todavía se podían ver, indicaban la figura básica de la danza que en otro tiempo realizaron los iniciados.*¹¹¹

También en tiempos de la cultura celta, los campesinos solían encender hogueras y bailar en torno a ellas en fiestas que se celebraban todos los años, suponiendo que al saltar sobre ese fuego (centro del mundo), quedarían renovados por otro año más.¹¹²

¹¹⁰ ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Cit., pág. 30.

¹¹¹ KERÉNYI, Karl: *Eleusis*, Cit., pág. 61.

¹¹² FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Cit., pág. 544.

Por otro lado, los rituales, aun manteniendo este aspecto mágico-religioso, no permitían al ser humano relacionarse únicamente con los dioses, sino que ocupaban también una función social, pues existen además los ritos de pasaje o iniciación. Estos rituales hacían sentir al hombre unido como grupo, enfrentando colectivamente todo lo que no comprendía, dejando de sentirse solo y transmitiendo a la vez las tradiciones, formas de comportamiento y valores. Por ejemplo, en las cuevas de Cogull, en Lérida, hay un testimonio pictórico en el que están representadas diez mujeres con las faldas hasta las rodillas, con el torso desnudo, mientras bailan en círculo alrededor de un hombre. Se trata probablemente de una danza fálica, un rito de iniciación o incluso un rito de unión matrimonial.

Con todo esto queda cuanto menos patente, que la actividad danzaria ha sido testigo de las alegrías, los deseos y las penas de nuestros ancestros. En un mundo tan dinámico como en el que vivimos, en el cual la naturaleza nace y muere, para resurgir de nuevo de forma incansable, el ser humano no podía hallar algo tan similar sino en la danza para relacionarse con el entorno, consigo mismo y con sus congéneres, pues tal es su naturaleza: el dinamismo, en el cual cada gesto nace, toma su momento y forma culminante, y muere para dar paso a un gesto nuevo.

*Bajo el impulso de la alegría el hombre gritó,
su grito se concentró en palabras,
estas fueron moduladas en canto,
luego imperceptiblemente se fue moviendo sobre el canto,
hasta que de pronto tradujo en el baile la alegría de vivir.*

Confucio¹¹³

¹¹³ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 15.

2.3.- El punto de vista filosófico:

2.1.3.- De los griegos a nuestros días: el caso Nietzsche y la razón poética de María Zambrano.

*Figurémonos una generación creciendo con esta intrepidez de mirada, con esta impulsión heroica hacia lo monstruoso, lo extraordinario; imaginémonos la marcha atrevida de este matador de dragones, la orgullosa temeridad con la que estos seres vuelven la espalda a las débiles enseñanzas del optimismo para **vivir** resueltamente una vida plena y completa. No debería acaecer “necesariamente” que la experiencia voluntaria de la energía y del terror había de conducir al hombre trágico de esta civilización a desear un arte nuevo, el arte de la consolación metafísica, la tragedia,[...].*

Friedrich Nietzsche.

Si dirigimos nuestra mirada hacia lo más profundo del espíritu humano, encontraremos una extraña simbiosis. En ella, existen dos fuerzas que para poder manifestar el culmen de su poder se necesitan la una a la otra. Dos fuerzas en perpetuo conflicto, pues son opuestas esencialmente en extremo; sin embargo, tales extremos se retroalimentan y se atraen de forma continua para repelerse a cada instante. Encontramos por un lado el instinto puro, algo que los griegos otorgaron al dios Dioniso, dueño de la embriaguez, de los placeres terrenales, de

las grandes pasiones y de la experiencia extática que produce estar en la vorágine de un mundo que crea y destruye en su ciclo eterno de manifestación. Y por otro lado, encontramos la luz del intelecto, del conocimiento, del orden y de los ideales, así como del ensueño. Tales son los dominios de Apolo.

El ser humano es la única criatura sobre nuestro planeta que tiene conocimiento de su paso por la vida, o como diría Leroi Gourhan “se sabe de sí mismo”. Y es este tránsito por la vida, durante el cual el devenir acaba, tarde o temprano, con todo aquello a lo que ama, lo que produce en las personas un sentimiento de derrota, de pérdida de sí mismo y de soledad. Y como catarata que se encuentra tras el remanso, el ser humano se precipita hacia el abismo, hacia lo profundo de su esencia. Allí se produce una reacción opuesta pues es donde halla la idea de eternidad, de lo inmutable. Huyendo de lo corrosivo y doloroso de este mundo corre hacia la seguridad del “Olimpo”, hacia un lugar donde el sufrimiento no alcanza. Y tal es la esencia del alma de nuestra especie que, por una suerte de promesa de eternidad, halla en el dolor algo digno de ser vivido.

Lo dionisiaco nos empuja a las experiencias corporales, al colectivo, a los lamentos conjuntos y también a la fiesta, pues el ser humano en su soledad, busca la compañía con la que poder salir de su tormento. Lo apolíneo, en cambio, nos invita al recogimiento, al terreno de lo individual, a vivir una realidad de ensueño, de apariencias, de regocijo en las formas. Lo cierto es que esta actitud del ser humano, la del ensueño, fue la que creó a los dioses, pues al fin y al cabo, fue producto de esa necesidad para soportar el devenir de la existencia que nosotros, los humanos, comenzamos a soñar con un mundo mejor, lejos de este lugar de sufrimientos, vejez, enfermedades y muerte.¹¹⁴ Estas dos tendencias de nuestro ser, aunque denominadas bajo la influencia de la religión y la mitología griegas, son comunes a los habitantes de cualquier punto del orbe. Sin embargo, para

¹¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich: CFR., *El origen de la tragedia*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2007.

poder comprender mejor su efecto sobre la vida de nuestros congéneres, tanto pasados y presentes como futuros, nos mantendremos cerca de la cultura helénica, pues está ampliamente estudiada y posee grandes ejemplos para este trabajo; más adelante los veremos.

El arte nace de la unión de estas dos tendencias metafísicas, pues como bien sabemos, el ser humano necesita plasmar de múltiples formas todo aquello que es objeto de su atención, de sus ansias. Fue, por tanto, también de esta unión de donde nació la tragedia antigua. Y no nos preocupemos de si este arte es naturalista o realista, o por el contrario está carente de todo ello para nosotros, pues recordemos que los temas y personajes de tales representaciones, formaban parte de su religión, existían para ellos que es lo importante, fruto del ensueño sobrenatural, *Olímpico*. Eran tan reales para ellos, que intentaron dejarlo patente a través de todas sus manifestaciones artísticas.

La tragedia dionisiaca poseía muchos componentes en su estructura para que se produjera la verdadera catarsis metafísica de los espectadores: música, el coro de sátiros, la caracterización de los personajes, etc. Las dos primeras, eran elementos importantísimos a la hora de abandonar el mundo de la realidad y volar hacia donde las imágenes arquetípicas de los dioses nos prometen la ansiada serenidad:

Richard Wagner dice de la civilización que sus efectos son abolidos por la música, como la claridad producida por la luz de la lámpara es aniquilada por la luz del día. Yo creo que el hombre griego se sentía también aniquilado en presencia del coro de sátiros, y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que las instituciones políticas y la sociedad, en una palabra, los abismos que separan a los hombres los unos de los otros, desaparecían ante un sentimiento

*irresistible que los conducía al estado de identificación primordial de la Naturaleza.*¹¹⁵

Burkert, nos asegura en su libro *Eleusis* que dentro del acontecer de la tragedia tenía lugar el sacrificio de un carnero, en holocausto, a Dionisos. Este hecho, podría hacernos pensar que se trataba de un rito religioso no muy diferente en esencia de lo que han hecho casi la totalidad de los pueblos desde el origen de las primeras sociedades. Si bien la tragedia dionisiaca tiene muchos elementos simbólicos en relación al dios al que hace culto, la imagen del sátiro es una de ellas, puesto que el carnero es el animal sagrado de Dionisos, y se trata de un personaje que es mitad cabra mitad hombre. Esta representación se basa en la importancia que daban los griegos a la realidad de la verdadera naturaleza y es representación también de la potencia sexual; recordemos que aún a día de hoy, la imagen de la cabra, nos trae a la mente connotaciones de la lascivia.

Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, hace una disertación en la cual hace apología de la visión griega de los instintos, recalándonos, sobre todo, cuán lejos está el ser humano actual de la verdadera esencia de su ser, negando sus instintos, todo ello en pos de las apariencias propias de la civilización. En ella, critica la imagen de la representación típica del pastor dulce que toca la flauta, una imagen un tanto bucólica, y defiende en cambio la postura de los griegos, esa representación del sátiro, pues al fin y al cabo, la parte caprina no nos indica más que su verdadero instinto animal, algo que aunque el ser humano de hoy en día se empeñe en acallar, sigue dentro de nosotros presionando más que nunca por salir. Esta parte astada que posee el sátiro refleja el poder de la naturaleza, de los bosques, de una realidad de la que hoy en día escapamos, llorando a la vez su pérdida, llorando hipócritamente, pues nos entregamos cada día a ese mundo de felicidad inventada que nos hemos creado, un mundo en el que Apolo pretende

¹¹⁵NIETZSCHE, Fiedrich: *El origen de la tragedia*, Cit., pág. 80.

emanciparse de Dionisos, perdiendo así la profundidad ontológica que produce su unión. Este nuevo estado del mundo actual es resultado de un interés excesivo en las formas y las apariencias, ¿dónde buscará entonces el ser humano de nuevo esa unión ontológica que tanto necesita?

No debería resultarnos extraño que Nietzsche defiendan esta antigua actitud de entrega a lo dionisiaco, pues es mediante este estado que el ser humano se libera de todas sus trabas, de los problemas y de todo aquello que pretende olvidar. Es durante el “trance” que produce este estado del ser, que las personas se unen durante los ritos, o, en este caso, durante la tragedia, en una especie de masa pulsante, unisonamente, disfrutando de la embriaguez producto de la música, del movimiento, de las imágenes simbólicas implícitas en los ritos. Desde luego, esto en la tragedia antigua estaba más que implícito, pues el público, a fin de cuentas, se situaba tras el coro de la orquesta y por tanto podía de esta manera identificarse con él, sin ningún tipo de oposición, lo cual facilitaba esta catarsis con la energía de Dionisos. Por esta disposición, finalmente, el público quedaba convertido también en coro, y como disfrutaban de este estado, ellos mismos se transmutaban en sátiros también. Y precisamente por llegar a convertirse en este fantástico ser caprino, ese ser mitológico compañero de Dionisos, el público era capaz por tanto a través de su visión metafísica de contemplar al dios, lo cual se trata en sí de una nueva dimensión, la apolínea. Al fin y al cabo, habíamos dicho anteriormente, que los dioses son en sí grandes ideales humanos, nacidos del seno directo de Apolo.

Algo similar sucede también en algunos espectáculos de Pina Bausch. En ellos, no solamente se tratan las preocupaciones actuales del ser humano, lo cual ya te hace vivir de por sí el suceso que tiene lugar en la escena, sino que además los propios intérpretes, los héroes de la escena se dirigen al público haciéndolo partícipe de todo lo que acontece. Es el caso de *Vollmond*, donde varias de las intérpretes se

dirigen verbalmente al público, como en ensoñaciones propias que quisieran hacer presentes.

A lo largo de la historia, muchas celebridades de todas las artes han considerado la música como una de los lenguajes que hablan al ser de la esencia verdadera de aquello que está tras las apariencias de la naturaleza; Nietzsche, Wagner, o Schopenhauer entre otros. Este último alega que la música habla de la esencia de las cosas, pero aunque es una lengua abstracta, en el sentido de su inmaterialidad, habla muy concretamente a los oyentes de lo que pretende expresar. La concreción se da en las mentes de los que la escuchan, a través de sentimientos que evocan imágenes precisas. Será por esto, que cuando la danza está en verdadera sintonía con lo que sucede a nivel musical, se hace tan efectiva, pues, a la vez que la música dirige el pensamiento de los oyentes, en cuanto sentimiento, la danza ofrece el apoyo de las formas, pero no desde las formas vacuas, sino desde un lenguaje del alma, que atraviesa las formas en sí, yéndose también a lo esencial que dicta la música. Focaliza pues, y hace tangible, lo que en el pensamiento del público se está generando, lo materializa. Podemos imaginarnos el poder que puede surgir de tan poderosos lenguajes, la música y el gesto, que ambos van más allá de lo que cualquier otro modo de expresión podría llegar jamás.

Evidentemente, cada persona que escucha una música o contempla una danza, evocará en su mente imágenes personales e individuales, sin embargo, el sentimiento que despiertan en el público es común. Cada pensamiento interno de cada uno de los espectadores, es lo que Nietzsche llamaría *ejemplo facultativo frente a la noción general*.¹¹⁶ A través de ambos elementos individualizantes en cuanto a lo pensado, somos transportados al reino de Dioniso, al sentimiento, en donde es generada la masa pulsante que hemos mencionado anteriormente. La

¹¹⁶NIETZSCHE, Fiedrich: *El origen de la tragedia*, Cit., pág. 130.

masa espectadora se funde en un sentimiento común, tal es la simbiosis de los dos dioses griegos opuestos en esencia pero complementarios en cuanto a la experiencia vital.

Resulta interesante la concepción de Nietzsche sobre la ópera y por extensión podríamos incluir aquí a otras manifestaciones artísticas de las artes plásticas como la el Ballet Clásico. Nos comenta el autor de *El origen de la tragedia* que estas artes se deleitan en una concepción idílica de la vida y, por tanto, errónea, fruto del optimismo socrático del modelo de sociedad en que vivimos. Para explicarnos mejor este fácil diletanismo en las artes, nos remite a unas palabras del poeta-filósofo germano Schiller:

*O bien, dice, la Naturaleza y el ideal son motivo de tristeza, cuando aquélla está representada como perdida y éste como no alcanzado, o bien ambos son motivo de júbilo, si son representados como realidad. En el primer caso resulta elegía, en el sentido estricto de la palabra; en el segundo, el idilio, en su significación más amplia”.*¹¹⁷

Y el autor continúa:

Pero nos apresuramos a hacer notar este carácter común de los dos principios generadores de la música, que para ellos, el ideal no es concebido como inaccesible, ni el estado de naturaleza como perdido. Según esta manera de pensar, habría habido una época primordial en que el hombre vivió en el corazón mismo de la Naturaleza, y en este estado natural alcanzó al mismo tiempo el ideal de la Humanidad, la maestría artística y la bondad paradisiaca; seríamos todos descendientes de este ser primitivo y perfecto, y conservaríamos aún su semejanza; pero para reconocernos en este estado primordial, sería preciso que

¹¹⁷ NIETZSCHE, Fiedrich: *El origen de la tragedia*, Cit., pág. 147.

expulsáramos algo de nosotros, renunciando voluntariamente a una erudición superflua, a una cultura exagerada. Esta armonía entre la Naturaleza y el ideal la encontraba el hombre culto del Renacimiento en su ópera imitada de la tragedia griega y se convertía en una realidad idílica; se sirvió de esta tragedia, como Dante para ser conducido hasta la puestas de Paraíso; pero a partir de aquí recobra su independencia para ir más allá aún, y pasa de una imitación de la forma más elevada del arte griego a una restitución de todas las cosas, a una reconstrucción del mundo artístico primordial de la humanidad.¹¹⁸

Si deseásemos restituir el elemento dionisiaco en la escena a día de hoy, sin provocar rechazo entre la gran mayoría del público que asiste a los teatros -al igual que sucedió en los albores de la carrera de la Bausch-, sería tal vez una forma eficaz idealizar un tanto las piezas desde la perspectiva de la belleza de las formas, sin que por esto perdiese la esencia del mensaje trágico el contenido en sí, de la misma forma que para que un niño aprenda aquello que mediante un procedimiento habitual para un adulto pudiera resultar fácil y rápido. Para que a un infante no le resultara tedioso, se idearon juegos didácticos para una mejor asimilación del aprendizaje. Así, mediante un pequeño rodeo a través de la belleza de las formas, que distrae y regocija el intelecto puramente teórico, el trato de determinadas cuestiones ontológicas sobre el drama de la existencia humana no resulta tan evidente y, sin embargo, el espectador llega de una forma eficaz a la catarsis con lo que sucede en la escena. Ya que, cierto es, en el mundo optimista en que vivimos - tal y como lo califica Nietzsche-, las imágenes de verdadero éxtasis, de realidades tan crudas como lo que sucede en la vida misma, en el arte solamente son aceptadas por una minoría muy reducida. Así, a través de este trastoque de la apariencia, aun la esencia se mantendría en efervescencia durante la duración del espectáculo y más allá, durante cierto tiempo en la memoria de los asistentes. Así Bausch hacia el final de su carrera, pareció darse cuenta de todo

¹¹⁸NIETZSCHE, Fiedrich: *El origen de la tragedia*, Cit., págs. 147-148.

esto, y en sus obras comenzó a verse otra dinámica de las imágenes ofrecidas, retrocediendo levemente ante el ofrecimiento directo de la cruda realidad interna del espíritu humano, y dando al público momentos más llevaderos sobre este drama, pero igualmente fieles a su reivindicación “helénica” de aquello que mueve a las personas en cuanto al factor metafísico.

Esta disertación trae a nuestra memoria momentos acaecidos a lo largo de nuestra carrera como bailarín. En uno de ellos, había realizado un paso a dos, interpretando a unos amantes, que eran lo que coloquialmente calificaríamos de “la media naranja”, o “almas gemelas”. Casi al final del fragmento, el varón se va del escenario dejando a la fémina en una soledad descorazonadora y la música iba acallándose, lo mismo que en una ruptura hay un momento que hasta el alma parece desaparecer para dejar una inmensidad vacua y silenciosa hasta extremos insoportables. La explicación de la partida del amante quedó sin aclaración, simplemente partió, no sin antes una mirada de interés sincero hacia el objeto de su adoración. Lo verdaderamente sorprendente fue la respuesta del público al salir de la función, cuando llegaron diferentes personas, sin vínculo común, alegando con los ojos todavía húmedos que habían sido transportados, cada uno de ellos, a momentos de su vida en los que les había sucedido algo similar, que habían mantenido en silencio por tanto tiempo, olvidado pero latente en el fondo de su conciencia. Todos coincidieron en lo mismo, la interpretación y el tema eran tan humanos, tan reales y tan comunes a la vida cotidiana que era imposible no vivirla desde dentro, ser uno de los personajes, evocar ese pasado, y por otro lado la belleza de la coreografía hacía que el tratamiento del tema no fuera hiriente desde un punto de vista sentimental, era fácil hallar la comunión con lo que sucedía. Cabe decir que el estilo de la pieza, era un contemporáneo cuidado, en el que abundaban, como a pinceladas, líneas provenientes de la técnica clásica, agradables a la vista de por sí, y además la pieza no era demasiado descriptiva en detalles realistas, sino más bien, mostraba desde la cadencia de los movimientos

estados internos del sentimiento, el regocijo de amar profundamente y la tragedia de que esa plenitud desaparezca para siempre por algún inevitable motivo caprichoso del destino. Evidentemente, debemos hacer mención a la creadora de este maravilloso paso a dos de la obra *O Calar do tempo*, Mercedes Suárez, excomponente de la compañía de Eva Borg (ex-primera bailarina del *Ballet de la Ópera de París*), *Ballet Clásico de Eva Borg*¹¹⁹, allá por la década de los 70.

Este recuerdo refuerza la postura de una sencilla idealización del drama en la escena, pues si las imágenes ofrecidas durante y al final del fragmento fuesen demasiado “imitadoras de la realidad”, los asistentes quizás no se habrían dejado llevar atrás en el tiempo. Habrían reaccionado con rechazo, haciendo de lo que sucedía sobre el escenario una mera imagen más que simplemente pudieran observar. Pero el tratamiento del tema hizo del entorno un lugar *in illo tempore*, donde volver a vivir aquellos instantes pasados, tan presentes como si les estuviera sucediendo durante el transcurrir de la obra. El carácter de elegía se mantendría, a diferencia de lo que Nietzsche considera de la ópera en su discurso del libro anteriormente mencionado. Probablemente, la música fue otro de los componentes acertados para que este resultado tuviera lugar: un melancólico y a la vez esperanzado violín, a cargo del grupo Irlandés *Secret Garden*, que parecía remover hasta la última fibra sensible del ser. Hemos llegado, por tanto, a realizar lo que Friedrich Nietzsche define por mito trágico:

*una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca con ayuda de medios apolíneos; que conduce el mundo de la apariencia hasta los límites en que éste se niega a sí mismo y quiere volver a refugiarse en el seno de la verdadera y única realidad [...].*¹²⁰

¹¹⁹ Este ballet fue la primera compañía de Ballet Clásico fundada en España, y posteriormente se convirtió en el Ballet Nacional.

¹²⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *El origen de la tragedia*, Cit., pág. 164.

La misión más intrínseca del arte es ser el complemento metafísico que porta a ser humano, sobre todo a día de hoy, pues esta visión socrática, basada en el conocimiento que posee la sociedad de los países industrializados ha terminado por romper la magia y la numinosidad del mito. Una de las pocas salvaguardas que le queda al ser humano a este respecto se encuentra en el terreno de las artes. A través de la catarsis que proporciona el arte trágico, y en este caso la danza, el ser humano no halla solamente la alianza con un dios, sino con dos, Apolo y Dionisos, en el éxtasis proporcionado por la representación de una ensoñación. Y esa catarsis, esa alianza solamente se realiza a través de un sacrificio: salir de la realidad profana e individual y llegar a la soledad frente a la verdad representada, enfrentarse a ella, luchar por la liberación. Esa es la aventura del héroe-espectador. Y esa liberación se produce en el centro del espíritu. A través del arte, se pone el ser humano en contacto con ese rescoldo de lo divino, “pues los dioses han muerto”, que todavía pulsa por manifestarse en su interior. Esa tendencia hacia lo sagrado que el optimismo científico tanto boga por aniquilar, ofreciendo precarios apósitos en su vertiginoso ritmo, distrayendo al ser humano, para no volver a la tragedia que por largo tiempo ha venido evitando, porque al fin y al cabo, el ser que se hace consciente de su tragedia y lucha por sublimarla es un ser libre, muy lejos de los ideales de los sistemas consumistas. Sin embargo, esta tragedia inherente a nosotros, tiene la característica de que cuanto más escapas de ella, más te acecha desde las sombras, sin que uno consiga saber exactamente qué es lo que sucede. Y allí en el arte, único lugar donde los dioses todavía pueden manifestarse con toda su plenitud pues, al fin y al cabo, la escena es el lugar donde aún todo es posible, podemos volver a aquella caverna, a revivir el rito y ofrecernos en sacrificio a nosotros mismos y conseguir la liberación.

Uno es liberado mediante la catarsis porque se enfrenta a una muerte simbólica, al igual que si estuviera pasando por un rito de iniciación, ya que una muerte simbólica es un tipo de muerte al fin y al cabo. Es la muerte en el mundo profano,

una muerte que te anula, en la cual te transmutas en un nuevo ser, perteneciente a otra realidad, la realidad de lo sagrado, y finalmente allí, halla el ser humano la tan ansiada reconciliación con lo divino, con su ser más profundo y oculto, la comunión con su entorno. Es quien danza quién logra la catarsis, el que entra en comunión con Dionisos, pues este dios no es jamás objeto de contemplación, sino que invade y posee el alma de quien le abre camino a los estados de pasión y embriaguez. Esa pasión que libera el ser y por tanto le permite expresarse sin barreras, porque quien alcanza el estado dionisiaco está fuera de sí mismo, entre la furia y el olvido. Una terapia sagrada para el alma.

La música es un rito que libera de los dominios del tiempo, esta disciplina artística está basada en la cuenta, en el transcurrir del tiempo, en la monotonía del ritmo. Y como Zambrano nos revela en su libro *El hombre y lo divino*:

[...] contar es una actividad aplacatoria, una especie de rito. El horror del tiempo se placa primeramente por la monotonía.¹²¹ Es la música en su manifestar el fluir temporal o nivel rítmico, que mediante una especie de hipnosis lleva al ser lejos de lo profano. Diremos, por tanto, que la danza es un doble rito dionisiaco de liberación, pues basa su fundamento en una doble cuenta. Por un lado, la cuenta mental del espíritu que pretende liberarse de la prisión temporal que conduce inevitablemente a la muerte, su fiel compañera, y por otro, la cuenta rítmica del danzante, la cuenta corporal, que reafirma su presencia objetiva e invita a nuestro ser corpóreo a participar de ese lugar sagrado, *in illo tempore*, en el *omphalos* de la existencia. Una unión por tanto plena, cuerpo y espíritu reconciliados al fin. Una fusión y un encuentro recíproco, lejos del corroer temporal y de todo dolor y miedo.

¹²¹ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Cit., pág. 84.

Es en el arte y, por tanto, en la danza donde el ser humano reconcilia a ambos dioses, pues en el arte sublimamos nuestras penas, abandonándonos en el sentir, y a partir de ese estado, puede cada uno idealizar, al igual que hacían los griegos en la tragedia, objetivando Dionisos a Apolo, prometiendo al final de nuestra existencia un resultado que dignifica los terrores primordiales. Es en el arte y no en lo profano de nuestro tiempos, donde lo sagrado halla su lugar pues en lo profano es donde los dioses han muerto , y:

[...] dentro de ese vivir sin Dios aún se distingue la simple aceptación casi inconsciente de ese ímpetu, de esa violencia, de esa extraña esperanza que cifra el cumplimiento humano, la promesa final de nuestra conciencia de Dios. Y aun... lo más inabordable: toda desenfrenada provocación aún no registrada de los últimos años en que, sin conciencia o con ella, algunos hombres han apurado las posibilidades del mal, el reto a todos los temores últimos, han perpetrado lo insospechable, llegando hasta la acción sin sentido ni justificación en que el hombre no es ya reconocible; desafíos realizados como un crimen que traspasa a las víctimas y que va dirigido contra esa instancia última de la conciencia antes ocupada por Dios, esa violencia pasiva, ese abandonarse automáticamente a cualquier instinto o “tentación”, si todo ello, todo ese horror múltiple y único de los años aún no transcurridos, se produjera sobre un vacío y una anonadada conciencia que se dijera: “Puesto que Dios ha muerto...”¹²²

Es en el arte, donde el ser humano puede permitirse simplemente *ser*, pues en estos tiempos donde el racionalismo lo ha abarcado todo, las personas están siendo educadas para *saber estar*, donde la esencia verdaderamente humana se oculta. Es en el arte donde hallamos la piedad, aquella que aquel tiempo atrás el ser humano recibía de los dioses, ese *saber tratar adecuadamente con lo otro*.¹²³

¹²² ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Cit., págs. 135- 136.

¹²³ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Cit., pág. 203.

Esa piedad que reconoce la tragedia humana de la existencia y permite que la manifieste.

Pero, ¿qué es lo que lleva al ser humano a crear arte, y más concretamente a danzar? El ser humano no danza porque quiere, sino porque necesita expresar algo a donde la palabra no alcanza, por tratarse de algo demasiado intenso, demasiado verdadero, y como María Zambrano sentenció *las grandes verdades no suelen decirse hablando*.¹²⁴ Porque así como escribir para ella es defender la soledad en que el escritor se halla, danzar es celebrar una unión con la esencia propia, con el cosmos o con un conjunto. Danzar siempre implica una reunión con algo, cercano o más allá de uno. Se danza como motivo de alegría, de amor, de melancolía, etc. Pero se danza cuando un sentimiento nos invade, y la estaticidad no permite expresarlo, al menos, en toda su intensidad. Así como el escritor realiza su actividad desde ese *aislamiento comunicable*¹²⁵, el que baila lo hace para salir de un aislamiento que le arrasa por dentro. Sale de esa soledad para estar en compañía, disfrutando del placer de moverse, de expresar de forma espontánea. No debemos olvidar el carácter social de la danza. Y así, en comunidad, es como a través de la danza, el ser humano obtiene su victoria, una victoria donde se da la reconciliación primordial de la esencia trágica de la existencia. Ora bien, como masa pulsante, no como individuos, pues la danza arrastra al grupo, al que la ejecuta y al que la contempla. Tal es el poder de la pasión, la furia y el olvido. Tal es el poder de Dionisos, dios que nunca se detiene, dios de lo que acontece entre la vida y la muerte, y más allá de ella, pues es quien engendra y promete la visión eterna del ensueño y el ideal: Apolo.

¹²⁴ ZAMBRANO, María: “¿Por qué se escribe?”, Revista Occidente, Madrid: tomo XLIV, 1934, pág 318.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 318.

3._ Del rito a la fiesta o la pervivencia del rito en la fiesta y el folclore.

3.1.- Utilización ritual de la máscara en la fiesta y el folclore.

No hay más realidad que la que tenemos dentro. Por eso la mayoría de los seres humanos viven tan irrealmente, porque creen que las imágenes exteriores son la realidad y no permiten a su mundo interior manifestarse.

Hermann Hesse. (1877-1962).

En cierto modo podríamos decir que la máscara nació en el mismo instante que la conciencia de “sí mismo” del primer ser humano. Cuando uno se hace consciente de sí mismo, se hace consciente a la vez de la existencia del prójimo. Así nacieron también las aspiraciones, pues al igual que en la frase hecha “*la vida se abre camino*”, la conciencia se comporta de igual modo. Podemos decir, por tanto, que son las aspiraciones humanas nacen los dioses, ya que, estos pueden ser la proyección de la voluntad humana, según la teoría sugerida por Freud en su libro *El porvenir de una ilusión*: el ser humano haciendo peticiones a “sí mismo”, a su *alter ego* común.

Cirlot nos da en su *Diccionario de símbolos*, ya citado, el significado de la máscara:

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso [...], puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste

*es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida. [...] la máscara constituye una imagen. Y tiene otro sentido simbólico que deriva directamente del de lo figurado de tal suerte. Llega la máscara, en su reducción a un rostro, a expresar lo solar y energético del proceso vital. [...]*¹²⁶

La correlación de máscaras que los humanos superponen a la idea de los dioses o arquetipos con el objetivo de comprender, resulta cuanto menos interesante, pues no todas las máscaras son en esencia físicas, sino más bien todo lo contrario. Las que más abundan parecen pertenecer al reino de lo psicológico, y a la vez son las que más poder ejercen sobre nuestra psique. Expliquémonos.

El ser humano comienza a ser el mismo, bien por necesidad ante las vicisitudes negativas de su existencia, bien por reflejo de su propia voluntad, la cual inconscientemente lo empuja al menos psicológicamente a superarse, saliéndose incluso de los límites del reino natural y “real”, o bien para poner explicaciones posibles a lo que no comprende, etc. Los motivos pudieron haber sido múltiples, y es improbable que lleguemos algún día a conocer exactamente su verdadero origen. Pero lo cierto es que el imaginar esa “idea divina” constituye *per se* la primera máscara, más o menos “material” de la idea misma. Lo abstracto se concreta tras la máscara. Relacionar esa divinidad con un elemento natural como el viento, o material, las piedras o la luna, constituye la segunda máscara. Aquí las características del dios ya “materializado” comienzan a definirse claramente en “nuestra dimensión”, en nuestro entorno. Tomando por ejemplo el caso de la luna, la cual, por ejemplo, para los teutones es la representación de una entidad masculina llamada *Der Mund*¹²⁷, o bien según la mitología griega, femenina,

¹²⁶ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Cit., págs. 307-308.

¹²⁷ PANCORBO, Luis: *Fiestas del mundo: las máscaras de la luna*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, pág. 25.

Selene, lo cierto es que ambos coinciden en lo más esencial, su relación con la fertilidad. En cualquiera de los casos, el sexo está más que justificado, pues para la mayor parte de las especies son necesarias ambas polaridades, masculina y femenina, para la reproducción. Ambos son, por tanto, óptimos para constituir la máscara de la fertilidad. Aunque en algunas culturas, como la maorí por ejemplo, fueron tan conscientes de ello que el astro selenita representa simultáneamente a dos divinidades: Rongo (masculina, su dios padre) e Hina (femenina).

A partir de este momento, existe una sucesión más de máscaras entre las cuales está la de enmascarar el tiempo profano para hacer de él algo especial. En la India, por ejemplo, durante la fiesta de *Holi* -que se celebra en el momento de plenilunio del último mes del calendario hindú, *Phalguna*-, tiene lugar uno de los acontecimientos de mayor algarabía. Parece que tras la “máscara de colores” o *gulal* (polvo coloreado que se usa en ella, no hay tal máscara, en el sentido literal), hay una excusa para la igualdad. Una igualdad que deja de lado las castas, algunos tabúes y en cierta manera hasta algunas normas consideradas de decoro propias del comportamiento cultural propio del lugar.

Es una fiesta entregada al olvido de la “realidad humana”, un carnaval en el que la felicidad que produce la conmemoración de la victoria de Krishna sobre el demonio-serpiente, y por tanto la victoria del bien sobre el mal, hace que decaigan las caretas profanas sociales y jerárquicas para participar de este enmascaramiento sagrado del tiempo y la realidad cotidiana, recordando así un pasado mejor que el presente, haciendo honor a él, el tiempo de los dioses. Pues al fin y al cabo, *la máscara provoca la simultaneidad del tiempo, el estar-no-estar de la conciencia añorando el pasado.*¹²⁸

¹²⁸ SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda: *Mirar al dios*, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2005, pág. 26.

El fin psicológico de la máscara, tanto literal como metafóricamente, sirve al ser humano para simbolizar aquella idea inherente a él, desde los más remotos tiempos, de que existe otra realidad menos penosa que la que vive. Aquella en la que abundan la libertad, la igualdad y el regocijo, en ciertas ocasiones en algunas culturas hasta las propias pasiones.

Como caso extremo tenemos el Carnaval, que suele exaltar pasiones humanas de todo tipo: en la comida, la bebida, lo licencioso, etc. La máscara, y por tanto, el Carnaval es una ocasión para reinventarse a uno mismo y su propia realidad. Sin embargo, la fiesta como tal no representa solamente la ocasión para simbolizar, sino que se trata de esa inevitable e imperativa necesidad del ser humano por escapar a lo cotidiano, a las obligaciones de todos los días. Esto podemos corroborarlo mirando hacia nuestro propio tiempo, el siglo XXI, en el que parece que lo sagrado ha caído casi absolutamente en el olvido. No obstante, aquellas fechas sacras se han convertido en ocasiones festivas profanas. Aunque no sagradas, el ser humano ha hallado el modo de celebrar de alguna forma, pudiendo de esa manera “desconectar” igualmente, tratando nada más que de convertir ciertos días en algo especial, en algo diferente.

Por otro lado, en las fiestas sagradas y sus ceremonias, siempre ha entrado en juego, además, la careta o caracterización física y material. La máscara bajo la que el propio ser humano se cobija para convertirse en dios, en el propio arquetipo (primera máscara de sí mismo). Sin embargo, si la máscara-careta constituye la encarnación de dios en la tierra, en los ritos, la máscara-danza representa al propio poder divino en acción a través de la ejecución mímica de los mitos. A través de la danza, el ser humano reafirma la función de la propia máscara-careta, se vuelve uno. La presencia arquetípica se adueña del individuo y lo anula mediante el trance que produce la ejecución de la danza.

En el actual Sahara, pintaron por primera vez:

[...] a un hombre que claramente porta una máscara.

*Datada por Henri Lothe en 7000 años, tal vez sea la primera máscara de la humanidad.*¹²⁹

Pero muchos son los testimonios que el ser humano nos ha dejado en diferentes lugares del mundo. Pongamos algunos ejemplos:

*[...] dentro de una cueva, en el Cingle de la Mola Remigia (Castellón), donde se encontró nuestra pintura más ritualmente ancestral. Se trata de una jefe emplumado y de cuatro guerreros cuyas mismas cabezas hacen pensar en máscaras vivas. Ya no es que se las superpusieran, el artista incidía en una profunda y voluntaria fusión de planos. Cabeza y máscara eran todo uno, nada de la simple traslación de lo cotidiano al arte, gente cazando, animales esperando a ser cazados ... Aquellos cuaternarios levantinos, enmascarándose, tenían que pedir algo al Sol, aunque sólo fuera la luna, la lluvia o lo que es lo mismo, la comida. Eran los primeros rituales, pintados para que no se les olvidaran a los hombres que luego seguirían reinventando que todo gira como un círculo.*¹³⁰

La máscara está en primera instancia íntimamente relacionada con la muerte, pero no es una muerte tal cual la conocemos en nuestra realidad más inmediata. Se trata de la muerte del *ego*, de nuestro yo más inmediato, ella nos permite ahondar en nuestros adentros más profundos, en lugares a los que nosotros no nos atreveríamos ni a mirar si no es en su presencia. Ella nos permite regresar a los

¹²⁹ PANCORBO, Luis: *RITUALES: las máscaras del sol*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, pág. 22.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 22.

orígenes más fantásticos, misteriosos y largo tiempo olvidados. Un lugar donde todo es posible, al menos en nuestros pensamientos. Algo que la realidad de nuestros tiempos niega, un estado que nos permite separarnos de esa ansiedad que nos produce el día a día. Pero que al mismo tiempo nuestra especie, en los lugares más industrializados, lleva tanto tiempo ignorando que el miedo a mirar en ese espejo de agua revelador, el cual nos muestra nuestros más profundos deseos, nos induce al rechazo de ese algo numinoso que portamos en el espíritu. Ese yo auténticamente verdadero. Ese yo que nos hace humanos.

Esa muerte es la que permite al ser humano la identificación total con su tótem, con su dios o con el poder infinito del arquetipo invocado por la propia máscara. Pues al fin y al cabo, la máscara no es sino la faz de lo que representa, y esa identidad solamente necesita un recipiente dispuesto a ser invadido para que su personalidad emerja de lo profundo de la psique.

Con respecto a esta cuestión sobre la máscara y los nuevos tiempos, sería interesante aludir aquí a unas palabras de Caro Baroja sobre el Carnaval, pues al fin y al cabo será el tema desencadenante de esta disertación sobre la metamorfosis que produce este ocultador instrumento:

El Carnaval ha muerto; ha muerto, y no para resucitar como en otro tiempo resucitaba anualmente. Era una fiesta de corte antiguo. Hoy queremos ser modernos ante todo. Suelen decir las gentes piadosas que, como último resto del paganismo, bien muerto está; pero es el caso que personas de tendencia racionalista tampoco le han solido demostrar mucha simpatía. Al Carnaval no le mató, sin embargo, ni el auge del espíritu religioso ni la acción de las “izquierdas”. Ha dado cuenta de él una concepción que arranca de la vida que no es ni pagana ni anticristiana, sino simplemente secularizada, de un laicismo burocrático, concepción que arranca de hace bastantes décadas. En efecto, se

comprueba que la sensación de que el Carnaval estaba en decadencia y aun ha muerto la tenían ya bastantes personas durante las dos primeras de este siglo. [...]

Ahora diré, por mi parte, que mientras el hombre ha creído que, de una forma u otra, su vida esta sometida a fuerzas sobrenaturales o praeternaturales, el Carnaval ha sido posible. Desde el momento en que todo se reglamenta, hasta la diversión, siguiendo los criterios políticos y concejiles, atendiendo a ideas de “orden social”, “buen gusto”, etc., etc., el Carnaval no puede ser más que una mezquina diversión de casino pretencioso. Todos sus encantos y turbulencias se acabaron. [...]¹³¹

En contra de lo que pensó en su día Baroja, algunos rasgos del Carnaval han sobrevivido al tiempo. Quizás en el pasado hayan tenido que “hibernar” ante una sociedad un tanto opresora, sin embargo, las necesidades inherentes al ser humano -como liberarse, reinventarse, etc.-, no pueden morir mientras nuestra especie camine sobre la tierra. El Carnaval, al igual que el portar una máscara ritual, constituyó ya en el pasado todo un permiso para hacer lo que en condiciones normales, o simplemente siendo uno mismo, estaría terminantemente prohibido. Además de las ventajas psicológicas de la propia transformación, liberando al portador de la pesada carga del día a día.

El vínculo establecido entre el Carnaval y la Cuaresma, por ejemplo, son ideas provenientes de la ideología patriarcal cristiana; significando el Carnaval la época del exceso y por tanto del pecado, y la Cuaresma, por el contrario, la época de la beatitud, del sacrificio y de la rectitud moral. Pero el Carnaval contiene concepciones de tipo pagano. La época del Carnaval constituye dentro de *la rueda del año* una época de transición, de la oscuridad a la luz, de una vida vegetal

¹³¹ CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval*, Madrid: Taurus Ediciones, 1965, pág. 21.

interna a una manifestación externa y naciente, en la que los nuevos brotes comienzan a germinar. Por todo esto, están de algún modo tan relacionadas estas fechas con el ciclo nacimiento-muerte-resurrección; ciclo que, por otra parte, se reafirma por la propia naturaleza de su elemento principal: la máscara.

Quizás el Carnaval sea, sobre todo en gran parte de Europa y otros lugares donde el cristianismo ha conseguido asentarse, la única época del año en la que se ensalza lo carnal, una fecha en la cual lo más *biológico* de la actividad humana alcanza la atención central. Es por tanto, para estas culturas una época de inversión y contradicción para con los cánones morales generalmente preestablecidos. Unas inversiones que se extrapolan incluso al sexo manifestado temporal y artificialmente por el individuo disfrazado; algo impensable en la ideología eclesiástica y cristiana, y mucho menos en el pasado medieval, donde la imagen de la mujer poseía *per se* una esencia pecaminosa. Travestirse de mujer fuera del Carnaval, supuestamente, no constituiría solamente una falta en contra de la naturaleza de la que Dios había dotado a un individuo, sino que además podría constituir la pretensión de asemejarse a un ser inmoral por esencia propia.

En el Renacimiento español saliendo ya de las prohibiciones medievales, podemos encontrarnos con *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, que nos narra las aventuras de Don Quijote y su fiel seguidor Sancho Panza. Sendos personajes de la novela constituyen de por sí una pareja carnavalesca. Su antagonismo, ya en cuanto a la apariencia resulta cómico y risible, un extrapolarlo que podemos presumir proviene de la época del Carnaval y su periodo posterior, la Cuaresma:

Sancho es el campesino aferrado a la tierra, inseparable de su panza, símbolo de la voracidad del periodo de Carnestolendas, amigo del buen yantar y del buen

*beber, dominado por su rusticidad primitiva, por las experiencias elementales de su cuerpo, [...].*¹³²

Es Don Quijote, por tanto, el representante de la Cuaresma, tan solo ya por su apariencia, completamente opuesta a Sancho: delgado y enjuto. Y tan representantes son ellos dos de estas dos etapas anuales como sus respectivas monturas, mientras Sancho monta sobre un asno -símbolo de carnalidad-, Don Quijote viaja sobre un caballo tan flaco como él mismo, su fiel Rocinante:

*Rocinante, o sea el primero de los rocines, el que es más rocín que los demás y al mismo el que ha empeorado tanto que ni siquiera es rocín, como lo fue en épocas anteriores, lo que crea una vacilación, una confusión lingüística típicamente carnavalesca.*¹³³

Alejémonos un poco del terreno literario. Las máscaras son el cascarón más elemental de los arquetipos, rostros inertes de expresión inalterable, los cuales tras sus oscuras “cuencas oculares” permiten vislumbrar la sombra del dios que asoma tras ella, metamorfosis pura. Ese rostro inamovible que una vez portada en las ceremonias nos ofrece una mirada profunda, extraña, una sombra a la vez amenazadora y reconfortante, una presencia inmensa y eterna arrojada desde un cuerpo danzante, pues la danza es su lenguaje divino. Un personaje que se halla entre la vida y la muerte y lo que está más allá. Una presencia que permite al ser humano escapar de lo más perecedero y caduco de su realidad. Una presencia que le ofrece la tranquilidad y promesa de lo eterno.

¹³²REDONDO, A., “La tradición carnavalesca en el “Quijote””, en HUERTA CALVO, J., GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., LÓPEZ ESTRADA, F., GARCÍA de ENTERRÍA, M. C., REDONDO, A., DÍEZ BORQUE, J. M., GÁLLEGO, J., SÁNCHEZ ROBAYNA, A., ZABALA, I. M., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989, pág. 157.

¹³³Idem, pág. 159.

Volvamos ahora a la religión yoruba. En las fiestas y ceremonias de esta religión, la identificación de la máscara con la muerte del *ego* está más que clara. Durante los momentos de trance producidos por la música percusiva y pulsante, en comunión con la acción simbólica de la danza, permiten que la identificación con el arquetipo posea tal poder que los fieles al despertar no recuerdan nada de lo que sucedió durante la posesión. Bien es cierto que la mayoría no utilizan máscaras propiamente dichas, pero también debemos recordar que cualquier tipo de caracterización o acción que evoquen determinadas imágenes que no son propias del sujeto en cuestión, constituyen de por sí una máscara. Los fieles de estas ceremonias, una vez inducidos al trance por la danza invocadora, cuando llegan a la identificación son agasajados con la indumentaria propia de la presencia invocada, a partir de ahí el “caballo” deja de serlo para convertirse oficial y definitivamente en un Orisha por un tiempo limitado.

Las máscaras constituyen la representación de aquello que está tan lejos de su comprensión por su lejanía en cuanto al conocimiento de tal, o al mismo tiempo por la inmensidad de lo que representan, que deben alejarse en la medida de lo posible del rostro humano, cambiante y emocional. En las ceremonias de la religión arriba indicada, cuando son en honor o para la iniciación en el culto de Olokun -divinidad andrógina de lo más profundo de los océanos-, el representante de tal arquetipo sí porta una máscara física. Se considera a Olokun una de las deidades más poderosas del panteón yoruba, y no es de extrañar estableciendo una relación con la inmensidad de las aguas y su profundidad. Como ya hemos indicado en apartados anteriores, en algunos lugares de Cuba esta deidad no era coronada, pues su poder, se creía que era tan enorme que no cabía en cabeza alguna; posteriormente hubo lugares donde se supo, sí la/o coronaban, lo que sucedía, era que los secretos de coronación no habían llegado a todas las partes de Cuba durante el proceso de colonización. Sin embargo, el motivo que interpusieron para la carencia de esta ceremonia resulta tremendamente lógico a

nivel simbólico. Dada la complejidad simbólica del arquetipo en cuestión, la identificación solamente podría tener lugar mediante el porte de un objeto que ayudara a tal identificación, algo no humano que este pudiera portar para atraer a esa divinidad y a la vez protegerlo de su “peligrosa” inmensidad, aunque quizás algo debía tener en cuenta también para que se considerara que su cara estuviera deformada.

Por otro lado, el poder de la máscara, a la vez que enorme hasta cierto punto también es limitado. Hay ocasiones en las que el ser humano no encuentra modo alguno de representar determinadas entidades, dada la vastedad de sus dominios. En esos casos, no tan ajenos a nuestra cultura occidental como cabría imaginar, la máscara se hace imposible, fuertemente abstracta o vagamente humana. Uno de los casos es el del creador supremo yoruba, Oloddumare. Este creador es tan grande, importante y de esencia tan alejada de nuestra imaginación que la cultura a la que pertenece aunque le dedica rezos, no realiza invocaciones o fiestas en las que él “baje”. Este ser supremo no se relaciona ni con humanos ni con Orishas, la única que puede acercarse a es Oshún, y aún así en una de las personas de su trinidad, Olofin, lo que vendría a ser el Cristo de los católicos, ya que la tercera es Olorum y vendría a sincretizarse con el Espíritu Santo. Dada la separación interpuesta con la esencia humana, su representación es inexistente. Sin embargo, este no es el único caso. En la propia religión católica son numerosísimas las máscaras que se han ideado para representar los poderes infernales y celestiales, tales como ángeles, querubines, Satán o incluso los santos y el Espíritu Santo. Sin embargo, vagas son las imágenes que representan a Dios -Yahvé- en su totalidad y esencia. Muchos artistas, como Miguel Ángel por ejemplo, se atrevieron a realizar semejante empresa en su obra, sin embargo lo han hecho para determinadas alegorías muy concretas, en las que la representación otorgaba más importancia al acontecimiento a relatar que a los propios personajes. De hecho en ningún momento se han dado por absolutas ni por los fieles, ni por la Iglesia, ni por el

resto del mundo como icono representativo. Ese ser que toca el dedo de Adán en el momento de la creación, es eminentemente un reflejo de la expresión: *creó al hombre a su imagen y semejanza*. No obstante, en pocas iglesias vemos representaciones de este divino creador si no es por su tercera persona, el Espíritu Santo, simbolizado en una paloma blanca o en las famosas lenguas de fuego de Pentecostés. Una de las pocas máscaras que se han interpuesto entre dios y los humanos en las sagradas escrituras se reduce a una zarza ardiente que habla con Moises en el monte Sinaí durante su huída de Egipto con el pueblo israelí. En esta ocasión, vemos que lo más humano que contiene esta imagen es que es capaz de hablar, *-al principio era el verbo-*, todo lo demás está muy lejos de ser humano. Hay, por tanto, en ocasiones, fisuras en la imaginación del ser humano que no le permiten llegar a crear máscaras para lo que no puede concebir, ni en sus más profundos adentros. Ante los más vastos poderes, la máscara se resquebraja perdiendo definición y ganando en abstracción, algo que por una suerte de paradoja otorga si cabe más poder a esa entidad en sí. Con todo esto, podemos hacer constar que la máscara es uno de los tipos de representación para definir lo abstracto, para concretarlo, eso sí, en la medida de lo posible.

Hay culturas como la hindú por ejemplo, en las que la máscara llega a constar de un velo que se impone a la verdadera realidad. Esta máscara es *Maya*, en la que estamos atrapados la mayor parte de los humanos. Es a través de la meditación y el conocimiento de uno mismo, que el ser humano es capaz de destruir esa máscara en su conciencia y llegar al mundo real, en el momento de la iluminación. Más aún: Brahma, el creador universal, se dividió y multiplicó ocultándose de sí mismo y olvidándose de sí mismo; hasta el dios más grande se enmascara en la India. Lo hizo para poder jugar a reencontrarse. *Maya* significa *ilusión*¹³⁴, magia; se trata del poder vibrante del propio Brahma. De modo que desde un punto de

¹³⁴ MAILLARD, Chantal: *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Madrid: Tecnos, 1993, pág. 35.

vista metafórico, podríamos decir que *maya* es un Carnaval en el que Dios juega a reencontrarse consigo mismo de las formas más inimaginables. Veámoslo en este caso desde la perspectiva que nos ofrece Georges Buraud, en su libro *Les Masques*, que aunque lo trata desde la perspectiva de la mitología romana, para este caso concreto sirve perfectamente:

Jupiter est le Père des dieux: Apollon, Vénus, Déméter, Vulcain, Mars, Mercure, Minerve. Ils sont les masques variés et subtils de sa toute-puissance, les rayons de son cœur. Mais cet élargissement continu, cette euphorie jovienne ne lui suffisent pas. C'est prendre l'apparence de ce qui lui est le plus contraire qui l'entraîne et l'attire irrésistiblement. S'incarner dans l'être le plus bas, le plus misérable, ce fut toujours la tentation, le plaisir secret de Dieu. C'est l'orgueil amusé du roi aimant à s'égarer dans les coins les plus déshérités du royaume et à dormir sur un tas d'ordures près du vagabond, vêtu comme lui. Le chaleur qui monte du corps du misérable est douce au dieu solitaire, l'ordeur de sueur et d'oignon qui s'en dégage plus enivrante -une heure- que l'ambrosie. Nous ressentirions plutôt la joie de devenir un dieu avant de comprendre la volupté inouïe qu'éprouve l'âme divine à s'abîmer dans la profondeur la plus abjecte de sa création, à se confondre avec elle, à s'y sentir couverte d'opprobres et de crachats.¹³⁵

Pero todo esto no tendría lugar si Júpiter-Brahma no se hubiese multiplicado primero en la primera fase, la Trimurti: Brahma-Visnu-Shiva. En verdad, aunque todo ser que se multiplica, abandona parte de su esencia, olvidándose de alguna manera de quién es en verdad -que es lo que le sucede a la pequeña parte de Brahma que cada criatura viviente contiene en su interior-, en esta primera fase, el *gran creador* está tan consciente de sí mismo que incluso, las tres personas de la Trimurti, cooperan en la formación-mantenimiento-destrucción del mundo. De hecho, todo aquello que nace, nace para morir. En ese transcurso, que de una

¹³⁵ BOURAUD, Georges: *Les masques*, París: Seuil (Club del Editeurs), 1961, pág. 224.

forma cada vez más habitual se ve como un camino a la *nada* en nuestro tiempo industrializado tan alejado de la observación de los ciclos naturales, Shiva es quien nos acompaña a esa tumba, un lugar que vemos tan oscuro que ni siquiera queremos pensarlo. Sin embargo, un hindú medianamente espiritual, no dudaría en saber que cruzaría a un lugar más cercano a Brahma, y que todo esto que percibimos no es más que el resultado de una danza. La ilusión consecuencia de la vibración que provocan los pies de Shiva, *el gran destructor*, al danzar. Quizás sea esta la máxima relación que puede establecerse entre la danza y la “máscara”, pues este mundo que contemplamos no es el real, es como el calor que escupe el asfalto de la carrera en los días sofocantes, aquel que puede observarse en un cambio de rasante, esa especie de “vapor” que deforma lo que está al otro lado de donde se elevan estos efluvios. Para descubrir cómo es verdaderamente lo que está tras este “espejismo”, hay que caminar hacia allí. Una vez en la meta, la máscara caerá, aprenderemos a danzar con Shiva esa danza de la muerte, una danza donde muere todo aquello que no es esencial, efecto de la división y alejamiento de Brahma de sí mismo. Una danza en la que solamente lo esencial permanece, ese “nosotrosmismos-Brahma”.

Concretando un poco más sobre nuestro tema en cuestión, en cuanto al poder ceremonial de la versión más física de la máscara (careta o caracterización), el ser humano, en nombre de los dioses, él mismo hecho dios por su identificación con el “objeto portado” ha podido en el pasado manejar las energías del cosmos y el mundo de los espíritus. De otro modo, estos seres intangibles serían incontrolables. El papel de la máscara consiste además en entregar al ser humano una continuidad entre los orígenes del mundo (el lugar y el tiempo *in illo tempore*) y su presente más inmediato.

Burkert, en *El origen salvaje*, nos dice que en la tragedia se desarrolló lo que denomina *comedia de la inocencia*. En la tragedia griega, aquellos que debían

sacrificar al macho cabrío iban enmascarados, esto es, ocultando su identidad y sus nombres propios. Estos sacrificios iban acompañados de cantos de lamento y la música de flauta. Todo ello con el objetivo de minimizar la impresión brutal de lo que estaba sucediendo y quitarse así la culpa de encima.

Hemos visto ya en el apartado de mitología celta que en la fiesta de Samhain la gente portaba máscaras para escapar de los *sluagh*. Al estar disfrazados como muertos, estos espíritus no los reconocerían y por tanto no serían molestados.

En la India, ya hemos señalado el Holi como un Carnaval, en el que lo licencioso y el disfrute profano toman protagonismo. Como ya hemos dicho anteriormente saltarse las reglas, suele ser en varias partes del mundo uno de los privilegios del enmascaramiento, aunque no por ello deje de perder sus connotaciones espirituales. Durante estos carnavales picarescos, la generalidad responde a algún tipo de culto a la fertilidad o a alguna deidad relacionada con lo amoroso. La fiesta Holi no es celebrada en honor de la victoria de Krishna, sino de Kam Deva, uno de dioses hindúes del amor.

En nuestro propio país, España, llegamos al Valle de Laza (Ourense). En este lugar, se celebra en febrero la fiesta del Carnaval. Durante varios días, desde el viernes de Carnaval hasta el miércoles de ceniza duran las celebraciones. Aunque esta fiesta se celebra en toda España, toma una connotación especial en este pueblo ourensano, pues el respeto por la tradición que esta fiesta ha mantenido lo caracteriza. Conociendo el significado que para los celtas poseía la máscara, sabemos que una de sus funciones era la de alejar a los espíritus que destruían las cosechas y que por tanto, estaban enmarcadas dentro de un contexto más ritual que el que poseen hoy en día en nuestra sociedad a la hora del Carnaval. Al contemplar esta fiesta en la actualidad, podemos percatarnos fácilmente de la inexistencia de estas raíces sagradas. En nuestros días, larga es la estancia ya de la

religión cristiana, la cual al asentarse en la península ibérica fue borrando poco a poco todo rastro de las religiones paganas. Galicia, por supuesto, no escapó tampoco de este capricho del destino, y por tanto también el Carnaval fue perdiendo su significado ancestral. Sin embargo, Galicia es un lugar tradicionalista, donde la superstición que antaño convivió con el ser humano se mantuvo a través del tiempo en las poblaciones rurales, no sucumbió del todo ante la “nueva fe” y las nuevas formas de vida. De hecho aún hoy es habitual escuchar sobre este verde lugar a algún individuo que se refiere a él como “tierra de meigas¹³⁶”. Y es que, en realidad, se trata de un pueblo nostálgico¹³⁷ y bucólico que tiende a buscar el sentimiento de pertenencia a sus campos, sus montañas, en resumen, su tierra bruja. Algo que se ve reflejado en el intento de reconvertir de nuevo el norteamericano Halloween, y poder devolverle así su verdadero significado celta, el Samhain. Este era el día del año dedicado a las almas de los que ya no caminan con nosotros, entre los vivos. Su origen se estudia incluso en las escuelas cuando va acercándose la fecha de la fiesta, recuperando de este modo una tradición ancestral, de la cual aunque sus costumbres verdaderamente rituales se hayan perdido, quede al menos una época festiva que rememore su pasado. Una herencia derivada de sus antiguas raíces, con un significado propio de la tierra en que se vuelve a celebrarlo, y que recibe el nombre de “magosto”.

Es precisamente por este sentimiento, que nos encontramos con lugares como el Valle de Laza, en el que este carnaval sigue tratándose como algo especial.

El Domingo de Carnaval, en Castro y Laza, con el día comienzan a saltar a la calle las primeras máscaras. “Máscaras no de evasión”, sino tradicionales, que durante todo el ENTROIDO cumplen una función, guardan unas conductas, conservando unas leyes a las que nadie se permite discutir, ni alterar ni cambiar.

¹³⁶ La palabra “meiga”, significa en castellano brujas.

¹³⁷ PANCORBO, Luis: *RITUALES: las máscaras del sol*, Cit., pág. 19.

Esta es la “máscara del PILIQUEIRO”, a la que ya Risco, Baroja, Roig y otros han dedicado su atención. El comportamiento del PILIQUEIRO obedece a tácitas leyes de un ritual y sus atributos mítico-religiosos de simbolismo y origen pagano les dan una concepción de personajes celadores del orden. Su vestimenta nos llega hoy de la manera que actualmente la apreciamos, fruto de renovadas culturas y aportaciones propias de las sucesivas modas de las diferentes épocas. No obstante, sobre su mitra, en la que se dibuja siempre un animal, y su parte posterior recubierta siempre de piel de gato, nos lleva posiblemente al TOTEM. Su dominio, su autoridad e intangibilidad, corriendo y saltando constantemente, entrando y saliendo de las casas, nos permite recordar las fiestas paganas, como las del “hombre-ciervo-, prohibidas por el obispo S. Panciano en el siglo V.¹³⁸

La figura del Piliqueiro en esta fiesta es la más importante. Se cree que en sus orígenes eran los cobradores de los tributos que la nobleza enviaba para cobrar sus tasas por la explotación de las tierras. Estos “cobradores” aún hoy visitan puerta por puerta a los vecinos y son agasajados con la sabrosa torta de “bica” (bizcocho de maíz), y otros sabrosos productos gastronómicos propios del Carnaval gallego. Si bien esta fiesta ha llegado a nosotros tras haber perdido su carácter ritual, ha pasado a la historia como un acontecimiento de disfrute y algarabía de la que todo el pueblo e incluso los turistas pueden participar, esto sí, a la vez que se celebra y recuerdan las tradiciones y los orígenes de la cultura gallega. Y como en toda fiesta, no podían faltar las danzas, el carnaval en este lugar ourensano está acompañado durante todos los días, de diferentes bailes folclóricos al son de la pandereta y la gaita gallegas.

Dentro de este mismo carnaval encontramos dos figuras más que pasean por las calles en la tarde del día siguiente. Una de ellas es una cabeza de vaca llamada

¹³⁸ DIÉGUEZ AÑEL, A.: “Carnaval en Castro y Laza”, en *Revista de Folklore*, Valladolid: 1985, nº51, págs. 88- 89.

“La Morena” y la otra son “las Hormigas”. La procesión que realiza esta máscara astada en compañía de su múltiples oscuras acompañantes va desde Cimadevila hasta un barrio *situado en las estribaciones del monte*.¹³⁹ El significado de la Morena podría tener connotaciones con la fecundidad, y a la vez con esta época del año en la que se realizaban las matanzas de las reses, tanto vacunas como porcinas. Famosas son las filloas, especie de crêpes salados que se realizan todavía hoy en Galicia. En algunos lugares se aprovechaba la sangre del cerdo de la propia matanza como ingrediente de estas gallegas delicias culinarias.

Por su parte Cirlot¹⁴⁰, corrobora con esta connotación de la vaca como símbolo de la fecundidad diciéndonos que está *asociada a la tierra y a la luna. Numerosas diosas lunares llevan cuernos de vaca. Como símbolo de la madre corresponde a la diosa primigenia Neith, primera sustancia húmeda y dotada de ciertas características andróginas o, mejor, ginandras. [...]*.

El Carnaval en España y otras tantas partes de Europa y el resto de mundo, resultó ser una fiesta orientada a despertar la fecundidad de las tierras. De hecho, corresponde con la siembra de Invierno. Sin embargo, el uso de las máscaras no en todas las ocasiones ha participado de este carácter sagrado que se les otorga, también ha tenido sus usos profanos. En el conocido carnaval veneciano, fundado por Christopher Tolive, -secretario del *dux* de Venecia-, la máscara fue usada en los comienzos de esta fecha con el único objetivo de que los nobles pudieran mezclarse con el pueblo, ocultando su verdadera identidad. La identificación con arquetipo alguno en esta ocasión distaba mucho de ser una de las intenciones.

¹³⁹DIÉGUEZ AÑEL, A.: “Carnaval en Castro y Laza”, Cit., pág. 90.

¹⁴⁰ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Cit., pág. 459.

En República Dominicana, recibe el Carnaval mucha atención por parte de sus habitantes. Los orígenes de esta fiesta carnavalesca se remontan a 1520¹⁴¹, en la zona de La Vega Vieja con objeto de la visita de Fray Bartolomé de las Casas. Los habitantes de este lugar se disfrazaron para recibirlo de moros y cristianos. Estas fiestas en sus inicios tenían una fuerte identidad española, pero durante el período de hegemonía haitiana, estas influencias desaparecieron tomando unas características más africanas. Al terminar el tiempo de esta ocupación y conseguir la independencia, algunas de las figuras propiamente españolas regresaron a ocupar su lugar en esta celebración, manteniendo a la vez sus reminiscencias africanas como bien son por ejemplo los *Carnavales Cimarrones* del Cabral durante la época de la Semana Santa. Dentro de estas fiestas existen personajes tradicionales propios, heredados de sus culturas nodrizas. El *diablo cojuelo* por ejemplo, puede rastrearse claramente en el tiempo hasta la España de la Edad Media. Se trata de un personaje propio de los Autos Sacramentales, donde aparecía como encarnación del mal. Al ser trasladado a la fiesta carnavalesca, donde la burla y sátira cobran protagonismo ante todo, se convirtió en uno de los principales personajes de este acontecimiento, caracterizándose por las travesuras, bailes y en general su comportamiento alegre y pícaro. *El diablo cojuelo* arribó a República Dominicana antes de la segunda década del siglo XVI, y su figura servía para ironizar a los caballeros del medievo. Su atuendo consistía en capas y pantalones de colorido vivaz y portaban además una máscara de rostro abominable o con características animales.¹⁴² Otro de los personajes es *Roba la Gallina*. Se trata de un hombre travestido grotescamente con desarrollados atributos femeninos, que pide alimento para sus “gallinas”; las personas que van tras él. Cuando recibe algún obsequio lo arroja hacia atrás, a esa “gallinas” que le siguen donde vaya. Se trata de un personaje representativo de la fertilidad,

¹⁴¹MARCANO M., José E.. *El carnaval en la República Dominicana*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_dom.html [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

¹⁴² Idem.

originario de África¹⁴³, y sus primeras apariciones en República Dominicana tuvieron lugar durante la ocupación haitiana en La Vega. Muy comunes son también las *Máscaras del Diablo*, en los *carnavales cimarrones*, estas son usadas durante el Carnaval, y su destino final es alcanzado el Sábado de Santo, cuando son quemadas, y las cenizas resultantes de la ignición, esparcidas por los cultivos, para así fertilizar la tierra¹⁴⁴. Otros personajes típicos son: *Los Negros*, *la Viejita Gud Money*, *los platanuses*, *los papeluses*, etc.

En este mismo país, en Azua de Compostela, el 19 de marzo¹⁴⁵, se realiza el *Baile de los Enmascarados*. Este baile se podría resumir como un típico “Mayo europeo”, pues también es conocido como *Baile de las Cintas*. Un grupo de entre 12 a 14 personas danzan alrededor de este Mayo, trenzando y destrenzando las cintas que los ejecutantes portan en sus manos. Aunque a día de hoy ha perdido toda intención ritual, si retrocedemos hasta sus verdaderos orígenes, sabremos que era una danza realizada para propiciar la fecundidad de las tierras. Lo más curioso, resulta sin duda que aún perdiendo su identidad religiosa, en la que lo más común es que fuera realizada por mujeres, en este lugar la ejecutan hombres. Aquí, como por una suerte de casualidad, cumple su “involuntariamente sagrada función” la máscara, ya que estos hombres van disfrazados de mujeres.

En Cotuí, otro lugar de este país, son famosos los *Platanuses*. Se trata de disfraces realizados con las hojas de los plataneros, y portan máscaras de *Crescentia cujete* -higüeros¹⁴⁶-. Este personaje representa una herencia de fiestas de África Occidental, y teniendo conocimiento de la data en que se usa esta indumentaria y

¹⁴³ MARCANO M., José E.. *El carnaval en la República Dominicana*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_dom.html [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ MARCANO M., José E.. *Las regiones y su carnaval*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_reg.html [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

¹⁴⁶ MARCANO M., José E.. *Las regiones y su carnaval*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_reg2.html#cotui [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

las características propias de ella, podríamos conjeturar que se trata de un disfraz derivado de atuendos rituales de los ritos de fertilidad, o incluso de una representación del espíritu de la vegetación.

En cuanto a la actitud de la Iglesia Católica sobre esta fiesta y las libertades que permitía y normalizaba por unos días al año, como es de suponer, estaba en clara oposición. En ocasiones permitió que se llevara a cabo mientras no supusiera un riesgo para sí misma; sin embargo, nos encontramos aún así con textos que la condenan:

Abramos un texto tan cristiano como clásico como la Guía de pecadores, de Fray Luis de Granada. En él leemos: “En esto se diferencian los hombres carnales de los espirituales: que los unos, a manera de bestias brutas, se mueven por estos afectos (los de la carne y sangre), y los otros, por el espíritu de Dios y por razón”. Resulta evidente para estos hombres que el viejo paganismo, o el paganismo en general, implicaba “carnalidad”.

La “carnalidad” implica, pues, no sólo realizar actos opuestos al espíritu cristiano, sino también actos irracionales o, mejor, si se quiere, locos. Pero no hay que olvidar que la idea de que la falta de razón puede suponer también un estado de alegría es muy antigua. [...] El cristianismo consciente habrá de tender a la tristeza, y más aún en el período de Cuaresma y en la Semana Santa de Pasión. En contraste, estaba el período anterior, de inconsciencia acaso, pero también de alegría.¹⁴⁷

El ser humano siente por su propia naturaleza una disposición primera a la burla, a tomarse determinadas licencias, sobre todo, a cerca de lo que le preocupa demasiado, lo que le provoca demasiado dolor, etc. A través de esta “risa

¹⁴⁷ CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval*, Cit., pág. 48.

universal”, que es lo que es la risa del carnaval, se liberan presiones interiores, lo cual permite una renovación en las ganas de acometer el presente de una forma más liviana.

Durante la Edad Media, tanto la risa como su máxima exaltación, la carcajada, fueron “perseguidas” por la Iglesia. Esta condena está íntimamente ligada a la esencia misma de ambas. Si bien el sentimiento de alegría como tal estaba asociado con Dios, pues procede del sentimiento de gratitud o conformidad con el destino propio, tanto a nivel individual como colectivo, la risa viene asociada con algo de naturaleza más carnal. La risa se recrea en algún suceso mundano, terrestre y banal que en absoluto tiene que ver con la trascendencia del alma y la santidad, elementos muy estimados por la ideología eclesiástica de todos los tiempos. Podría culparse a esta ideología por la carencia de elementos festivos o humorísticos en las artes medievales, donde la norma religiosa imperante en Europa era el cristianismo. Solamente comenzarán a salir a la luz cuando la Iglesia se vea abocada a ceder terreno ante ideologías más humanistas, más partidarias e interesadas en la vida terrenal, y no tanto en ideas basadas en la austeridad y “lo celeste”. Hasta ese momento futuro, desde la perspectiva medieval, salvo excepciones, el momento para la chanza era el tiempo de Carnaval.

De las pocas manifestaciones que podemos encontrar, en tiempos de la Edad Media, en el arte concernientes a la chanza, están las poesías de los goliardos, clérigos con tendencias poco ortodoxas para con la ideología eclesiástica, partidarios del ocio y la vida urbana en el auge de las ciudades medievales. Algunos de ellos eran estudiantes en las universidades. Aunque este tipo de manifestaciones no son propias de España, podemos encontrar algunas con todas las características que le son propias a este tipo de literatura: temas amorosos, bromas típicas del mundo caballeresco, etc. Los hallazgos de este estilo literario

se encontraron en Santiago de Compostela, Toledo y Cataluña.¹⁴⁸ No obstante, también existieron manifestaciones de este tipo no goliárdicas aunque sí semejantes, sin embargo son un tanto más tardías, proceden de la segunda mitad del s. XII. Una de ellas es el *Libro del buen amor* (1343), del Arcipreste de Hita - Juan Ruiz (1284/1351), clérigo-.

*El protagonista de la obra es un enamorado impenitente, llevado por los astros y la natura; gusta de vagar por los caminos de la Sierra y por otras partes; establece versiones burlescas con elementos religiosos que acuden al imperio del amor y también [...] satiriza a los clérigos de Talavera en una risueña imitación de la Consultatio sacerdotum de Gualterio Map; narra a manera del ejemplos cuentos libres y llega al juego de las palabras eróticas.*¹⁴⁹

Otros elementos de carácter similar son *Teodor*, *El libro de los engaños* o el *Cancionero* de Baena.

Hay dos personajes representativos del Carnaval que aparecen en el *Libro del buen amor*: Don Carnal y Doña Cuaresma. Ambos son alegorías de dos ciclos del año cristiano europeo. Don Carnal personifica los excesos propios de las fechas que le son propias -el Carnaval- y en las cuales se consume carne. Por otra parte, Doña Cuaresma es la encarnación del ayuno, el orden, la rectitud y demás virtudes, no obstante al igual que su personaje antagonista, su carácter está llevado al exceso. En las fiestas carnavalescas reales, las celebradas en multitud de pueblos españoles, Don Carnal acaba por ser derrotado por Doña Cuaresma y condenado a muerte. Desde cierto punto de vista, la narración que nos

¹⁴⁸ LÓPEZ ESTRADA, F.: “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en HUERTA CALVO, J., GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., LÓPEZ ESTRADA, F., GARCÍA de ENTERRÍA, M. C., REDONDO, A., DÍEZ BORQUE, J. M., GÁLLEGO, J., SÁNCHEZ ROBAYNA, A., ZABALA, I. M., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Cit., pág. 74.

¹⁴⁹Idem, pág. 75.

proporciona Juan Ruiz resulta mucho más adecuada al tema que nos atañe, pues en ella Don Carnal, aunque derrotado, es condenado a prisión por su “antagonista santurrona”. Sin embargo, consigue escapar tiempo después haciendo huir a Doña Cuaresma. Este viraje en la historia, daría la consecuente continuación del ciclo festivo a través de los años. Estos personajes aparecerán más tarde en otras obras, como en *Égloga de antruejo* de Juan de la Encina por ejemplo. Otros personajes de este libro son Tocino, la Cecina, la gigante Ballena o el Cabrón Montés. Evidentemente, lo que se trata con estos nombres, bien pueden ser las máscaras o los disfraces propios de la fiesta del antruejo, lo cual hace de esta historia, un verdadero Carnaval literario.

Volviendo al Carnaval en el continente americano, podemos detenernos en Perú, en los Andes. Desde tiempos ancestrales celebran allí la fiesta de Puqllay en Canas. Es una festividad orientada a conseguir la fertilidad de las tierras y del ganado. Los campesinos piden a los dioses -Apus y Pachamama- que el año sea próspero para toda la comunidad. Al igual que en otras festividades que tienen lugar más o menos por las mismas fechas en otros lugares del mundo, como las de la cultura celta, recordadas en otros apartados, son ocasión para la formación de las nuevas parejas de la comunidad. Esto se hace posible ya que para la celebración las gentes que viven a lo largo de toda la Puna se reúnen para la fiesta y así pueden conocerse los jóvenes.

Como no podía ser de otro modo, tampoco faltan las danzas durante la duración de la fiesta. Para este casamiento, los danzarines se disponen en parejas, ataviados con vestimentas bien coloridas, y además de danzar por puro placer, existen también concursos de baile, algo que denota la importancia de la danza en la vida de la comunidad. Este concurso lleva el nombre de *Ch'uku* y es originario de Canas, propio de las gentes que se dedican al pastoreo. La participación en este concurso solamente pueden tener lugar por parejas, quienes pueden hacer su

entrada cabalgando sobre caballos o bien a pie. Durante estas danzas tienen lugar un cruzamiento de palabras obsceno, todo ello con el fin de estimular el acercamiento sexual. Si bien las danzas consisten en improvisaciones, al igual que la mayor parte de las canciones, existen unos puntos estipulados para su ejecución. Si bien antes de esta breve descripción se hace necesario mencionar que la danza está destinada a representar el apareamiento de las alpacas (mamíferos camélidos). La secuencia se basa en que primeramente la mujer danza en derredor del varón, aludiendo con sus movimientos el nerviosismo de uno de estos camélidos, que en su afán por mostrarse patear el suelo. Tras estas maniobras femeninas llega el lugar del varón, el cual mientras ella continúa con sus danzas de cortejo, tocará el *pinkuylo* -una especie de flauta, simbolismo fálico, lo cual es justificado a la hora de su uso, pues solamente puede ser tocada por varones-. Posteriormente ambos bailan continuando con sus palabras libertinas mutuas para comenzar a azotarse el uno al otro con sus respectivas hondas. Al final de esta danza, el varón trata de llevar al suelo a la mujer. El sexo ganador será quién acabe en pie. Se supone que los bailarines son:

[...] los encargados de traer la alegría, el bien y la fecundidad con su llegada, así como la abundancia del año venidero. “Hay que bailar y tocar y cantar para el ganado, la tierra y la familia para que todo salga bien” explica el bailarín Agapito Quispe Quintanilla de la comunidad Qawayá Baja del distrito Pichigas, provincia de Espinar.¹⁵⁰

Los trajes que portan todos los bailarines son de colores muy vivos similares a los propios de la tierra que les rodea, sin embargo los más utilizados resultan ser de tonalidades bermejas. Llevan cosidos a la cintura pompones que durante la danza se sacuden de forma vistosa y llamativa. Si bien, en la actualidad existen ya trajes

¹⁵⁰ BRACHETTI, Angela: *El año en fiestas. La convivencia con los dioses en los Andes del Perú*, España: Ministerio de Cultura. 2005, pág. 44.

más modernos realizados con materiales sintéticos, como es lógico en las comunidades pastoriles antiguamente estaban realizados con la lana de los propios camélidos que contaban entre sus rebaños. Estos trajes representan en sí un culto a la tradición, ya que a parte de los nuevos que se fabrican, suelen ser heredados por hijos y nietos de los anteriores bailarines. Por tratarse de una fiesta a la Pachamama, esta fiesta representa una ocasión especial para realizar lo que estas gentes denominan el *pago a la tierra* o *T'inkascca*. Se trata de una boda entre dos animales de temprana edad. Recordemos que esto sucede en muchas culturas, si no con animales la boda es aplicable también a las polaridades sexuales de algunos árboles o plantas. Los rituales de unión entre otras especies no humanas forman parte de una generalización en varios puntos del planeta, una costumbre ancestral practicada por los seres humanos en busca de la tan ansiada fertilidad de sus tierras y sus rebaños.

Al igual que en otras fiestas del Carnaval ya tratadas, abunda el consumo de la carne proveniente del propio ganado. Coincidiendo con la temporada de lluvias de esta estación, las reses están listas para su consumo. Es precisamente tras el concurso de danza que tienen lugar los ritos de purificación del ganado. Algunos de los animales son sacrificados para realizar en mencionado *pago a la tierra*, consistente en derramar su sangre sobre el campo. Tras las debidas libaciones, tiene lugar la gran comilona tan tradicional como típica de tantos y tantos carnavales y otras celebraciones a lo largo de la tierra, pues compartir es bueno para la comunidad, une lazos y da ocasiones para el disfrute y la reunión de las gentes de cualquier lugar.

Esta es una de las fiestas que hacen más clara la explicación de que:

Es cierto que en muchas fiestas, no en todas, hay elementos lúdicos, por lo que incorporan a menudo juegos y diversiones, pero reír o llorar en ellas alcanza un

*significado mucho más hondo. Las fiestas expresan, con formas muy variadas, un modo de explicarse el mundo, de estar los hombres en él. A menudo establecen una relación entre lo sagrado y lo profano, sus ritos son ceremonias religiosas o incorporan ocultas aspiraciones mágicas.*¹⁵¹

Tras la descripción de esta fiesta, podemos ver claramente que todavía hay lugares en los que el ser humano practica una especie de rito de magia homeopática o imitativa, con el fin de sacarle a la tierra el mayor partido posible. De la misma forma, las libaciones a la tierra son sacrificios, costumbres heredadas de los tiempos más antiguos, como petición y pago para con el cumplimiento de sus deberes con la vida de la comunidad. En palabras de María Zambrano:

*El sentido “práctico” del sacrificio debió ser un dar lugar a una especie de “espacio vital” para el hombre; por medio de un intercambio, entregar algo para que se dejara el resto. Entregar algo a alguien es para que el resto de la tribu o del pueblo quedase libre; aplacar el hambre de los dioses para poder poseer alguna cosa por algún tiempo. Pues todo pertenecía a los dioses y al hombre nada; al darles algo, se le rogaba conformidad, aceptación, limitación en su demanda. [...]*¹⁵²

Después de este recorrido transcontinental por Asia, Europa y América -este último con influencias claramente africanas-, regresemos a Asia. Allí se celebra una fiesta en el monasterio de Thame, un lugar entre Nepal y el Tíbet. En esta celebración llamada *Mani Rimdu*¹⁵³, los sacerdotes lamaístas danzan enmascarados. Es una fiesta que dura tres días entre danzas engalanadas con coloridos ropajes e interpretadas de forma delicada.

¹⁵¹ LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona: Random House Mondadori, 2004, pág. 10.

¹⁵² ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Cit., pág. 38.

¹⁵³ PANCORBO, Luis: CFR., *Fiestas del mundo: las máscaras de la luna*, Cit..

Pero otras veces, el cambio de onda es fulminante. Salen las máscaras de la muerte, entre las cuáles el mortífero dios Yama con su diadema de cráneos. O los monjes, vestidos de esqueletos, para ejecutar la danza macabra. Y entonces, la imaginación puede volar desde el Himalaya hacia atrás y hacia otro mundo. Se diría estar inmerso ahora en la Edad Media europea a la hora de un auto sacramental.¹⁵⁴

Sin embargo, no por este ambiente ritual y sagrado deja de haber intermedios cómicos característicos de las fiestas, incluso hay también un ambiente profano y comercial alrededor del monasterio ya que con ocasión de esta celebración se monta un mercado alrededor del sacro recinto.

En fin, la máscara inspira y crea un espacio de separación en las orillas de la vida y la muerte, de lo sagrado y lo profano, de la cotidianidad y la fiesta, de los dioses y de los seres humanos. Suerte de protectora del fuego de la luz primordial que se repite con el poder del abrazo de la serpiente originaria cada vez que asistimos al Teatro como una ceremonia donde lo sagrado aparece: transformación que nos lleva [...] a la posibilidad de metamorfosis [...] y a su misterio.¹⁵⁵

La máscara permite por tanto salir de las diferencias que supone la realidad humana a nivel social. Esto lo podemos corroborar por un lado en la India, en la fiesta de *Holi*, de marcado carácter espiritual, y por otro en el carnaval de Venecia, una fiesta profana que en su día permitió a los miembros de la nobleza sentirse uno más entre el pueblo. Este artefacto propiamente humano -tanto material como psicológico-, permite y ha permitido siempre a las personas librarse del “aburrido

¹⁵⁴PANCORBO, Luis: *Fiestas del mundo: las máscaras de la luna*, Cit., págs. 48,49.

¹⁵⁵ SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda: *Mirar al dios*, Cit., pág. 26.

y agotador” sentimiento de cotidianidad. Esta afirmación sirve tanto para las fiestas profanas, ya que siempre es divertido ser otro y no uno mismo, al menos por un tiempo limitado, sobre todo cuando se permiten determinadas licencias poco habituales dentro de unos límites, como para las fiestas religiosas, pues al fin y al cabo toda fiesta, sobre todo las religiosas, son una máscara del propio tiempo:

Es el tiempo, simplemente, de enmascarar la condición humana.

[...] El que se confunde, por el contacto ya posible con sus dioses, con otro tipo de dimensión del tiempo.

Aquel que, más allá de la realidad corriente, no existe salvo en el pensamiento. O en el primer instante de un mito bien guardado¹⁵⁶.

La máscara nos permite librarnos de esa diferenciación y conciencia de uno mismo que representa ser humano. Permite a su vez materializar las aspiraciones, es decir, lo que a uno le gustaría ser o poder hacer. Tiene el poder para revelar a los dioses y a la vez proteger de ellos. La presencia de las máscaras en acción produce un sentimiento dentro del ser humano, tanto en cuanto a lo sagrado como para lo profano que mueve a las personas desde dentro al regocijo y a la danza, elementos propios de la mayor parte de las fiestas. La máscara nació con el primer ser humano propiamente dicho y le permitió esa mutación ontológica que necesitaba para librarse de la frustración de ser consciente de sí mismo, de sus actos y de su entorno, le permitió comunicarse con sus dioses y así poder llorar sus penas y transmitir su agradecimiento a algo superior, le permitió representar sus aspiraciones para poder concretarlas, etc. Desde luego, la máscara es cuanto menos simbólica, especial e inherente *del, para y al* ser humano respectivamente.

¹⁵⁶ PANCORBO, Luis: *Fiestas del mundo: las máscaras de la luna*, Cit., pág. 26.

A lo largo de todo este “carnavalesco” viaje por el mundo, vemos, además del efecto que produce “el enmascarar”, que las fiestas celebradas cerca del equinoccio de primavera o tras él mismo, están orientados hacia la consecución de fertilidad. Su ambiente es eminentemente desenfadado, y a pesar de que en muchos lugares industrializados los tiempos de los dioses hayan llegado a su fin, algunas tradiciones y símbolos ancestrales han conseguido mantenerse a pesar del olvido de su significado por parte de la mayoría de los habitantes del lugar en donde se celebren estas fiestas, sobre todo en la Europa Occidental, donde la Iglesia Católica consiguió ejercer mayor influjo en cuanto a borrar todo rasgo del paganismo a lo largo de los territorios que consiguió conquistar. De cualquier modo, hemos visto además que a pesar de la sentencia de Caro Baroja sobre la muerte del Carnaval, este sigue vivo en diferentes zonas del mundo, como el *Puqllay* en Perú, en Canas más concretamente, o en la India con el *Holi*, donde los comportamientos licenciosos -en cada lugar según las costumbres de sus culturas- siguen vigentes. Estas celebraciones consiguen formar nuevas parejas para la comunidad, así estarán consolidadas para la llegada de la nueva estación.

Hemos tratado también, que a pesar de nuestra actitud moderna, propia del siglo XXI, las fiestas siguen continuando en coherencia con el verdadero calendario de la tierra, pues aunque con un carácter menos ritualista que antaño, quizás nuestros bisabuelos o tatarabuelos participaron en ellas, seguimos manteniendo muchas costumbres tradicionales que se simbolizan en comida. Podemos tornar la mirada a Galicia, con su torta de Bica, sus filloas y sus famosos cocidos de cerdo, etc. O en la zona de la Puna (Canas, Perú), donde tras el *pago a la tierra*, el exceso de comida está asegurado. Ciertamente es, que tanto más genuino es el sentimiento propio del Carnaval cuanto más cercana es la forma de vida de sus habitantes del trato con la tierra.

Otras de las características más comunes de esta fiesta son la algarabía y el compartir con la comunidad. En los lugares en que se celebra el Carnaval, con alguna reminiscencia tradicional, observamos que hay banquetes para los participantes. También existe la costumbre de ir casa por casa recolectando comida para ir juntando manjares para el banquete final. Ora bien, también para con determinados personajes propios de esta fiesta, como el *Piliqueiro* en Laza (Ourense) o *Roba la Gallina* (República Dominicana), la cual es herencia de personajes africanos tradicionales, entre tantos otros, esta fiesta es mucho más generosa.

3.2.- Resto de los ritos agrarios en las fiestas religiosas y populares: solsticios y equinoccios.

El conocimiento de las fiestas permite observar y comprender los aspectos más diversos de la sociedad desde un mirador privilegiado: creencias y formas de sacralización, elementos simbólicos y sensibilidades estéticas, transmisión de mensajes culturales, formas de sociabilidad y afirmación del reparto de funciones, consolidación de las interacciones entre grupos y manifestación tolerable de las tensiones. Todo ello, expresando mediante un lenguaje de rituales, ceremonias y usos admitidos al margen de lo habitual en la vida cotidiana, en una relación de contraste con ella que integra frecuentemente aspectos lúdicos.¹⁵⁷

Resulta cuanto menos curiosa la manera en que las tradiciones suelen ocultarse o transformarse para permanecer a plena vista, y dejando de ser prácticamente consideradas, e incluso recordadas por la mayoría de la población, mantenerse a través de los siglos al menos en un plano simbólico. Este tipo de manifestaciones simbólicas, suelen darse en formas de lo más simple. Y, si en su día fue una forma

¹⁵⁷ LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Las fiestas en la cultura medieval*, Cit., pág. 9.

de ocultar su significado, desde luego a día de hoy algunas de ellas han perdido por completo su contenido, quedando reducidas a través del tiempo a un producto o un acontecimiento anual que se celebra o se produce “casi porque sí”. Uno de los ejemplos más claros de esto, es el pastel llamado “tronco de chocolate” tan típico de la época navideña, en el caso de los productos. En la cultura de los hiperbóreos o celtas, durante esta época del año, que coincide con el solsticio de invierno, este “pueblo” celebraba las fiesta de *Yule*, el momento en que el sol se encuentra en su momento más bajo, esto es, con menor poder iluminador en el hemisferio norte y que a su vez, está a punto de comenzar a crecer, y devolver la luz y la claridad a la tierra y con ello, el comienzo de una promesa de fertilidad. Durante este sagrado acontecimiento, en algunas regiones antiguas de Dinamarca, Suecia y Noruega, o sea, en los países nórdicos que componen Escandinavia, los celtas mantenían la costumbre *tradicional de quemar un tronco de Yule, un largo tronco de árbol que iba ardiendo lentamente durante toda la temporada de celebraciones, en honor del nacimiento del nuevo sol.*¹⁵⁸ Es en memoria de este tronco ardiente, del que está hecho el sabroso y típico pastel navideño. Como podemos observar, el ser humano se las ha ingeniado para mantener en la memoria las antiguas costumbres, al menos durante las primeras generaciones que comenzaron con esta tradición, a pesar de que hoy se haya convertido a través del tiempo en nada más que un producto típico de determinada etapa del año.

Por otro lado, la Iglesia Católica, como ya hemos señalado en otras ocasiones, y como es obvio en cualquier manifestación religiosa, bebe de fuentes simbólicas anteriores a ellas. Esta movió las propias fiestas de su fecha original para que coincidieran con las paganas, todo con el objetivo de acabar con los antiguos cultos. El nacimiento del “Mesías” no es ninguna excepción. El día de Nochebuena, característico en el presente y por largo tiempo ya instituido, como

¹⁵⁸ *La tradición celta.* Disponible en <http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/SOLSTICIO/document/celta.html> [Consultado el 11 de diciembre de 2013.]

el nacimiento de Cristo, no se celebraba en el solsticio de invierno, sino el día 6 del mes siguiente (enero), el día de Epifanía¹⁵⁹, o más popularmente conocido como día de Reyes. A nivel simbólico desde luego, podemos establecer que, metafóricamente, Jesús es para los cristianos, lo que el sol era para los celtas, un portador de luz para el mundo, de modo que si en esto nos basáramos, no cabría duda que la celebración simbólicamente encajaría a la perfección en la antigua fiesta *Deus Sol Invictus* (*el invencible dios Sol*). Tanto si verdaderamente se tratase de este motivo simbólico como si hubiese sido por absorber la fiesta pagana para ofrecer una “identidad” más acorde con los posibles fieles provenientes de la religión pagana, la fiesta fue movida de fecha, y desde luego el sincretismo resulta evidente.

Igualmente con la luz está relacionada la fiesta de Hanukkah, que comienza el día 25 del mes hebreo Kislev, que recae más o menos por las mismas fechas que la Navidad, aunque puede variar un poco, la llamada por los judíos, “la fiesta de las luces”. Al igual que para los cristianos, la llegada de Cristo, o para los antiguos cultos europeos, la llegada del solsticio significaba la llegada de la luz a la tierra y esto establecía una promesa, del tipo que fuera, para con la supervivencia y la protección del pueblo, Hannukkah rememora algo similar. Hanukkah recuerda cada año un acontecimiento histórico del pueblo hebreo. Retrocediendo al s. II a.C., presenciamos una Israel invadida por la cultura griega. Antíocus IV Epifanes fue proclamado rey de Siria quiso instaurar las costumbres sociales y religiosas propias de su pueblo; de este modo, prohibió al pueblo judío continuar practicando sus costumbres y mantener sus tradiciones. No obstante, hubo un grupo de hebreos que resistieron y lucharon por el derecho a mantener su culto: los macabeos. Estos se rebelaron contra esta injusta decisión y consiguieron recuperar el templo de Jerusalén. Lo que habían hecho dentro de él los griegos constituía una profanación contra sus tradiciones religiosas. Aquí comienza el

¹⁵⁹ LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Las fiestas en la cultura medieval*, Cit., pág. 36.

milagro que el pueblo hebreo sigue reactualizando cada año que pasa. Los macabeos se encontraron que el aceite para encender la Menorah estaba contaminado, pero encontraron un poco que se había mantenido puro, la cantidad justa para un día. Sin embargo, tras haber procedido al encendido, esa pequeña cantidad se mantuvo ardiendo por ocho días consecutivos, lo cual constituyó todo un mensaje divino de esperanza para el pueblo judío.

Cada año, en cada casa judía, a través del encendido de la Menorah, el pueblo condenado a no hallar jamás la tierra prometida, recuerda este suceso. La Menorah es un candelabro de ocho brazos más uno central un tanto más elevado. Durante esta fiesta, se procede a encender la vela central - Shamash, con la que se encenderán todas las demás-, y con ella se enciende el primer día la vela primera. Cada día sucesivo se procederá al prendimiento de la siguiente vela, y así hasta el día octavo. Las velas se mantendrán encendidas más o menos media hora al día. Simbólicamente, y extrapolando este comportamiento a un nivel alegórico, vemos que se celebra algo similar al de los dos casos anterior, la luz creciente, y con ello, la esperanza de una vida mejor para el resto del año.

La danza está íntimamente ligada a todas las celebraciones de su calendario. ellos consideran que la:

[...] rikudei am, danza del pueblo, borra diferencias y establece vínculos, impregna los cuerpos de historia. La experiencia corporal es inherente al ser humano; nos conecta con el mundo, conserva sentimientos incommunicables por la palabra, construye hogares y también naciones, defiende, protege, expresa y transmite. Nos pertenece a todos y de ella podemos hacer uso para construir identidad judía.

*Ideas, ritos, creencias, se hacen propias e intransferibles cuando pasan por el cuerpo, nos hacen inevitablemente pertenecientes, activos y portadores de riquezas vivas en el acto mismo de la danza.*¹⁶⁰

En cualquier caso, hemos visto a lo largo este trabajo, y los ejemplos desde luego no han acabado todavía, que durante las fiestas y ceremonias, el ser humano ha mantenido la tendencia a representar de forma más o menos vívida, más o menos extática, siempre con un valor histórico, legendario o mitológico aquello en lo que cree, y en este sentido, la Iglesia ha hecho lo propio también, representar sus escenas bíblicas:

*[...] la representación de la adoración del Niño por los tres reyes era habitual en muchos templos de la Iglesia latina en el siglo XIII, cuando ya se había desarrollado como tema literario: en Castilla, el Auto de los Reyes Magos databa tal vez de XII, en su versión toledana, y Alfonso X, en las Partidas, consideraba lícito que se representara en las iglesias, durante los días navideños, la escena de la aparición del ángel a los pastores y la de la adoración de los tres reyes, así como, en otras épocas del año, las de la crucifixión, la resurrección y otras semejantes que movieran a la devoción.*¹⁶¹

El Auto de los Reyes Magos se sigue representando en la actualidad. Un claro ejemplo de la continuación de esta tradición la tenemos en el pueblo de Santo Domingo, en La Palma. En esa villa llamada Garafía, el cinco de enero, los habitantes del pueblo se echan a la calle para oír las palabras de los Magos de Oriente:

¹⁶⁰ WILENSKY G., FREINGUEL P.: *Danzas folclóricas israelíes. La experiencia argentina*. Buenos Aires (Argentina): Milá. , 2002, pág. 164.

¹⁶¹ LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Las fiestas en la cultura medieval*, Cit., pág. 37.

Melchor: “(...) tuyo es el cielo/ oro te doy como Rey (...)”

Gaspar: “(...) eres Dios eternamente/ es mi deber incensarte (...)”

Baltasar: “(...) y yo tan solo te ofrezco/ mirra como hombre mortal (...)”¹⁶²

Este ejemplo es óptimo para este trabajo, pues además de reunirse los habitantes de este lugar para que sus hijos pasen una noche de ensueño, no solamente cantan a Dios los villancicos pertinentes tras esta parte, sino que también bailan, y de una forma muy similar a la que probablemente hicieron sus ancestros en el momento de su existencia ya que realizan una danza de cintas -del tipo que veremos más adelante-. Este tipo de danzas se usaban para pedir fertilidad a la tierra, y qué mejor momento que el verdadero día de *Deus sol invictus*, y qué mejor forma de pedir que mediante esta actividad divina: la danza. Y tras finalizar la danza, lo Magos habrían seguido más o menos así, pues lo que sigue pertenece al Auto realizado en el mismo lugar en 1940:

Melchor:

Compañeros, alzád/ que brilladora/ la estrella nos invita a caminar/

El sueño sacudid, que sin demora/ la jornada debemos continuar./

Cese la fatiga y el astro contemplad,/ desaparezca el cansancio del día;/

Levantaos, preparaos y marchad

Gaspar:

Dispuesto a partir/ nada detiene nuestro anhelo de andar./

Seguid la senda; en marcha compañeros/

¹⁶² RODRÍGUEZ ESCUDERO, José Guillermo: “El Auto de los Reyes Magos en la Villa de Garafia.” Publicado en *Revista Bien me sabe*, nº138, 4 de enero de 2007. Disponible en <http://www.bienmesabe.org/noticia/2007/Enero/el-auto-de-los-reyes-magos-en-la-villa-de-garafia> [Consultado el 7 de septiembre de 2015].

Que conviene presentarnos sin tardar.

Baltasar:

Sabed, pues, que de admirar/ el rumbo de la estrella/

No será éste el camino. Fijémonos bien en ella./

No nos cueste el retornar.¹⁶³

Bien es cierto que esta representación se mantiene todavía en nuestros días y, desde luego, es innegable que hay personas verdaderamente creyentes y que viven la Navidad según su verdadero mensaje religioso cristiano. Sin embargo, es innegable también que la mayor parte de la población ha tomado esta fiesta, al igual que muchas otras para tener la ocasión de dedicarse al ocio, los excesos propios de las fiestas ya desde la antigüedad como la comida y la bebida, etc., pues los tiempos en los que las religiones en occidente sobre todo, eran tomadas en consideración por la mayor parte de las personas han quedado atrás, y la tendencia a tomarse lo sagrado como algo verdaderamente especial y digno del mayor de los respetos ha caído en el olvido. En general, en la actualidad, una:

[...] incompatibilidad profunda existe entre el sentido tradicional de la fiesta y las condiciones de vida y organización de las actuales sociedades urbanas, industriales y tecnológicas, ajenas a lo sagrado, valoradoras del tiempo sólo como factor de producción económica, carentes del sentido comunitario que caracterizaba a las sociedades tradicionales.¹⁶⁴

¹⁶³ RODRÍGUEZ ESCUDERO, José Guillermo: “El Auto de los Reyes Magos en la Villa de Garafia.” Publicado en *Revista Bien me sabe*, nº138, 4 de enero de 2007. Fragmento del Auto de los Reyes Magos de Garafia del año 1940, recopilado por María Victoria Hernández Pérez en su libro *La isla de Palma. Las fiestas y tradiciones*. Disponible en <http://www.bienmesabe.org/noticia/2007/Enero/el-auto-de-los-reyes-magos-en-la-villa-de-garafia> [Consultado el 7 de septiembre de 2015].

¹⁶⁴ LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Las fiestas en la cultura medieval*, Cit., págs.13- 14.

Las fiestas del solsticio de invierno se celebraban también en la antigua Roma. Estos acontecimientos sociales y religiosos eran llamados “saturnales”, pues estaban dedicados al dios Saturno, deidad relacionada con la agricultura y la cosecha. Estas fiestas duraban una semana completa en la que se consumían los productos que la fértil tierra de Italia ofrecía al pueblo. En los banquetes abundaban la comida y la bebida, en general reinaba un ambiente de abundancia y generosidad. Era típico en la actual capital italiana que en la antigüedad se intercambiaban regalos ya por estas fechas, sobre todo objetos de plata, sin embargo, no tenían que ser obligatoriamente regalos de este tipo. Como fiesta del solsticio, el significado que poseía era el mismo que el del pueblo celta, pues al fin y al cabo, era una cultura que todavía estaba en contacto con la tierra, al igual que su “pueblo vecino” europeo. Se trataba de la celebración del momento de la muerte y renacimiento del sol en la rueda del año. A partir de este punto los cultivos volverían a brotar y la abundancia sería posible.¹⁶⁵

El desempeño de roles particulares durante las fiestas era una de las costumbres y ventajas propias de las fiestas en el pasado, pues tanto los roles como las obligaciones en la antigüedad eran de carácter más marcado y restringido, de modo que el poder salir de ellos suponía una oportunidad única para escapar de la cotidianidad. En estas saturnales romanas, era muy común que se invirtiese el orden social. Los sirvientes y esclavos de esta cultura pasaban durante esta semana a asumir el puesto de quienes estaban sobre ellos, pero no solamente se reducía al terreno de los hogares, sino que también sucedía que podían ascender momentáneamente a participar en asuntos de sociedad y estado.¹⁶⁶ A día de hoy, desde luego es mucho menos evidente, sin embargo, es en fechas como la

¹⁶⁵*La antigua Roma*. Disponible en <http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/SOLSTICIO/document/romana.html> [Consultado el 13 de diciembre de 2013.]

¹⁶⁶Idem.

Navidad y el mensaje de generosidad que propugna, el ambiente familiar que supone, y sobre todo la “magia” de la que hacen eco tanto la Iglesia como los medios de comunicación en películas, series y demás programas televisivos sobre estas fiestas, por ejemplo, que las personas ocasionalmente tienden a ser portadoras de un sentimiento de caridad algo más acentuado, algo que en el resto del año quizás no se vea tan marcado. El legado que estas saturnalias nos han dejado, es la posterior fiesta que celebramos, el Carnaval, pues esta fiesta fue alargándose en el tiempo y acabó por llegar hasta las mascaradas que realizamos entre febrero y marzo según el año. Esta fiesta está ampliamente tratada en el apartado dedicado a la máscara. De modo que prosigamos la rueda del año: la Semana Santa.

Aunque la Semana Santa está hoy amplia y casi totalmente gobernada por un ambiente religioso y bíblico, sus orígenes verdaderos se asientan en fiestas agrícolas paganas. La forma en que se efectúa la elección de su celebración tampoco se aleja demasiado de poseer características paganas, al menos en lo que se refiere a los acontecimientos celestes que se observan para realizarla. Si tomamos un calendario litúrgico y nos dirigimos hacia atrás, vemos que siempre recae esta festividad al final del mes de marzo, o en su defecto en los primeros días del mes de abril. Esto sucede porque la Iglesia toma como día de inicio de tal acontecimiento el domingo siguiente tras el primer plenilunio que tenga lugar a partir del equinoccio de primavera.¹⁶⁷ Podemos darnos cuenta con todo lo dicho anteriormente a lo largo de este trabajo, de la importancia que poseían ambos sucesos celestes para absolutamente todas las religiones antiguas, tanto por su influencia sobre las aguas y la fertilidad como su carácter de fertilidad respectivamente. Y, así como el nacimiento de Jesús en Navidad, sugiere un claro mensaje de esperanza para el mundo, pues ha nacido el portador de la luz, en

¹⁶⁷ Hijos de la divina voluntad. Cálculo automático del a fecha de Pascua y de la Semana Santa. Disponible en http://www.divvol.org/recursos/fecha_pascua.htm [Consultado el 11 de diciembre de 2013.]

cuanto a lo meramente religioso, y una luz de esperanza para los cultivos, ya que el sol a partir de ese día irá comiendo terreno a la oscuridad y por tanto los nuevos brotes están próximos, la Semana Santa nos habla por un lado, de la muerte de Cristo como hombre e hijo de Dios, para tras su posterior resurrección asumir su puesto como tercera persona de la Santísima Trinidad, es decir, el propio Dios, y por otro lado, a un nivel más práctico en cuanto al trabajo agrícola y ganadero, la llegada de un tiempo de esplendor en que la fertilidad, el nacimiento manifiesto de la naturaleza vegetal y nuevas gestaciones del ganado, aseguran el pan de cada día para la próxima temporada. En ambos casos nos encontramos con una simbología similar, el concepto de promesa cumplida, del *llegar a ser*, y no del *esperar*.

Con motivo de esta celebración, tanto religiosos como fieles de la Iglesia Católica se adueñan de las calles para conmemorar la muerte y resurrección de su Mesías. Tanto las imágenes de Cristo como múltiples Vírgenes abandonan sus templos de reposo para hacer presencia al aire libre. Objetos de veneración bajo la ansiosa y ferviente mirada de un pueblo que atesta las aceras de pueblos y ciudades. Famosas son las procesiones en el sur de España, donde los fieles hacen protagonismo absoluto con su fervor y sus ojos empañados ante la grandeza celestial de sus santos, de su Virgen María y de Cristo resucitado.

También se puede recordar que en estos días el consumo de la carne animal es tabú en la religión cristiana, en respeto al sagrado cordero sacrificado (Cristo). Desde una perspectiva campesina o de las culturas paganas basadas en la adoración y observación de la tierra, podríamos especular un poco y a partir de ahí darnos cuenta de que ellos tampoco debían comer mucha carne en esta temporada, pues la llegada de la primavera suponía que las hembras del ganado se encuentran gestando, y las que no, muestran las características del celo y la temporada de apareamiento está en su culmen, lo cual nos lleva directamente al salvoconducto

de los machos, pues son imprescindibles en la reproducción. Quiere esto decir, que los nuevas cabezas de ganado todavía no han nacido y que los adultos son necesarios para la procreación, de modo que poco o nada de carne debían consumir. En cuanto al cuidado de los campos, lo que no ha germinado ya de los cultivos de invierno, lo hará a partir de aquí, pues el equinoccio de primavera supone la fecha a partir de la cual la siembra se realizaba en el pasado y se mantiene todavía en nuestros días. La Semana Santa es, por tanto, la absorción de una fiesta agrícola pagana, y solar es el calificativo que se le asocia, pues es el culto a la luz y por tanto al fuego y al sol.

El culto a la luz, estuvo presente por las mismas fechas en muchos lugares del orbe. A partir del equinoccio de primavera, cuando el sol entra en Aries, el imperio seldyucida, en los tiempos del reinado Meliksah (1702-1092 d. C.) en tierra iraní, celebraban una fiesta cuyo origen:

[...] pierde en la noche de los tiempos considerando que se remonta al mítico rey Djemschid (el Urano de los iraníes). El Avesta, libro sagrado del mazdeísmo, atribuido a Zaratustra, y aún vigente para los rituales de los parsis de Bombay, atribuye a Djemschid la división del tiempo con sus ciclos de 1460 años y lo que es más llamativo, la institución del culto al fuego. Djemschid ordenó construir Atesch Gah, o templo, donde él era adorado bajo forma de fuego.¹⁶⁸

En Japón, también celebran el equinoccio de primavera. En Nikko, una zona donde es preponderante el shintoísmo (religión animista) -aunque este tipo de creencias conviven también con el budismo-, es calificado como la temporada del más allá (*higan*), y las personas visitan las tumbas de los seres queridos que han cruzado ya el umbral de este mundo. En este día se les preparan ofrendas a los

¹⁶⁸ PANCORBO, Luis: *RITUALES: las máscaras del sol*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, pág. 45.

muertos tales como flores de la temporada que adornan sus tumbas o platos de comida. Las gentes de los alrededores ascienden a esta región en las alturas, a menudo cubierta de niebla. Allí los monjes, en su santuario, celebran la llegada de la nueva estación, en su recreación de los ancestrales rituales. Es notable, creencias a parte, el mercado y tráfico comercial que se genera alrededor del santuario entre las gentes laicas, quienes portan desde sus hogares productos para comerciar, pero es que esa es otra característica propia de las fiestas, intercambiar relaciones sociales y productos propios de la estación.

En cuestiones más trascendentales a nivel espiritual, la fiesta como no podía ser de otro modo al tratarse de un equinoccio, es una fiesta solar relacionada con Amaterasu Okigami, su diosa solar. No parece resultar casual que el santuario lleva el nombre de Toshogu, lo cual en japonés significa “rayo de sol”. En fin, los monjes de este lugar dan comienzo a la celebración con una pequeña procesión en la que descienden por una escalinata de mil peldaños para arribar a su santuario principal, llamado Hoto. Un espectáculo solemne y a la vez conmovedor:

[...] con sus altos y puntiagudos gorros, eboshi, y sus shaku, o palmetas sobre el pecho, el mero caminar de los bonzos entre sus riquezas representa un ballet de otro mundo.¹⁶⁹

Al día siguiente, al despuntar el alba, tiene lugar la *Sennin Musha Gioretsu* o Procesión de los Mil Guerreros, quienes no resultan ser lo que parece en absoluto, sino que pertenecen a muy distintas profesiones. El motivo de este atuendo, es que la procesión tiene connotaciones militares pues tiene lugar en honor a tres importantes *shogunes* difuntos (generales), entre los que destaca Tokugawa Ieyasu, quién antes de morir incluyó en su testamento su voluntad de que portasen

¹⁶⁹ PANCORBO, Luis: *RITUALES: las máscaras del sol*, Cit., pág. 47.

sus restos a Nikko, y así se hizo en el año 1617¹⁷⁰. Allí estos tres shogunes fueron poco menos que divinizados y se le realizan ceremonias como esta en su honor. En este día, los tres shogunes salen a la calle en una especie de sagrarios portátiles y pasarán la noche en Futurasan, un templo en las cercanías. El millar de guerreros escolta a sus “héroes nacionales” hasta el lugar, y allí se purificarán en el transcurso de esa noche.

Al margen de esta agrupación de pseudo-militares encontramos al *tengu*, o *trasgo de los bosques húmedos de Tochigi*, los cuáles resultan ser los personajes más divertidos y el momento más distendido de todo este solemne pasaje. Después de esto, los sacerdotes se desplazan al templo Otabisho. Allí ofrecen al pueblo una danza de purificación y al terminar tienen un pequeño festín compuesto de arroz y sake caliente. Finalmente devolverán a los tres shogunes a su lugar, donde alcanzaran su reposo de nuevo para el resto del ciclo anual.

Podemos encontrar otro tipo de fiestas con el propósito de atraer las bendiciones de la nueva estación entrante a lo largo de muchos lugares de Europa mas o menos por la mismas fechas. Algunas de ellas las mencionamos a continuación.

Frazer no cuenta en su libro *La rama dorada* que en Libchovic (Bohemia), en el cuarto día de la Cuaresma, las mujeres jóvenes se visten de blanco y se adornan con violetas y margaritas en el pelo para acompañar a la reina de la primavera, estas mujeres ejecutan una procesión mientras danzan solemnemente, sin parar de girar mientras cantan a su vez. La procesión se basa en ir por delante de todas las casas para que la reina de la primavera pueda de esta manera anunciar la llegada de tal estación. De la misma forma que veremos a continuación, esta reina, al igual que la cabra de la avena o el oso de Carnaval, son los encargados de llevar

¹⁷⁰DAICHI y AKI, *Sennin Gioretsu en Nikko, la procesión de las mil personas. 19 de mayo de 2007*. Disponible en <http://www.viaje-japon.com/2007/05/blog-post.html> [Consultado el 17 de diciembre de 2014.]

las bendiciones de la nueva estación naciente y la fertilidad a las casas por las que pasan, y por ello recibían presentes como forma de agradecimiento.

Aunque ante este tipo de celebración nos encontramos con un aspecto más femenino de la primavera, en Europa existen, según Frazer, otras de carácter más viril. Se trata de procesiones que representan al espíritu del grano en un hombre disfrazado de animal. Por ejemplo, en algunos distritos de Bohemia los últimos días de Carnaval iban de hogar en hogar acompañados de música y cánticos. Este animal, estandarte del espíritu del grano, danzaba con las doncellas de las casas y sus madres, a modo de bendición del hogar, por lo que recibía presentes. El joven, que iba cubierto de forraje de algarroba y envuelto en sogas de paja, recibía el nombre de oso de Carnaval; en otras partes de Bohemia es también conocido como “la cabra de la avena” y lleva también cuernos en la cabeza.

Connotaciones más sexuales poseían los ritos de fertilidad en los Balcanes. Marina Abramovich (Belgrado, 1946), realizó para su obra *Balkan erotic epic* un estudio acerca de los ritos que los habitantes serbios y yugoslavos de antaño hacían para pedir a la tierra que los bendijese con una estación fértil. “La abuela de la performance” -así es como la llaman-, no dudó ni un momento en exponerle los pechos al cielo nublado, imitando a aquellos posibles ancestros serbios suyos. Con esta obra, Abramovich trató de buscar las connotaciones más espirituales del sexo, aquella energía sexual que se enviaba al cosmos en petición de diversos deseos como curación, fertilidad, etc. Abramovich utiliza el erotismo, poniendo de manifiesto que -en palabras propias-:

[...] a través de él, el ser humano pretende convertirse en un ser parecido a los dioses. En la cultura popular la mujer se casa con el sol y el hombre con la luna

*para conservar el secreto de la energía creativa; a través del erotismo se entra en contacto con la indestructible energía cósmica.*¹⁷¹

En las fotografías de la serie de *Balkan Erotic Epic* podemos observar a hombres en plena realización de la cópula con la Madre Tierra, así como un corro de mujeres mostrando sus atributos relacionados con la fertilidad y el alumbramiento al cielo. Una magia simpática o imitativa que pretendía conseguir de la tierra algo semejante a lo que consigue el ser humano cuando lo realiza con sus propios congéneres: el mantenimiento de la especie. Y es que según diversos antiguos escritos a los que la artista acudió:

*Los objetos obscenos -afirma la artista- y los genitales masculinos y femeninos tienen una función muy importante, ligada sobre todo a ritos de la naturaleza, como aquéllos vinculados con la fertilidad de la tierra y la irrupción de la lluvia. Los hombres no se avergonzaban de exhibir el pene en erección o durante la eyaculación; del mismo modo que las mujeres mostraban sin problemas la vagina, la cola, los pechos e incluso hasta la sangre de la menstruación. La cultura occidental vulgarizó estos hechos.*¹⁷²

Acerca de esta visión occidental, probablemente aportada por el cristianismo que en su día se instaló en el continente europeo, pues muchos son los objetos fálicos utilizados con fines mágicos, encontrados entre los antiguos vestigios que la cultura romana dejó en España. Entre ellos podemos mencionar, en España, el grabado fálico de Garasoain, realizado en arenisca roja con 13 centímetros de longitud y 2 centímetros de ancho. Otro testimonio puede ser la piedra de un pozo de La Fontaza, donde se ve claramente tallado un pene. También hubo

¹⁷¹ Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. *Balkan Erotik Epic: Exterior Part I (A)*. Marina Abramovic. Castilla y León: 2005. Disponible en <http://musac.es/#coleccion/obra/?id=983> [Consultado el 3 de abril de 2015.]

¹⁷²Idem.

procesiones, cantos y danzas fálicas en relación con el culto de Dionisos, todas ellas con el mismo objetivo, atraer la fertilidad¹⁷³, entre un inacabable número de posibles ejemplo de esta cultura y otras anteriores.

Más allá de las fiestas incluidas en la rueda del año, todas relacionadas con el transcurso del sol alrededor de nuestro planeta, existen otras para reverenciar algunos acontecimientos naturales, una de ellas es la celebración que tiene lugar en mayo en muchas partes del planeta, sobre todo en Europa, pues de ella proceden, de su cultura precristiana. Esta celebración tiene como fin homenajear la exuberancia de la naturaleza en la primavera, pues en esta etapa de la estación, su carácter de fertilidad está determinadamente más marcado. Mayo en la España medieval es el:

[...] “mes en que se festeja el esplendor de la vegetación y el amor”, ha sido siempre un mes cantado como tiempo de renovación de la vida y el amor [...]

En la fiesta de primero de mayo había elementos populares antiquísimos o tradicionales (al árbol de mayo, la “maya” y los festejos amorosos, la atribución de virtudes mágicas al “agua de mayo”, por cuya lluvia se hacen rogativas). El árbol de mayo se plantaba en la noche del 30 de abril al primero de mayo y solía mantenerse en pie todo el mes; en torno a él danzarían los jóvenes solteros, a menudo con guirnaldas y otros adornos vegetales y, con el paso del tiempo, se completarían las fiestas con meriendas y otros jolgorios que celebraban el renacer primaveral.¹⁷⁴

¹⁷³GIL FERNÁNDEZ, L.: *Fálico, culto*. Gran Enciclopedia Rialp [on line]. Rialp. 1991. Disponible en http://www.mercaba.org/Rialp/F/falico_culto.htm [Consultado el 16 de mayo de 2015.]

¹⁷⁴ LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Las fiestas en la cultura medieval*, Cit., págs. 54-55.

Todavía hoy, se pueden ver manifestaciones de este tipo en algunos lugares. Uno de estos casos, podemos observarlo en España, en Guadalaviar. Quizás lo veamos un poco adulterada, pues al fin y al cabo, el *mayo* (no como mes, sino como “tronco de la fertilidad”), no está implícito en la celebración, la fiesta se resume más que nada a la fiesta-banquete posterior a la celebración. La noche anterior, para asegurarse la participación de todo el pueblo en la celebración, los jóvenes varones del pueblo hacen un sorteo en el que a cada uno le es otorgada una de las muchachas de edad casadera del pueblo. Posteriormente, van casa por casa cantando su canción de mayo para hacer que la muchacha salga a la ventana. Una vez el varón ha terminado su canción se realiza un alto, y los demás muchachos interesados en la fémina pujan por ella, cada vez que lo hacen, el precio sube y así va engordando el lote que hará posible la comilona del día siguiente. Una vez establecidas las parejas, serán los inauguradores de todas las fiestas que se celebren a lo largo del año en el pueblo, realizando el primer baile que tenga lugar en cada una de ellas.

*A pesar de los cambios propios de la integración de la mujer y de otros aspectos sociales de la actualidad, los mayos conservan gran parte de su esencia, pero en el fondo los mayos son fiestas que celebraban la fertilidad de la naturaleza.*¹⁷⁵

Como hemos visto anteriormente, la adoración y las atenciones a las cualidades fertilizantes de la naturaleza provienen de los más antiguos tiempo. Aunque todavía no está verdaderamente claro el momento en que esto comenzó a ser, pues algunos autores abogan por qué las primeras manifestaciones tuvieron lugar en el Paleolítico, otros tantos consideran que en el Neolítico y una gran mayoría por las

¹⁷⁵ MONESMA, Eugenio: *La España prodigiosa, nuestras fiestas* [DVD], PYRENE, P.V., 2001.

épocas clásicas de Grecia y Roma, *aunque es de suponer que éstos ya lo había heredado de tiempos anteriores.*¹⁷⁶

En lo que a Galicia se refiere, su antigüedad queda manifiesta en el hecho de que ya en el siglo VI San Martín de Dumio o de Braga condenó algunos de estos cultos fitolátricos en su obra De correctione rusticorum. Pero su Iglesia cristiana, además de condenarlos, pronto pasó a celebrar en estos mismos días festividades importantes, como la de la Santa Cruz el tres (de Mayo), o dedicarle todo el mes de mayo a la Virgen María, el “mes de las flores”. De tal forma, que Alfonso X el Sabio en una maya dedicada a la Virgen María le ruega para que sea un año pleno en todo:

¡Ben veñas, Maio, et con alegría!

Por én roguemos a Santa María

que a seu Fillo rogue todavía

que El nos garde de erro e de folía.

¡Ben veñas Maio!

*¡Ben veñas, Maio, et con alegría!*¹⁷⁷

A lo largo del territorio gallego, los mayos se celebraron de diferentes formas, aunque con el paso del tiempo muchas de estas manifestaciones se han perdido, por motivos múltiples como, por ejemplo, estar cerca de las ciudades y la “ajenidad” de las labores campesinas, etc. De cualquier modo, muchas aún se conservan y sus tipos de manifestación son variadas, entre las que se pueden encontrar las manifestaciones agrarias o propiciatorias. Este tipo de práctica se

¹⁷⁶ GONZÁLEZ PÉREZ, C.: “Os maios (Papeis de educación/2)”, Museo do pobo galego, Concello de Santiago, 1984. Pág. 3. [En gallego en el texto original]

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 3.

realiza para conseguir una buena cosecha. Existen también manifestaciones lúdicas o festivas, en ellas se trata nada más que de celebrar la temporada en que las temperaturas se hacen más agradables, así como las llegada de la primavera como estación y con ella, la frondosidad y abundancia que la caracterizan. En otros casos, en lugares como Noia o Arosa, purificaban los campos con el humo de fajos de paja mientras hacían rogaciones, las cuales variaban según el tipo de grano cultivado:

Lume ó pan,
lume ó pan:
cada espiga
*seu toledán.*¹⁷⁸

Existen todavía otras tantas prácticas más como la costumbre de poner ramos de hierbas y flores en los campo y en las casas para pedir la abundancia, bendecir los cultivos (como tradición un tanto más “cristiana”), la realización tanto de arcos como de cruces de flores, etc.

Los mayos gallegos, propiamente dichos, se realizan generalmente de dos formas diferentes, aunque su diferencia radica en la propia manifestación, aunque no en su simbolismo. Una de las clases, son los *mayos figurativos*, los cuáles son estructuras de materiales vegetales elaborados de forma cónica en su mayoría y adornados con ramas y todo tipo de flores. Estos podían ser móviles o fijos, el primer tipo evidentemente es mucho más práctico pues se puede transportar a lo largo de todo el lugar. Aunque con el tiempo fueron evolucionando llegando a ser carrozas ornadas con todo tipo de flores, hojas de árboles, etc. De cualquier forma, el más tradicional de Galicia, aunque desapareció durante el desarrollo del siglo XX, es el Mayo Humano. Se trata de una persona, en general un niño o una

¹⁷⁸ GONZÁLEZ PÉREZ, C.: “Os maios (Papeis de educación/2)”, Cit., pág. 4.

persona joven que va adornada con los elementos anteriormente descritos para los mayos figurativos. Eran muy comunes en casi todas partes de Galicia: *Santiago de Compostela, A Coruña, Viveiro, Ribadeo, Mondoñedo, Portomarín, Lugo, Ribadavia, O Carballiño, Vilalba, As Nogais, Viana do Bolo, [...]*¹⁷⁹, etc.

Este tipo de personificaciones del “espíritu de la primavera” o de la fertilidad se han dado de igual manera en muchas zonas de Europa, cada cual con sus características, pero que aún así, la esencia de lo representado se mantiene intacta: esa alabanza humana al poder fertilizador y fecundo de la Madre Tierra.

La representación de los mayos en Santiago de Compostela, se basaba en una persona ataviada con ramas por todo el cuerpo y con una corona de flores sobre la cabeza. Alrededor de este jefe o jefa de mayo danzaban y giraban el resto de las personas cantando, quienes también portaban una indumentaria floral. Durante estas danzas cantaban coplas tales como:

*Este é o maio
o maiño é, este é o maio
que mexa de pé.
Aquí ven o maio
polo patio de Belvis
unque vén rico de flores
mirade o que lle pedís.
Aí ven o maio
pola porta Fexeira,
aí ven o maio
de roubar unha monteira.
Eu pedinlle o maio*

¹⁷⁹GONZÁLEZ PÉREZ, C.: “Os maios (Papeis de educación/2)”, Cit. pág. 5.

a un cabaleiro...

Moita bambolla

*e pouco diñeiro.*¹⁸⁰

En A Coruña, se realizaban de forma semejante, con la diferencia de que la planta utilizada tradicionalmente para cubrir a las personas que participaban en la representación era mayoritariamente helecho, y en lo alto de la cabeza portaba una cruz y una vara larga en la mano derecha. Ora bien, este tipo de mayos eran de carácter más solemne que en Ourense o Pontevedra, donde abundaban las burlas tanto hacia las autoridades competentes del lugar como a algunas gentes conocidas.

Siguiendo los acontecimientos celestes unidos al movimiento de la tierra circunvalando al sol, nos encontramos con el solsticio de verano. En muchos países nórdicos, y otras zonas de Europa entre las que se encuentra España, y Galicia sobre todo, en este día tienen lugar celebraciones ígneas, esto es, relacionadas con el fuego. Ciertamente es, que en mayor o menor medida han perdido su carácter ritual, y la atención no se centra ya en lo determinante que el triunfo del sol sobre la oscuridad, al igual que la llegada de la estación cálida significa para el crecimiento de los cultivos. A día de hoy, se trata de una festividad más en la que las personas se “echan a la calle” a socializar y “matar el tiempo”. Ciertamente es que, de la misma forma que todavía persisten reminiscencias de otras costumbres relacionadas con las festividades arriba descritas, en la celebración del día de San Juan (Solsticio de Verano) quedan todavía costumbres antiguas que perviven entre nosotros. En las zonas costeras de Galicia, por ejemplo, además de saltar las hogueras que se encienden a la “hora de las brujas” (00:00 a.m.), ya que se considera que el fuego de esta noche es purificador, y saltarlo te librarás del “mal de ojo” durante otro año más y quemará lo viejo de la época anterior, se ve a

¹⁸⁰GONZÁLEZ PÉREZ, C.: “Os maios (Papeis de educación/2), Cit., pág. 7.

muchas personas en la orilla de la playa, saltando las nueve olas que portarán buena suerte, fecundidad y salud, entre otras tantas influencias positivas que en creencia de las antiguas culturas europeas portaba el elemento acuoso. Actualmente, existe también la costumbre de arrojar al fuego alguna prenda vieja, en simbolismo de quemar lo que se ha quedado anticuado de cada uno. Pero lejos de estas “vanas preocupaciones” que en realidad poco importan de verdad, la fiesta se resume en reunirse las pandillas para pasar una noche diferente, bajo las estrellas, a la vera del mar, entre música, bullicio y conversaciones a la luz de las flamígeras lenguas de las piras propias del solsticio. En Suecia, antiguamente eran llamados los Fuegos de los huesos de Bálder. Los asistentes a este acontecimiento bailaban alrededor del fuego y saltaban por encima de las llamas o a través de ellas para purificarse.

Este día, tras la abrasadora purificación ígnea, siguen costumbres relacionadas con el agua, es que en la mañana del día de San Juan uno debe lavarse la cara con agua donde reposa el ramo de hierbas aromáticas que se recolectó el día anterior, y que aguardo todo la noche al sereno en espera de la bendición que aporta el rocío y la luz de la luna de esa noche mágica.

Existen en España manifestaciones de esta fiesta que, aunque mantienen su hoguera y sus connotaciones ígneas y solares, se celebran de forma diferente, pero mantienen todavía la ancestral costumbre del sacrificio ritual, aunque hoy se trate nada más que de otra parte tradicional de la fiesta y una búsqueda momentánea de adrenalina por parte de los habitantes de estos lugares. Una de estas fiestas tiene lugar en Coria, una localidad situada en la comunidad autónoma extremeña. En este lugar, la miscelánea de costumbres abarca desde las más ancestrales hasta las propias del catolicismo; hagamos una descripción de la fiesta para ver de que elementos estamos tratando. En Coria, en el día de San Juan, tiene lugar una procesión con la imagen de San Juan Bautista como estandarte, el cual va delante,

y los vecinos de la localidad cantan de forma alegre a lo largo del recorrido. Cuando la procesión llega a la plaza donde se realiza la fiesta, se hace el baile de la imagen, gracias a los esfuerzos de los costaleros, que consiguen que la imagen se bambolee durante unos instantes. Allí mismo, en el centro de la plaza, arderá la hoguera, que se enciende bajo la creencia de que tiene la virtud de alejar a los malos espíritus. Pero el verdadero comienzo de la fiesta tiene lugar cuando un toro hace su entrada en la plaza, el cual será sacrificado tras varios procedimientos. El toro es espoleado con los llamados “soplillos”, una especie de dardos disparados con una cervatana, de modo que el toro se enfurezca y arremeta con más bravura en cada una de las investidas. Poco a poco el animal irá agotando su fuerza vital, lo cual consideran es la preparación para el sacrificio. La plaza en sí está dotada con barrotes por los que cabe una persona, de modo que si el toro persigue a alguien, estos puedan ponerse a salvo sin correr ningún peligro, pues a fin de cuentas el animal no cabe por el medio de la estructura circular de la plaza. El hecho de que en esta fiesta se utilice el sacrificio de un toro como elemento central, no debería parecerse extraño, pues:

El toro es la representación del sol en la tierra, la fuerza fertilizadora que impregna a todos los seres que la habitan. [...]

Los encierros guardan todavía mucho simbolismo festivo en muchas ciudades y pueblos. Los mozos corren junto a las reses por las calles ayudando a conducir las hasta los corrales y toriles. El sacrificio del toro constituye una fiesta pagana muy anterior a la constitución de la Iglesia Católica.¹⁸¹

Recordemos que el culto al toro, de una u otra manera, se realizaba ya en Creta, y de allí saltó a Grecia y otros tantos lugares en Europa como España o Portugal,

¹⁸¹ MONESMA, E.: *La España prodigiosa, nuestras fiestas* [DVD] Cit.

por ejemplo. Hay mitos, como el de Teseo y su aventura por el laberinto en busca del Minotauro que certifican este carácter sagrado de esta res astada.

Las calles de Coria en estas horas sobrecogen a los viandantes. El entusiasmo colectivo, el peligro, la sorpresa acechando, es algo que sólo un coriano puede sentir; momentos todos ellos de expectación que se alternan con los de estremecimiento y pueden todos ellos acabar en drama. Coria se viste y se embebe de su emocionante fiesta taurina, el reto, el enfrentamiento con el toro supone el valor de los participantes en ella y la disposición para encarar el desafío. Al amanecer el rito se consuma, un hombre armado con una escopeta y rodeado por la gente como un sumo sacerdote inmolará al animal con un disparo certero. Los genitales de la bestia, su parte más fértil y representativa serán trofeo que impregnará a sus ejecutores, y a toda la ciudad extremeña.¹⁸²

Podemos concluir que incluso las religiones más cercanas, como el cristianismo, han hecho esfuerzos por adecuarse al calendario de las religiones anteriores. Como ya hemos visto, es el caso de la Navidad. Probablemente movieron el día del nacimiento de Cristo para que la celebración pasase a llevar su firma. Conservarla en la noche del 5 de enero, hubiese supuesto que la celebración pagana del *Sol Invictus*, se hubiese mantenido aunque sólo hubiera sido por costumbre o superstición. Finalmente, a través del paso de los siglos, poco o nada queda de aquellos ritos paganos en los cuáles los “hiperbóreos” clamaban a nuestra estrella más preciada. En cualquier caso, el simbolismo, en esencia, se mantiene intacto, una fuente creadora de luz, que alumbrará la vida en la tierra. Y es que, aunque las formas de pensamiento evolucionan, las ideas y arquetipos que nos mueven son en el fondo muy similares a los de nuestros ancestros. Pocas cosas, las básicas y primordiales para la vida, que a fin de cuentas son las representadas por los antiguos dioses, hacen falta verdaderamente al ser humano y

¹⁸² MONESMA, E.: *La España prodigiosa, nuestras fiestas* [DVD], Cit.

por ello, de uno u otro modo acabamos por aferrarnos a ellas, aunque solamente sea a forma de excusa. Poco queda incluso de ese sentimiento religioso - al modo cristiano- de la Navidad, sin embargo, la generosidad, la caridad y la ilusión se mantienen entre las personas en estas fechas. ¡Cuántos niños de las sociedades industrializadas no sabrán la verdadera historia de esos tres astrólogos que ofrecieron al niño: oro (como dios), incienso (como rey) y mirra (como hombre) guiados por la estrella polar! ¡Cuántos no sabrán que los orígenes de Santa Claus están en San Nicolás, y que este vestía de verde, y fue una promoción de *Coca-Cola* quién lo vistió de rojo para hacerlo más corporativo! Sin embargo, ahí se mantienen como estandartes perpetuos de la generosidad, el amor desinteresado y la ilusión, iluminando la mente del hombre para enmascarar lo cotidiano y ofrecer esa “luz” tan necesaria en la época más oscura de año, de la misma forma que Cristo resucitado en Semana Santa podría venir a simbolizar, en cuanto al culto pagano, la victoria definitiva del sol sobre la oscuridad.

No obstante, se mantienen fiestas en Europa como los Mayos, en las cuáles se personifica y celebra el reverdecer y la frondosidad de la vegetación, vestigios antiguos, en los que popularmente hoy en su mayoría tan sólo vemos belleza, pero que para cada uno de los componentes de aquellas antiguas culturas iba mucho más allá, pues representaba su sustento, el poder de sus dioses, y el bienestar que proporcionaba la llegada del buen tiempo. En cualquier caso, lo que parece identificar a la mayor parte de las fiestas es su culto a la luz o al fuego, su elemento, de todas las cuáles alcanza su punto culminante en las fiestas del solsticio de verano. Año tras año, siglo tras siglo, milenio tras milenio, la mente humana se afana en mantener sus costumbres, aunque tan sólo sea a través de símbolos que no llegamos a comprender del todo, pero que a fin de cuentas ejercen sobre nosotros, los humanos, una influencia insospechada.

4._ De la Danza Clásica a la Danza Contemporánea:

4.1.- Breve historia de la Danza Clásica.

Cada obra de arte proviene de una necesidad interna del alma. La verdadera obra de arte nace del artista: una misteriosa, enigmática y misteriosa creación. Se separa de él, adquiere vida propia, se transforma en una personalidad independiente animado por un viento espiritual, el vivo fundamento de una verdadera existencia humana.

Kandinsky (1866/1944)

A lo largo de este apartado haremos un recorrido historiográfico por la danza, desde sus más sencillos inicios hasta la gran idea que tenemos hoy de Ballet Clásico. No nos detendremos demasiado en ello, pues aunque resulte interesantísimo cada dato que de ella podamos averiguar, unas nuevas etapas nos esperan tras los Grandes Ballets Rusos, unos vocabularios que tienen más que ver con la forma actual de sentir, una forma que ha trascendido el simple relato mítico que funciona en la Danza Clásica, y aún, sin apartarse del todo de los arquetipo que se incluyen en los mitos, se adentran en lo onírico, utilizando un lenguaje que descomponen todas nuestras barreras y nos hacen reflexionar, de la misma forma que a aquellos remotos ancestros que danzaban descalzos sobre la tierra mojada, en agradecimiento a los dioses por la bendición de la lluvia. Este cambio tan tremendo se debió sobre todo a las tremendas guerras mundiales que vivió el siglo XX, que ante tal horror, los códigos usados hasta el momento ya no eran válidos - tan idealizados como los del Ballet Clásico-, no llegaban a mostrar ni de lejos la realidad del ser humano de esa época. Se hizo necesario un cambio, y aconteció.

Pero no adelantemos acontecimientos, porque todo tendrá su momento. Creemos sin embargo, que para llegar a todo esto, es necesario conocer el pasado, y ver de donde han salido los nuevos estilos y por qué.

Abandonando un poco estos derroteros tan trascendentales Ernest Gombrich, en su libro *La Preferencia por lo Primitivo*, nos explica, que en el arte, después de pasar una primera etapa en la que las técnicas son básicas y rudimentarias, este va evolucionando de forma progresiva hasta que alcanza un dominio total, tanto de la técnica como de la expresión. Luego de este proceso, los artistas se amaneran y se alejan del foco filosófico, moral y ético que actuaba como centro en ese momento y adquieren un carácter un tanto “manierista”, es decir, pierden la “poesía”. Se vuelven las obras virtuosistas en demasía en relación al factor técnico y pierden interés y como reacción a este resultado banal, los gustos cambian y tanto los artistas como el público fija su atención en formas artísticas más antiguas, de carácter más profundo. Vamos a ver como de alguna manera, esto sucedió también con la danza clásica, lo cual repercutió en un retorno a ideales un tanto más “primitivos” en cuanto a la expresión se refiere. La danza clásica evolucionará de tal forma en cuanto a la técnica, que llegará un momento en el que el contenido expresivo se verá mermado y casi rebajado a una mera excusa final con el fin de poder mostrar el virtuosismo del intérprete.

Comencemos pues.

Un poco antes del siglo XV comenzará una nueva corriente de pensamiento que centrará su atención en el propio hombre: el humanismo. Llegará más tarde, en el Renacimiento una época de retorno a los ideales clásicos tras los siglos del medievo, una etapa de expansión económica y se apertura hacia nuevas miras. En el ámbito social surgirán autores como Dante Alighieri (1265/1321) -todavía en el Gótico-, quién defenderá la supremacía del pueblo frente a la Iglesia en su obra

De Monarquía. La Iglesia se había mantenido cerca de la nobleza y de las grandes autoridades, reforzando de este modo el “poder divino”, no obstante estas ideas se verán vilipendiadas bajo los ideales renacentistas. Tampoco faltarán pensadores, aún anteriores al Renacimiento y filósofos medievales como Pedro Abelardo (1079/1142) en los que fijarse para el venidero periodo. Este filósofo francés (Pedro Abelardo) ya en el siglo XII propugnaba la grandeza del ser humano en un tiempo en que todavía el teocentrismo se mantenía en un punto álgido. Y desde luego, la difusión de la cultura de que esta época puede presumir viene en gran parte posibilitada por la invención de la imprenta por parte de Johannes Gutenberg (1398/1468). El arte del Renacimiento ahondará sobre todo en las formas, pero como estudio de la naturaleza, no en vano la danza comenzará a escenificarse, quizás no todavía en la forma que lo conocemos, pero sí se subirá a la escena. Lo que caracteriza a este período no es sino otra cosa que el estudio de cuanto se podía observar, pero los inicios del humanismo se sitúan ya en el Gótico. El gran historiador de arte originario de Hungría no dice que:

*[...] con la llegada del Renacimiento hay un cambio en el sentido de que ahora el símbolo metafísico se debilita y el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la concepción y representación del mundo sensible. A medida que la sociedad y la economía rompe con la hegemonía de la iglesia católica romana, el arte se vuelve también con rapidez progresiva hacia la realidad; pero, el naturalismo no es una novedad en el Renacimiento [...]*¹⁸³.

Obviamente la danza, y el arte en general solamente podía ir en una dirección, y no era precisamente en el metafísico. No obstante, a todo le viene bien un periodo de descaso para madurar, y a la danza lo que ocurrió, fue con con este entusiasmo

¹⁸³ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1953, pág. 278.

por el estudio, se comenzó a desarrollar como arte y no como actividad de ocio que realizar en las fiestas.

En el arte que se generó durante el periodo del Renacimiento, la tendencia que se generó hacia la estética griega harán que los gustos sean proclives a la armonía de las formas, la simetría y los cánones de proporción propios de la cultura grecorromana. Durante el Renacimiento la danza se centró sobre todo en las cortes y allí fue tomando impulso. Será durante este período, concretamente en el Quattrocento donde surgirá la figura del maestro de danza, *que pertenecerá a los círculos de los príncipes renacentistas*¹⁸⁴. Uno de estos maestros fue Doménico da Piacenza o da Ferrara (1420/1470), que además de crear la coreografía de varias danzas, escribió un tratado: *De arte saltendi el choreas ducendi* (1455) en el que no habla tan solo de la estética y diversas actitudes que se debían mantener al danzar, sino que también conforma un glosario técnico de los pasos existentes del momento. *Esto llevará a una creciente profesionalización del oficio y con ello a una elevación del nivel técnico.*¹⁸⁵ Las danzas más importantes eran: la *Pavana*, la *Gallarda*, la *Volta*, la *Gavota*, la *Alemanda* y la *Corrente*.

Fue gracias al gusto de la danza por parte de la nobleza y las monarquías -sobre todo en Italia- que daría comienzo el origen del ballet. Aunque durante este periodo (Quattrocento), los verdaderos avances en la danza tuvieron lugar principalmente en península itálica, pronto se extendieron durante el Cinquecento al resto de Europa.

En Italia, a partir del siglo XVI se testimonia la unidad de la escuela italiana con una terminología descrita al detalle y con la aparición de una serie de tratados

¹⁸⁴ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Valencia: PILES, 2009, pág. 66.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 66.

*de danza de carácter teórico y práctico, surgiendo una danza culta (a mediados de siglo), estilizada, refinada, concebida a la vez para el placer de ser danzada y ser contemplada como una manifestación artística. El vocabulario de pasos se enriquece, la técnica se vuelve más elaborada y requiere de una práctica continua, existiendo una tendencia creciente al virtuosismo. El cuerpo comienza a ser considerado por él mismo. La danza se convierte en algo ya esencialmente teatral; se irá produciendo la separación entre la sala y la escena hasta llegar al llamado “teatro a la italiana”. Todas estas características se exportarán en su momento al suelo francés.*¹⁸⁶

Francisco I (1494/1547), rey de Francia, conecedor de esta evolución de la danza en la corte italiana, gustará de este refinamiento, por tanto reclutará para su propia corte a muchos artistas italianos. Pero todavía este incremento evolutivo de la danza en Francia se verá multiplicado cuando Enrique II (1519/1559) -hijo de Francisco I-, se case con Catalina de Medici (1519/1589), pues ella era amante de la artes, y será una verdadera protectora de la danza. Hasta ahora la danza en las cortes tenía un carácter más social que escénico, y, no fue en la península itálica donde la danza tomó una vertiente más artística, sino que fue en Francia, en el año 1581, cuando Catalina contrató a Baldassarino da Belgioioso (Principios del s. XVI-1587) -bailarín y violinista italiano, quién posteriormente afrancesaría su nombre haciéndose llamar Balthasar de Beaujoyeux- como organizador de las fiestas de la corte. Uno de los encargos que se le hizo fue un espectáculo con motivo del compromiso entre Margarita de Vaudémont -hermana de Luisa de Lorena- y el duque de Joyeuse. Del resultado de este encargo nació una obra conocida como *La ballet Comique de la Reine*, el cual tuvo una duración de cinco horas y media. El argumento escogido fue la leyenda de Circe, en él se combinaban danzas, canto y narración. A pesar de la larga duración del

¹⁸⁶ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Cit., pág. 74.

espectáculo, Markessinis apunta que tal y como quedó registrado en las crónicas, *su longitud no fue en ningún momento motivo de aburrimiento, sino que por el contrario, la concurrencia quedó complacidísima.*¹⁸⁷ No obstante, este “espectáculo”, no conformaba todavía una unidad dramática, sino que se trataba de diversas piezas inconexas en las cuales se realizaban las propias danzas de la época: paso de Brèbant, el Branle, el Canario (importado de España), el Toudiòn, la Gavota, el Pazzo Mezzo y el Pasacalle, entre otros.

El desarrollo alcanzado con el *Ballet Comique de la Reine* abrirá posteriormente un nuevo género, el *Ballet de Cour*. Si bien, a lo largo de la próxima etapa (Barroco) acabará por realizarse sobre escenarios o dispositivos construidos al efecto, por el momento su realización queda enmarcada en los salones de los palacios. Los maestros en este ambiente tan enriquecedor no dejarían de proliferar, entre los que destacan Marco Fabrizio Caroso (1527/1605), Cesari Negri (1536/1604) o Thoinot Arbeau (1519/1595), quienes además dejarán tratados de danza abordando temas tales como las normas protocolarias, el procedimiento de ejecución de los pasos, la descripción de las danzas o el papel que jugaba la danza en el terreno social, en el caso del último maestro nombrado. Los tratados son *Nobilità di Dame* (1600), *La Grazie d’amore* (1602), *l’Orquestographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l’honnête exercice des danses* (1588), respectivamente.

Este formato fue adoptado por todas las cortes europeas convirtiéndose en el tipo de espectáculo característico del Barroco; etapa artística que gustaba del movimiento, la metamorfosis, la ostentación, el desafío de las leyes del equilibrio acarreado con todo ello un dinamismo interno. Todo ello desencadenó en la

¹⁸⁷MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 80.

máscara y el disfraz y por tanto, al teatro y al terreno de lo imaginario. Durante esta etapa, el foco principal del desarrollo de la danza se mantendrá en Francia.

*Cuando Enrique IV sea asesinado, su esposa, María de Medici, hará de regente de Luis XIII durante 7 años (entre 1610 y 1617) y, al igual que hizo con anterioridad su tía lejana, Catalina de Medici, se rodeará de artistas italianos y utilizará el Ballet de Corte como medio de propaganda política. En él participará desde pequeño el propio Luis, de modo que el género se va a consolidar durante este siglo.*¹⁸⁸

Aunque a lo largo del reinado de Luis XIII (1601/1643) la danza comenzará a usarse con más asiduidad, los verdaderos avances tienen lugar en el terreno de la indumentaria, la escenografía y sus recursos mecánicos, y las representaciones se mantendrán todavía en los salones. Será sin embargo en este período de esplendor de las artes, a partir de 1640 que se empieza a ubicar una plataforma en un ala de los salones, la cual poco a poco se irá elevando cada vez más. Pero no será un elemento aislado del resto de espacio de acción, sino que los participantes subirán y bajarán del “escenario” durante las representaciones. No obstante, este avance supondrá el lento pero seguro establecimiento de la escena a la italiana. La perspectiva que generará este modo de presentación del evento traerá como consecuencia un empleo de la simetría en cuanto a la composición coreográfica de los conjuntos se refiere, haciendo a su vez del centro del escenario el foco principal de la escena. En el terreno práctico, esta innovación supone una clara acotación del espacio útil para bailar, lo cual traerá consigo una “verticalización” de la danza, con su consecuente empleo de los saltos, *naciendo la danza de elevación*¹⁸⁹, asimismo comienza también a utilizarse el trabajo de *en dehors*.

¹⁸⁸ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Cit., pág. 88.

¹⁸⁹ Idem, pág. 89.

Harán también su aparición en la escena, el telón y los bastidores -que se desplazaban lateralmente y que portaban una especie de lona decorada-, así como todo lo concerniente a la tramoya.

El danza del Barroco no poseerá demasiada carga ontológica, estamos todavía en una expansión más de técnica y de forma que de contenido. En cuanto a la carga mística del arte, venía forjada por una amalgama de nociones; por un lado estaba el gusto de la época por los temas griegos -dioses, ninfas, etc., aunque los amorcillos no faltaban generalmente en las pinturas tampoco- y por otro ese sentimiento místico tan propio del Barroco que nos describe Melquíades Andrés Martín:

la mística vive, en lo posible, el amor gratuito de Dios al hombre y la respuesta libre de éste en lo más profundo o entro esencial de su ser hasta transformarse en Dios, y trabaja por comunicar esa realidad inefable a través de comparaciones, símbolos y de todos los recursos de la poesía.¹⁹⁰

No es de extrañar entonces, que en esta época tan imaginativa, en la que tanto gusta lo recargado, la pompa y todo lo que tuviera que ver con lo mitológico que los temas preferidos de esta época en general en el arte fuesen de personajes propios de los mitos y la fantasía, personajes etéreos, etc.

Será durante el Barroco, - periodo en el cual el Rey Sol (Luis XIV, 1643/1715) gran amante de la danza y hombre de gustos refinados-, que la danza comience a profesionalizarse con verdadera intención. Fundó la Real Escuela de Música de París, en la cual incluyó la danza, dando comienzo así al estudio riguroso de la misma. Con el comienzo del reinado de este monarca absolutista, la forma de

¹⁹⁰MARTÍN, Melquíades Andrés: *La teología del barroco en torno a un nombre y sus problemas*, en *Fe i teología en la historia*, Barcelona: Publicación de l'Abadía de Montserrat, 1997, pág. 330.

pensamiento se vuelve más racionalista, fruto de un intelectualismo en auge. Los espectáculos que hasta ahora se dividían en partes inconexas comenzarán a seguir un tema central, alrededor del cual se sucederán un menor número de entradas y una coherencia argumental. Si a comienzos del Barroco, Francia era el foco principal de la danza, en Italia asistían al desarrollo de un género que derivará definitivamente en la ópera. Este género se filtrará en Francia gracias al cardenal Mazarino, así como también lo hará el teatro. *Los franceses introducirán la danza en estas obras, naciendo así nuevos géneros de espectáculo como la comedia-ballet, la tragedia-ballet y la ópera-ballet, siendo este último el preferido del siglo XVIII.*¹⁹¹

Gracias al auge en el terreno de las ciencias, la maquinaria escénica será objeto de grandes avances. En cuanto a los vestuarios, dejará de ser los trajes fastuosos y cortesanos para hacer atuendos más simbólicos, y en su realización tendrá en gran medida una atención a lo que se pretende interpretar. La riqueza de los pasos es ya notable, existiendo ya los *glissés*, *chassés*, *jetés*, etc, además de la inclusión de algunos pasos de las danzas populares como por ejemplo el *pas de basque*.

Luis XIV fue instruido en la danza desde los siete años de edad por Pierre Beauchamps (1689/1761). Saldrá a escena a los trece con el *Ballet de Casandra* y se forjará una trayectoria sobresaliente hasta su retirada de la escena a los treinta y uno. El monarca puso al frente de la enseñanza en la Academia real de la danza a Pierre Beauchamps -coreógrafo y bailarín francés, su maestro-, quién comenzó a codificar esta disciplina y estableció las cinco posiciones en las que hoy se basa todavía la danza académica. Toda esta gran evolución conllevó a que poco a poco se fuera abriendo paso a las mujeres en la escena, pues hasta este momento, solamente salían al escenario hombres travestidos. De hecho, en 1681, tuvo lugar

¹⁹¹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Cit., págs. 92- 93.

el estreno de una pieza de Beauchamps llamada *El Triunfo del Amor*, en el que actuaron por primera vez cuatro bailarinas profesionales -Mlles. Roland, Lepeintre, Fernán y La Fontaine. No obstante, durante este período el atuendo era todavía demasiado pesado y recargado e impedía que la danza evolucionara demasiado en cuanto al movimiento.

Las danzas que estaban más de moda en los salones durante el Barroco era: la *Giga*, la *Chacona*, el *Minué*, la *Bouerrée*, el *Paspié*, el *Pasacalle*, la *Zarabanda* y la *Corrente*.

La entrada en el siglo XVIII supuso una revolución total contra el sistema absolutista anterior, donde los antiguos estamentos sociales serán puestos sobre el punto de mira ante el nuevo ideal: el hombre como individuo. Y por tanto, las personas que gracias al comercio habían conseguido medrar (la burguesía) reclamaban su lugar en la sociedad, entonando los ideales de igualdad, fraternidad y libertad -aunque estos ideales serán más influyentes durante el siglo XIX, provienen de la Revolución Francesa-. Asistimos pues a la etapa de la *razón*, en ella todo lo que concierna al mundo de los humanos y como entienden su posición en la tierra será examinado a fondo. A ello contribuirán las ideas de René Descartes -filósofo y matemático francés (1596/1650)- y sus teoría de la *duda metódica*, lo cual admitirá nada más que verdades susceptibles de ser evidenciadas y clarificadas. La cultura comenzará a ser altamente valorada dando comienzo a la ilustración y con ello al llamado *Siglo de las Luces*.

La *belle danse*, el estilo refinado de danza que se había ido desarrollando durante el reinado de Luís XIV, pasará a llamarse danza clásica o académica. A estas alturas en la historia de la danza priman ya los mismos valores estéticos que en nuestro días, dejando atrás la pompa y la ostentidad propias del Barroco, para retornar a los gustos clásicos que habían dejado las culturas de Grecia y Roma.

Estamos asistiendo al nacimiento del Neoclasicismo. No obstante, aquí comienza un cisma dentro del territorio de la danza. Por un lado seguirá representándose el *Ballet de Cour*, en el cual se mantiene la importancia del argumento, y por otro, atendiendo a los avances estrictamente técnicos dentro de la metodología surge la *danza formal*. Da comienzo con este último el gusto por el virtuosismo.

Ante estos nuevos acontecimientos, surge una nueva estética en la danza, y podemos tomar sobre todo a Marie Anne de Cupis Camargo (1710-1770) por la más importante pionera de la etapa; se bajó del tacón, y acortó un poco la falda, lo cual le permitía tener más soltura. Markessinis, en su libro *Historia del ballet desde sus orígenes* apunta:

*Este atropello a la tradición causó gran escándalo, pero finalmente fue aceptado, cuando se vio que como resultado permitía la ejecución de muchos pasos nuevos y agradables.*¹⁹²

Esta bailarina fue también una de las primeras bailarinas que incluyó el salto, abandonando de esta forma las danzas deslizadas *térre-á-terré*, y llevó por primera vez al escenario el *jeté*, el *pas de basque* y el *entrechat*.

Sin embargo el gran reformador fue Jean Georges Noverre (1727-1810), este hombre fue un coreógrafo de gran relevancia que dejó un legado que todavía hoy se considera de gran importancia, *Lettres sur la Danse et les Ballets*. En ellas Noverre hace hincapié en la capacidad dramática y expresiva de la danza por sí misma. Así como la aportación del “Rey Sol” supuso el comienzo en cuanto a la profesionalización de los ejecutantes de este arte, la de Noverre supondría la aspiración por parte de esta disciplina artística a convertirse en una arte independiente. Noverre creó el *Ballet d’action*, que es el modelo de danza clásica

¹⁹² MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 89.

que conocemos hoy en día, en el sentido de que todo lo que ocurre en escena, se expone a través del cuerpo, el gesto y la pantomima, sin ninguna explicación verbal o cantada. Este coreógrafo fue una persona de gran influencia, de hecho, durante el reinado de Luis XVI (1754/1793) fue nombrado maestro de ballet del Teatro de la Ópera de París, teatro en el cual se estrenaron múltiples obras suyas tales como: *Apelle et Campaspe* (1776), *Les Caprices de Galatée* (1776), *Annette el Lubin* (1778), *Les Petits Riens* (1778) o *La Fête de Sérail* (1788). Durante este periodo, los trajes siguieron modificándose, pero hasta la Revolución Francesa - suceso que marca el inicio de la Era Moderna-, no hubo grandes avances, a excepción de las innovaciones por parte de Maillot , diseñador de la Ópera de París quién consiguió establecer las mallas como indumentaria de la danza, permitiendo así una mayor capacidad de movimiento y ligereza. Ni tan siquiera la Iglesia se opuso a este cambio, siempre y cuando las mallas fueran azules, para no insinuar el color de la carne.

En el siglo XVIII presenciamos ya una etapa en la que el interés por las por la filosofía, la organización social y las ciencias eran de incipiente interés, todo ello promovido por el pensamiento ilustrado. Y este tipo de pensamiento no pasaría de largo dejando a un lado la danza, pues el estudio de la anatomía se incorporó a partir de aquí. Jean Georges Noverre fue uno de los personajes del panorama de la danza que primero se preocuparon de esta ciencia, argumentando que: *Como mi obra es didáctica, hay que hablar de todo aquello que contribuya al progreso de la danza. Efectivamente, conocer anatomía para saber lo que realmente se puede exigir al cuerpo [...]*.¹⁹³

A lo largo de este siglo, la danza clásica comenzará su andadura en Rusia:

¹⁹³ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 90.

[...] *Jean-Baptiste Landé* llegará a San Petersburgo en 1733 y dará clases en la corte de la emperatriz Anna Ioannovna. En 1737 propone a la emperatriz abrir una escuela que empieza funcionando con 6 chicos y 6 chicas desde enero de 1738.¹⁹⁴

Esta escuela quedará insertada dentro de la Escuela del Teatro Imperial, la cual abarcará también la formación de músicos, actores y pintores. Charles-Didelot (1762/1836) -bailarín sueco formado por Augusto Vestris (1760/1842) y Dauberval (1742/1806)- aunará diversos elementos de la escuela francesa -llevada anteriormente a Rusia por Charles le Picq (1744/1806) -alumno de Noverre-, asentando una nueva escuela de danza, la escuela rusa. Ambos difundirá en el país zarista las *Lettres sur la Danse et les Ballets* de Noverre. Sin embargo, otros focos importantes de danza surgirán a medida que avanza el siglo, entre ellas Suecia e Italia. En Suecia por ejemplo, con la institución del Real Ballet Danés (1771) se crearán piezas como *Romeo y Julieta*, *Los Caprichos de Cupido* y *del Maestro de Ballet*, a cargo de Vincenzo Galeotti -alumno de Noverre-. Este ballet representa el ballet clásico propiamente dicho, *más antiguo que ha llegado hasta nosotros*.¹⁹⁵

Por un lado, si Suecia se hace heredera de la armonía propia de la escuela francesa, Italia será la abanderada del virtuosismo, el vigor y un estilo potente. Personajes como Gaetano Vestris (1729/1808) que, comienza a formarse en Italia, pero durante su juventud terminará su perfeccionamiento en París y por tanto bajo la escuela francesa, permitirán que se desarrollen en él aptitudes en cuanto a la interpretación, lo que contribuirá a implantar en la danza una mayor expresión. Por su parte Carlo Blassis (1797/1878) -alumno de Dauberval; coreógrafo y bailarín italiano- llevará la escuela francesa a Italia. La danza se hará tan popular

¹⁹⁴ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Cit., págs. 110-111.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 111.

que desplazará a París como foco principal de su desarrollo. En el terreno de la artes, se alcanza una etapa con aires realistas, en la danza por ejemplo podemos reconocer bajo esta característica *La fille mal gradeé*, coreografiada por Jean Dauverbal en 1789. En general, se tiende representar sucesos cotidianos y sobre todo “posibles” en el terreno de la realidad humana y social de esa época. Los personajes dejan ser los dioses o héroes griegos, son preferibles en este momento los roles propios de la época como campesinos o ciudadanos burgueses ... Ora bien, lo que más caracteriza al ballet de esta etapa es un afán por lo expresivo.

Durante el Romanticismo se produce un arranque de espiritualidad potenciada en parte, por el individualismo defendido a lo largo de la época anterior. Nos sumergimos pues, en un “tiempo de las emociones”; más que un estilo, el movimiento romántico es una forma de sentir, donde lo subjetivo tendrá hegemonía sobre lo objetivo, es decir, el sentimiento pesará más que la razón. Todo este pensamiento dará lugar a una reflexión de “lo sublime”; sobre lo cual Umberto Eco aclara que se trata de una *reflexión retórica sobre la forma de expresar poéticamente grandes y arrebatadoras pasiones*.¹⁹⁶

Podemos hacernos una forma clara del pensamiento del periodo romántico bajo la frase de Jean-Jaques Rousseau (1712/1778): *El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado*. Este filósofo suizo fue muy influyente en la época, sobre todo en lo relativo a política e ideas sociales. La enfermedad, la muerte, el sufrimiento, el paso del tiempo o la violencia, fueron los temas de más preocupación durante esta etapa, por tratarse de contradicciones de la vida que ponían en peligro la estabilidad del idealismo clásico, perteneciente a la época anterior. Con toda esta tensión emocional, la religión y el pensamiento espiritual cobraron una importancia grandísima. No es de extrañar pues que durante el siglo XIX nos topemos con la creación de ballets inmersos en el mundo de lo

¹⁹⁶ ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*, Barcelona: Ed. Lumen, 2007, pág. 272.

imaginario y lo fantástico como *La Sylfide*, ballet de argumento feérico de Filippo Taglioni (1777/1871) -bailarín y coreógrafo italiano-, con el que María, su hija, alcanzaría el éxito en 1832. Este ballet supuso un gran avance para el vestuario de la danza pues Eugène Lamy realizó para la Taglioni un vestido de falda amplia y vaporosa a la altura de las rodillas, contribuyendo así al nacimiento del tutú romántico. La sensación que causó esta bailarina fue tremenda, no sólo por su forma etérea de bailar y el vestuario que acentuaba la sensación de ligereza, sino porque también su aparición sobre las puntas daba la sensación de ingravidez tan admirada durante este período. Quedó coronada en la historia del ballet por ser la primera bailarina en subirse a las puntas.

El refugio que buscó la danza en Italia seguirá alimentado tanto el virtuosismo como la técnica, esto vendrá en gran parte de la mano de Carlo Blassis y su trabajo con los tratados que escribió, pues supusieron un gran avance: *Tratado elemental teórico y práctico del arte de la danza* (1820), *El código de Terpsícore* (1828), y el *Manual completo de danza* (1830).

Si en el siglo de la ilustración (s. XVIII) la figura masculina era la gran protagonista, el sexo femenino tomará ventaja en el XIX gracias a la innovación de la puntas. *Cinco serán las principales bailarinas que triunfarán en las diferentes escenas europeas: María Taglioni, Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Lucile Grahn y Carlota Grisi.*¹⁹⁷ Todo en lo referente al movimiento se centrará en la elevación y la medida del gesto. Cabe destacar en esta época la figura de Auguste Bournonville (1805/1879) , quien en el año 1830 es nombrado director del Real Ballet Danés. Será un coreógrafo verdaderamente prolífico con más de cincuenta piezas a lo largo de su trayectoria. Crea un estilo elegante y veloz, casi aéreo,

¹⁹⁷ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Cit., pág. 134.

abundando los saltos de batería y exigiendo constantemente precisión y una rápida ejecución en los inter-pasos.

Los gustos preponderantes en esta época darán lugar a la creación de ballet como *El ballet de la monjas*, coreografiado por Filippo Taglioni. Este ballet es un fragmento de la ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer (1791/1864) -importante compositor alemán de este periodo. Su argumento gira en torno a Roberto el Magnífico, duque normando, cuya historia cuenta que él era el diablo. La escena que dejará más impactado al público será cuando tras la invocación que hace el diablo en un momento de la ópera, los espíritus de las monjas se levantan de sus tumbas. Esta escena será la que siembre la semilla para la creación de *La Sylphide*.

Durante este siglo tendrá lugar el nacimiento de la obra *Giselle*, ballet que marcará un hito en el historia de la danza clásica, siendo reconocida esta obra como la cumbre total del ballet. *Giselle es la máxima expresión y el máximo reto de la culminación del clasicismo en el ballet, y por esa razón lo tomamos como punto de inflexión y de referencia en la historia del ballet clásico, para el que ha existido hasta ahora, y para el que vendrá. Fundó una estética que permanece insuperable. Fue Giselle quien le reveló al ballet su propia identidad.*¹⁹⁸ Este ballet tiene varias características por las que se ha convertido en el estandarte de la danza clásica, por un lado, la expresión es quien reina a lo largo de todo el ballet. Su lenguaje expresivo envía un mensaje metafísico en cuanto salen las Willis¹⁹⁹ a escena, trata durante todo el ballet varios ideales dramáticos profundamente arraigados en el alma de la época, estos son: la inocencia de la juventud, el amor y el dolor que este produce cuando termina, la locura, la muerte y el perdón. Muchas bailarinas se han consagrado con este ballet. Alicia Alonso, por ejemplo

¹⁹⁸ WIRTH, Isis: *Después de Gisele*, Cit., pág. 21.

¹⁹⁹ Espíritus de las jóvenes que fueron traicionadas por sus amantes.

pasará a los anales de la historia siendo la eterna Giselle. Verdaderamente, no es extraño que este ballet signifique tanto para la historia de la danza, pues realizar tan sólo el personaje principal, homónimo al “título” del ballet, necesita de una destreza espectacular; pues se necesita tanto una técnica formidable para la realización completa de la obra, como de una expresión magnífica sobre todo en la escena de “la locura”. Es probablemente uno de los personajes más difíciles de interpretar de todo el repertorio clásico hasta ahora creado, al margen de Mirta (la reina de las willis) por supuesto, la cual por cierto es el antihéroe de esta obra. Los ideales de que está impregnado Giselle trasciende la propia coreografía, algo que irá perdiendo la danza clásica en su afán por desarrollar el virtuosismo técnico. Pero los románticos no encontraron la espiritualidad como única vía de escape, sino que en su búsqueda de mundos más agradables dirigieron su mirada hacia Oriente y el exotismo islámico, en los cuales imaginaban fastuosos lugares, cuerpos cargados de voluptuosidad y personajes de ensueño -veremos esta tendencia durante la creación de ballets en su “refugio ruso” como obras como *Le Corsaire* o *La Bayadere* .

La segunda mitad del siglo XIX supuso una explosión de innovaciones. Con el desarrollo de un imperialismo incipiente, la atención fluyó en múltiples direcciones: los albores del cine; de la mano de los hermanos Lumière, la invención de la lámpara eléctrica, etc. Así, en el terreno de las artes, la diversificación se hace mucho mayor. Anteriormente vemos que por período que daba comienzo, existía en gran medida un gusto generalizado, y las artes caminaban eminentemente en una dirección. Sin embargo, el siglo XIX asistiría a una creciente multiplicidad de corrientes: *el eclecticismo* en el terreno de la arquitectura, el *Impresionismo* , el *Neoimpresionismo* y el *Postimpresionismo*; el *Modernismo*, etc. Pero la danza no correrá esta suerte de innovación, sino que quedará relegada a todas las demás artes. Mientras Europa da comienzo a una etapa de *music-halls*, la danza clásica conservará su refugio en Rusia e Italia.

En Italia continuará forjándose un ballet de tipo virtuosista. Gracias a este empeño surgirán los pasos girados como los *fouettés* o las *pirouettes* sobre las puntas. No obstante, los verdaderos avances vendrán de Rusia. El hecho de que el ballet se refugiara allí no es de extrañar, ya que el antiguo régimen zarista se mantuvo todavía arraigado, y con él su totalitarismo; era pues un lugar tradicionalista. Además de esto, ayudó en gran medida el interés del emperador Pedro el Grande por hacer de San Petersburgo una ciudad a la altura de las grandes capitales europeas, e hizo que el ballet hallara un lugar en el que echar raíces y seguir evolucionando. Este soberano comenzó a importar artistas de todas las disciplinas artísticas entre las que fue incluida la danza, y con ella intérpretes y coreógrafos franceses e italianos, entre otras nacionalidades. Allí será donde se mezclen la escuela italiana y la danesa de la mano de Enrico Cecchetti (1850/1928)- bailarín y coreógrafo italiano que desarrolló una metodología homónima a él- y Christian Johansen (1817/1903) -bailarín y coreógrafo sueco- respectivamente, consiguiendo de este modo una de las técnicas más avanzadas hasta ese momento. Fue tanta la fama y el interés por la danza en la Rusia de Pedro el Grande que Catalina la Grande su mujer, ascendió a este arte y sus ejecutantes a un alto rango social. También es en este país que la danza se independiza por completo de la ópera, en la cual estaba integrada todavía en Europa pudiendo alargar así la duración de sus obras.

Será también en este país de donde tome importancia la figura de Marius Petipa. Este prolífico coreógrafo colaborará con Tchaicowsky (1840/1893) -compositor ruso que llegó a crear las piezas musicales más importantes para la danza-, creando los ballets más importantes y conocidos de la historia tales como: *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes*, *El Cascanueces* o *La Bayadera*. Este eminente personaje del mundo de la danza inició su camino en la danza en el Conservatorio de danza de Bruselas y posteriormente se formó también con Augusto Vestris, sin embargo debe toda la evolución de su carrera coreográfica a

Jules Perrot (1810/1892) -bailarín y coreógrafo francés-, maestro suyo en Rusia. Será gracias a Petipa, que la danza se independice por completo del resto de las artes escénicas. Él es el padre del concepto de *gran ballet*. Era un trabajador incansable y exigente, pidiendo continuamente la mejor ejecución y la mayor limpieza técnica, y será también quién adopte las danzas populares de diferentes países a la técnica y el estilo clásico para incluirlas en los ballets.

El gusto por lo imaginario se mantuvo en Rusia, pues los avances allí tardaron más en llegar, y no llevó solamente a los coreógrafos a crear ballets relacionados con el mundo de las hadas o de los espíritus, como se nos muestra en el ballet *Giselle* donde las almas de muchachas vírgenes (willis) surgen de las tumbas para acabar con cualquier hombre que se acerque por el cementerio durante la noche. Sino que nos encontramos también con la creación de ballets como *El Dios y la Bayadera* o *El Corsario* los cuales nos transportan a lugares orientales y mucho más fastuosos, en pos de un remanso de calma para su tormento interior y saciar su ansia de placeres sublimes.

La Bayadera por ejemplo -coreografiada por Petipa- es después de *Giselle*, una de las más altas cotas del ballet clásico. Orientada en las *devadasis*²⁰⁰ hindúes, marcó un antes y después en la historia del ballet. El argumento es per se, uno de los ideales más buscados por el romanticismo por lo exótico del ambiente, pero si además incluimos que el personaje principal era una bailarina consagrada a los dioses y el sentimiento del cual Petipa fue capaz de dotar la pieza, tenemos una obra maestra para la época del momento. Todo ello hace que la obra porte la característica de lo sublime, la idealización de la bailarina como personaje sagrado la aleja de sentir ese instinto por la carne, lo exótico está presente, sin embargo lo erótico se invierte por el carácter religioso de la protagonista, pero si además

²⁰⁰ Bailarinas sagradas que estaban dedicadas al culto algún dios hindú, encargadas de danzar para las estatuas, cuidarlas y abanicarlas. Sus obligaciones no sólo eran para con el templo, sino que muchas veces se extendían además a la corte del rajá, como es el caso del ballet.

añadimos que muere y trasciende su amor a través de este desenlace fatal, podemos imaginar lo que significó tal argumento con una coreografía tan exquisita, y unos fastuosos decorados para la sociedad romántica. Las dos piezas que marcaron tendencia, tienen entre sí características muy similares en cuanto historia. Por un lado, el amor se hace amo y señor de la escena y las condena a ambas, Bayadera y Giselle al fatídico final de la muerte, lo que nos hace recordar esa imagen arquetípica de amor platónico e imposible, y por otro, está por supuesto del ambiente sagrado o sobrenatural que caracteriza a ambas.

Podemos advertir que la danza clásica, busca una mutación ontológica con el ideal de belleza, representando en muchos casos mitos o “cuentos de hadas”. Se trata por tanto de buscar una belleza apolínea. Es en la danza clásica que a través del intelecto conseguimos esa mutación, ya que la belleza en sí es un concepto puramente intelectual, pasa primero por lo pensado para revertir en sentimiento posteriormente. Se alcanza un éxtasis medido a través de la belleza de las formas así como a través del relato mítico. Dicho de otra manera, se trata de una metafísica contemplativa.

Hasta este momento el ballet clásico se centraba todavía en los ideales propuestos a los que debía servir. Todavía mantenía esa característica de la que Giambattista Vico (1668/1744) -filósofo napolitano- refiriéndose al arte primitivo; en su libro *Principios de la Nueva Ciencia*, reflexionó comentando que eran “poéticos” porque estaban totalmente dominados por su imaginación y no por su razón.²⁰¹

Podemos afirmar que hasta este momento, los avances que de la danza clásica se habían hecho fueron en pro de defender ideales ansiados por el ser humano, tales como el amor, la virtud, etc. Sin embargo, a esta atención hacia los ideales le

²⁰¹ GOMBRICH, Ernest: *La preferencia por lo primitivo*, Hong Kong: Ed. Phaidon Press Limited, 2011, pág. 65.

quedaría poco ya que, bien entrada la segunda mitad del s. XIX, el ballet entra en un periodo de declive, cosa que no es de extrañar pues tanto el mundo profesional del ballet como su público, comenzaron a decantarse demasiado por la técnica y el exceso de virtuosismo, relegando la interpretación a un segundo plano, reduciéndose de algún modo a una mera excusa. Todo esto, hace que la catarsis intérprete-personaje no sea viable, y menos aún que el propio público acuse en ningún momento la existencia de valores que trasciendan al propio movimiento, relegando de la misma manera que los intérpretes, el argumento a algo secundario. Un claro ejemplo de esto, podría ser *El Lago de los Cisnes*, que si lo comparamos con *Giselle*, pieza en la que la bailarina principal puede expresar sentimientos de carácter más real, en el caso de *El Lago de los Cisnes*, la pantomima se convierte en una interrupción un tanto molesta del virtuosismo de la coreografía. El argumento de la pieza cobra menos importancia. Un reflejo de todo este atropello a la esencia del arte de la danza, podemos encontrarlo en el hecho de que lo que convertía a una bailarina en primera figura era la realización de los treinta y dos *fouettés*, la carga dramática que una bailarina pudiese aportar a la escena no tan era importante, solamente la técnica era la que decidía este puesto.

Vico en el libro anteriormente mencionado habla de la costumbre del hombre por buscar primeramente lo imprescindible, más tarde requiere de lo útil, lo cual le lleva a acomodarse y querer disfrutar de lo agradable para así hundirse en el lujo para más tarde decaer malgastando lo que tanto trabajo le había costado conseguir. Bajo esta perspectiva vemos que la danza fue propuesta por el hombre para poder expresar lo que las palabras no podían, tenemos aquí lo imprescindible, lo más útil para ello era crear una técnica, he aquí lo útil. Para que la nobleza pudiese disfrutar del espectáculo según los refinados gustos de los tiempos de Luís XIV, lo cómodo era profesionalizar este arte y así conseguir los mejores resultados, y así llegaron a lo agradable; destreza, armonía y expresión al servicio de la obra de arte que se representaba. Pero el ser humano en sus ansias de ir a más cae en lujo

y hace que lo que está a su alrededor decaiga, lo que traducido al caso de la danza, fue que el virtuosismo técnico acabó superando en importancia a la expresión rompiendo con el verdadero objetivo del arte. Sin embargo, podemos constatar a lo largo de todo este recorrido, que la danza ha continuado en cada nueva forma de pensamiento al lado del ser humano, fiel compañera, adaptándose a cada etapa para así poder reflejar los ideales propios de cada momento. Esta situación tampoco a partir de este momento dejará de ser así, pues surgirán nuevos planteamientos del movimiento que reflejen mejor las filosofías de las nuevas épocas venideras, tales como el expresionismo alemán, la “pagana” danza de Isadora Duncan o los revolucionarios Ballets Rusos. Y es que el ser humano no ha de despegarse jamás de este vocabulario transmitido al cuerpo desde los más profundo de su alma.

La danza clásica por supuesto, al igual que cualquier otro arte, es capaz de ofrecer una mutación ontológica de ser humano con el mundo. El hecho de que no nos centremos y no desarrollemos toda la historia de la danza, es más bien debido a una cuestión de tiempo, espacio físico (en papel) y una gran cantidad de esfuerzo y estudios -ya que estamos hablando de siglos de historia, no solamente de la danza, sino de las culturas que la rodearon en cada momento-. En cualquier caso, esta tesis pretende centrarse más bien en las similitudes que poseen los seres humanos de la Edad Moderna en adelante, con los seres humanos de los primeros estadios, pues aunque nuestro momento presente sea con diferencia más desinhibido que etapas no tan lejanas, las formas de vida tienen más que ver con nosotros que las del Renacimiento, por ejemplo.

4.2.- *Isadora Duncan: la bailarina pagana.*

Que me juzguen los que puedan, pero que censuren a la Naturaleza o a Dios, porque Él fue quien hizo aquel momento el más deseable y estimable de cuantos nos es dado conocer en el Universo.

ISADORA DUNCAN (1877/1927)²⁰²

Tornemos la mirada hacia la primera bailarina que liberaría a la danza de esa sensación de ingravidez tan valorada hasta el momento, haciendo de esa fuerza que tira del cuerpo hacia el suelo un elemento en el que se fijarían posteriormente los pioneros de la nueva corriente de la danza que pronto se manifestaría con fuerza: la danza moderna.

La mujer de la que hablamos es Isadora Duncan (1878-1927), quién al igual que Richard Wagner (1813/1883) -fuente de su inspiración-, trataba de retornar a un ideal y una estética griegas. Duncan se mantuvo fuertemente en contra de todas las convenciones que la danza clásica había seguido hasta el momento, y en lo que más se fijaba a la hora de bailar era en la naturaleza, como en el ritmo y el movimiento de las olas del mar, la fuerza que ejercía la gravedad sobre los cuerpos y otras tantas manifestaciones de las fuerzas naturales. Era tal la libertad que le gustaba sentir que se desprendió hasta de las zapatillas de ballet. Bailaba descalza, cubierta con velos o con túnicas de inspiración griega y el elemento dionisiaco estaba presente en ella. La razón poco tenía que ver en su forma de bailar pues promulgaba que se debía estar en comunión con el entorno en el que se bailaba y con lo que uno mismo sentía. En palabras propias:

²⁰² DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Madrid: Editorial Debate, 1977, pág. 7.

Todo movimiento que se baila a la orilla del mar sin estar en armonía con el ritmo de las olas, todo movimiento que se baila en medio del bosque sin estar en armonía con el balanceo de las ramas y las hojas, todo movimiento que se baila desnudo a pleno sol sin estar en armonía con la soledad del paisaje, todos esos movimientos son movimientos falsos, porque desentonan en medio de las líneas naturales.²⁰³

La figura de Isadora Duncan resulta a día de hoy, en siglo XXI, en gran medida enigmática, sobre todo en cuanto a las posibilidades que aportó a la danza. Ella fue una reformadora, fruto de su propio idealismo, de su capacidad para adaptarse tanto a los lujos más exclusivos como de sufrir las calamidades más angustiosas que pueden acontecer en la vida de una persona. Su carrera estuvo en gran medida aventajada por su vida personal así como también se vio por ella terriblemente afectada. Por tanto, este apartado no será tratado desde un aspecto nada más que profesional. Trataremos la trayectoria de Isadora Duncan como un componente más de su vida, sin posibilidad de emanciparlo de ella misma. Lo que ella consiguió fue imponer unos ideales que nunca jamás utilizó solamente para la danza, sino que su vida, al completo estuvo impregnada de tales ideas.

Dichosos aquellos conductores que, a la vista de una pendiente pronunciada, no sienten el impulso diabólico de abandonar todos los frenos y de precipitarse a la destrucción. Algunas veces se me ha preguntado si creía yo que el amor era superior al arte, y he contestado que no podía separarlos, porque el artista es el amante único, el único amante que tiene la pura visión del alma al contemplar la belleza inmortal.²⁰⁴

²⁰³ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 142.

²⁰⁴ DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 21.

Isadora Duncan nació en San Francisco en una familia rota, su padre abandonó la casa familiar cuando ella era pequeña. Su infancia no fue nada convencional, los problemas económicos se sucedieron desde sus primeros años de vida. En su casa no había demasiadas normas, vivían de una manera que muchos de sus conciudadanos hubieran calificado de desvergonzada: no había horas de acostarse, el carácter librepensador de su madre tampoco ayudaba en lo que refiere a educación tradicional. El manifiesto ateísmo de su madre -decisión tomada en gran medida tras el divorcio, ya que antes era católica- y el tiempo que pasaba fuera de casa impartiendo clases a domicilio, hizo que no pudiera estar pendiente de la conducta de sus niños, lo cual desembocó en que estos construyeran su propia personalidad sin límites ni disciplina.

La fama de Duncan una vez hubo conseguido la tan anhelada comprensión de su visión de la danza, la cual posteriormente se tradujo en un gran éxito, hizo de ella una estrella, por lo que, al danzar sola, la mayor parte de las veces, podemos sospechar que “llenaba el escenario” -en términos un tanto profesionales de la danza-. Conociendo su niñez, no es extraño que esto sucediera, pues su infancia estuvo colmada de arte. Su madre, el tiempo que pasaba con sus cuatro hijos, lo utilizaba para instruirlos tanto en música como en poesía. Además de esto, aunque su padre no fue testigo de la mayor parte de su vida, sí hizo alguna aparición durante su niñez. Un día apareció en la puerta del lugar donde vivían, y les regaló una casa en la que su familia comenzó a hacer representaciones teatrales en las que ella bailaba, las cuáles se hicieron muy famosas en el vecindario. De modo que la familia decidió hacer una pequeña gira por la costa californiana -Santa Clara, Santa Bárbara, Santa Rosa, etc., la cual tuvo mucho éxito.

En realidad, esta gran figura de la danza desarrolló una personalidad picaresca al estilo medieval; cuando en su casa faltaba comida por causa de la economía familiar, era ella la que iba a determinadas tiendas a pedir mercancía con

promesas de pago que pocas veces tendría intención de cumplir. Recuerda ella que:

Solía emprender la vuelta bailando por la calle, bailando de júbilo, cargada con mi botín, y sintiéndome semejante a un salteador de caminos. Era una excelente educación, porque aprendiendo a engañar a los feroces carniceros, aprendía también la técnica que me capacitaría, más tarde, para afrontar a los feroces empresarios.²⁰⁵

También fue una revolucionaria en lo que se refiere a su lucha por la libertad de la mujer. Su imagen de la mujer estaba caracterizada en gran medida, en cuanto a la emancipación de la figura masculina. La mujer dependiente del marido tan típica de su época le parecía injusta y anticuada, por tanto las ideas canónicas sobre el matrimonio estaban muy lejos de parecerle positivas. Sin embargo, esta lucha interna frente al matrimonio tiene sus antecedentes. Ella vio todo lo que tuvo que pasar su madre para que la familia saliera adelante tras el divorcio: trabajar de “sol a sol” sin la ayuda de una figura paterna apoyando a su madre en la vida, debió afectarle en muchos ámbitos de su educación. A los diez años abandonó el colegio para hacer lo que más le gustaba: danzar.

Ya con diecisiete años marchó a Chicago con su madre a buscar trabajo, y tras un período infructuoso en solitario, se unió a la compañía de Agustín Daly y partió a Nueva York. Sin embargo a este hombre, el estilo libre e improvisado de la artista no le resultaban agradables. Aunque a ella tampoco le gustaba para nada el trabajo que realizaba en la compañía. Conminada a danzas de pantomima su temporada en la compañía de Daly fue una pesadilla. Un día durante un ensayo de Jane Mary (gran estrella de la pantomima que Daly había traído de París para realizar en papel de Pierrot) llegó a pensar:

²⁰⁵DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 37.

*Si quieres hablar, ¿por qué no hablas? ¿A qué vienen los esfuerzos para gesticular como en un asilo de sordomudos?*²⁰⁶

Una vez hubo dejado de formar parte de la compañía de Daly, permaneció en Nueva York viviendo por su cuenta, pero tampoco resultó una temporada muy fructífera. La familia decidió por tanto trasladarse a Londres, lo cual resultó ser una verdadera cruzada; ante la falta de fondos, Raimundo -uno de sus hermanos-, consiguió que los llevaran ilegalmente en un barco que transportaba ganado al “viejo continente”.

Su éxito en Europa no llegó de forma inmediata, también la vida le haría luchar por hacerse un sitio en los escenarios. Sus primeras actuaciones serían en salones de alta sociedad. Aún así no faltaron tampoco momentos en los que el dinero escaseaba, y el frío londinense hacía que la ciudad perdiese el encanto. Durante estas representaciones consiguió establecer contacto con personalidades importantes del arte. Poco después pasaría a formar parte de la compañía de Benson, en la cual se convertiría en la primera hada de *El sueño de una noche de verano*. Posteriormente se trasladó a París, a donde ya se había marchado su hermano Raimundo unos meses antes. Ella y Raimundo pasaban horas en el Louvre admirando los vasos griegos. Fue también en este periodo cuando pudo disfrutar del arte y la compañía de Rodin. Durante sus investigaciones sobre su propio arte de la danza, -que realizaba en un estudio que alquiló en la ciudad-, descubrió su “centro de poder” de expresión.

Permanecía horas y horas inmóvil y extática con las dos manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar. [...] yo pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de donde nace toda clase de movimientos, el espejo de visión para la creación de la danza.

²⁰⁶DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 50.

[...] busqué el manantial de la expresión espiritual para encauzarlo en los canales del cuerpo, inundándolo de una luz vibrante: la fuerza centrífuga que reflejara la visión del espíritu. Al cabo de unos meses, cuando había aprendido ya a reunir todas mis fuerzas en ese centro, me di cuenta de que, según escuchaba yo la música, las vibraciones de esta música afluían al manantial único de luz que había dentro de mí, y que en este manantial se reflejaban en una visión espiritual. [...].²⁰⁷

En París sucedió lo que en Londres, comenzó a bailar en los salones de la casas de la gente acaudalada y recibían visitas en su estudio, donde mostraba su arte. Cierta día le llegó una invitación de la condesa Greffuhl, quién amaba el arte y solía apoyarlo económicamente -esta mujer apoyará en el futuro a los ballets rusos también- para danzar en su casa. Gracias a esta representación podrá establecer una relación de colaboración con los proyectos artísticos de los príncipes de Polignac, -los que no se perderían a partir de ahí ni uno solo de los conciertos que la bailarina organizaba en su estudio-. En uno de ellos, al que había asistido, como tantas otras veces Eugène Carrière (pintor simbolista francés), oró en su favor:

Isadora, en su deseo de expresar sentimientos humanos, ha encontrado en el arte griego los más bellos modelos. Llena de admiración hacia las hermosas figuras de los bajorrelieves, se inspiró en ellas, y como está dotada del instinto del descubrimiento, volvió a la Naturaleza, en la que aprendió todos esos gestos, y, finalmente, convencida de que hay que imitar y reanimar la danza griega, encontró su propia expresión. Isadora piensa en los griegos, pero no obedece más que a sí misma. Lo que nos ofrece es su propio júbilo y su propia tristeza. El olvido del momento y la busca de la felicidad son sus propios deseos, y al expresarlos tan bien, los despierta en nosotros. Ante las obras griegas, que por un instante, reviven para nosotros, nos sentimos jóvenes con ella y una nueva

²⁰⁷DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 90.

*esperanza triunfa en nosotros. Y, cuando expresa su sumisión a lo inevitable, nos resignamos también con ella.*²⁰⁸

Es realmente curioso el verdadero origen de su estilo pues aunque ella adoraba el mundo clásico griego, su verdadero fundamento se hallaba en el nuevo continente, en la casa de sus abuelos:

*Cuando recalaron en San Francisco, mi abuelo construyó una de las primeras casas de madera. Yo recuerdo haber visitado esta casa siendo muy niña. Mi abuela, pensando en Irlanda, cantaba canciones irlandesas y bailaba jigas de su patria, pero presumo que en aquellas jigas irlandesas había algo de espíritu heroico de los precursores y de la lucha contra los pieles rojas; probablemente, algo de los gestos de los mismos pieles rojas y un poco de Yankee Doodle, que mi abuelo, el coronel Thomas Gary, cantaba a su vuelta de la guerra civil. Mi abuela llevaba todo esto a su jiga irlandesa, y por ella misma lo supe. A esos bailes añadí yo mi propia aspiración de joven americana, y, finalmente, mi concepción espiritual de la vida, tomada de los versos de Walt Whitman. Y ved ahí el verdadero origen de lo que llamaban mi danza griega. Este fue el origen, la raíz. Luego, al llegar a Europa, tuve tres grandes maestros [...] Beethoven creó la danza en ritmos potentes; Wagner en forma escultural; Nietzsche, en espíritu. Nietzsche fue el primer filósofo bailarín.*²⁰⁹

Será pronto y durante su permanencia en el viejo continente que su gloria comenzaría. Un público cansado del virtuosismo y la atención exacerbada hacia la técnica por parte de la danza clásica esperaba ávidamente algo semejante. En la prensa podía leerse:

²⁰⁸DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 97.

²⁰⁹ Idem, págs. 354-355.

En esta época actual de elaboración y artificialidad, el arte de la señorita Duncan es como un soplo de aire procedente de la parte más alta de la montaña poblada de pinos, refrescante como el ozono, bello y verdadero como el cielo azul, natural y genuino. Es una imagen de belleza, alegría y abandono, tal como debió ser cuando el mundo era joven y hombres y mujeres bailaban al sol movidos por la simple felicidad de existir.²¹⁰

Para Isadora Duncan, el movimiento debía ser fluido como el agua, cada movimiento que era ejecutado debía dar nacimiento al siguiente. Para ella la danza no era una aglomeración de pasos ordenados y de posiciones fijas, sino que debía corresponderse con un flujo continuo a través del movimiento. El movimiento debía nacer a su vez de la zona del estómago, lo que se corresponde con el chakra del *plexo solar*. De ese foco energético debía fluir el movimiento hacia el resto del cuerpo. De ahí partían para ella tanto los sentimientos como la espiritualidad, así como la propia aptitud humana de la expresión. Lejos de las ideas de François Delsarte (1811/1871), -en las que el entrenamiento y unas teorías un tanto científicas sobre el cuerpo y el movimiento gobernaban el trabajo escénico-, Duncan creía que eran las emociones las que debían ser el foco principal de cuanto arte fuese creado.

La verdadera danza es una expresión de serenidad, está controlada por un ritmo profundo de la emoción interna.[...]. La emoción trabaja como un motor.²¹¹

Su trabajo comenzó a extenderse poco a poco. Pero sus deseos de triunfo debían ir acompañados de sus creencias en lo relativo a la función de su danza para con el espíritu. Su fe en lo que tenía que ofrecer ella misma al arte de la danza era tal,

²¹⁰Biografías y vidas. *Isadora Duncan*. Disponible en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/duncan.htm> [Consultado el 13 de enero de 2015.]

²¹¹ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Ediciones AKAL, 2003, pág. 100.

que llegó a rechazar sustanciales sumas de dinero -las cuales necesitaba determinadamente por otro lado-, por parte de un empresario enviado por un *music-hall* de Berlín al son de:

*[...] que yo había venido a traer a Europa un renacimiento de la religión por medio de la danza, para elevar al público al conocimiento de la Belleza y de la Santidad del cuerpo humano mediante la expresión de sus movimientos. Y que no había venido de ningún modo a bailar para distraer a los burgueses engreídos tras una buena cena.*²¹²

Una noche Loïe Fuller (1862/1928) fue a su estudio a verla bailar e Isadora Duncan le explicó sus teorías sobre la danza. Al final de la velada, la estrella la invitó a irse a Berlín con ella. A la bailarina que revolucionó el mundo con sus estudios sobre la iluminación, el color y su impacto visual (Fuller) se le había ocurrido que ambas, junto con Sada Yocco (1871/1946) -bailarina japonesa contemporánea de ambas- podían realizar representaciones compartidas. Sin embargo no sería allí, en Berlín, donde ella bailarían, sino en Viena, en el *Künstler Haus*, en el cual al terminar la representación de *La Bacanal* estaba totalmente cubierta de flores rojas. Allí conoció a Alejandro Gross -su futuro empresario-, quién le ofreció buscarlo en Budapest, pues este la contrataría con gusto. Finalmente decidió partir en su busca y firmar un contrato que le exigía lo que nunca había hecho: bailar para el público su propio arte en un teatro, un total de treinta noches en el *Teatro Urania*. Las funciones que realizó estuvieron llenas, el éxito había llegado por fin.

Tras un verdadero idilio con un actor, pero que finalmente acabaría mal, viajaría de gira por Viena, Berlín y toda ciudad alemana. Fue en Munich donde leyó por

²¹² DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 99.

primera vez la filosofía de Schopenhauer. Duncan nos revela su estancia en la ciudad:

*Conocí ese extraordinario estado de espíritu que los alemanes llaman **geist**, ese estado de sagrada presencia [...], y me parecía como si hubiera penetrado en un mundo de pensadores superiores y divinos cuya inteligencia era más amplia y más santa que ninguna de las que había encontrado en mis viajes por el mundo.²¹³*

Durante sus primeros años en Europa, los teatros más importantes de las capitales europeas pudieron deleitarse con la sensual presencia de “la ninfa”, tal y como fue apodada. Desde Munich decidió partir a Florencia, allí quedaría extasiada contemplando durante horas La Primavera de Botticelli. Tras sus largas meditaciones sobre la delicadeza de las tres gracias y esa atmósfera aérea que desprende la obra del pintor del quattrocento italiano, Isadora Duncan no sospechaba lo que estaba por llegar a su vuelta a Alemania, en Berlín. Si su éxito en Hungría había sido enorme, lo que aconteció en Berlín, la dejó boquiabierta: la ciudad había sido “empapelada” con su nombre, los periodistas la escucharían como a una gran figura de la danza, y habría de “meterse en el bolsillo” a todo el público que pasara por el Kroll’s Opera.

Duncan no solamente pretendía expresarse a través del movimiento de su cuerpo, de su asociación con los elementos naturales tales como las olas del mar, las ramas de los árboles al ser mecidos por el viento, etc. También pretendía asociarlos a conceptos tan humanos como los estados de alegría o tristeza, comportamientos tales como la amabilidad, la sensualidad.... De este modo todo cuanto fuese expresado sobre la escena saldría directamente del alma del bailarín.

²¹³DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 127.

De cualquier modo, también son famosas las críticas que recibió por parte de un sector de la sociedad que no veía del todo bien que danzase con los pies descalzos, con unas túnicas de gasa casi transparentes y el pelo suelto. Sin embargo para ella no tenía nada de malo, más bien todo lo contrario, pues partía de la base de que cuando el ser humano sufre, como este dolor es inevitable, así lo asumimos, con normalidad, pues de la misma forma creía ella que había que disfrutar de los estados de libertad, de sensualidad y placer. ¿Por qué avergonzarse entonces del propio cuerpo?

Al reivindicar que “lo más noble en el arte es el desnudo”, y que es precisamente la bailarina, cuyo medio creativo es su cuerpo, quien más consciente debería ser de tal nobleza, Duncan se suma a otros reformadores del arte escénico que es estos mismos años están tratando de devolver al teatro la consciencia de la corporalidad.²¹⁴

Lo cierto, es que como anotábamos al comienzo del apartado, era una apasionada de la cultura griega, tanto de su estética como de su religión, de su forma de pensamiento y de su arte en general. Quizás la mayor parte estos elementos eran seguidos por ella con devoción, pero no tanto en cuanto a la religión. Aunque ella siempre pugnaba por la espiritualidad, su relación con la religión se basaba más que nada en una idea un tanto poética y estaba más cercana a la filosofía, sobre todo a las ideas de Schopenhauer y Nietzsche. Aunque reconocía e incluía en sus propuestas la idea schopenhaueriana sobre la *voluntad* como la idea del *interioridad* del universo dentro de cada uno de los seres vivos que pugnaba por salir y expresarse, así como sobre la propia trascendencia del ser humano, no era tan partidaria de su tendencia pesimista. En este sentido prefería mostrarse más

²¹⁴ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 17.

cercana a la filosofía nietzscheana y su *imagen alegre del cuerpo como lugar de encuentro de la naturaleza y la cultura*.²¹⁵

Quizás sería interesante ahondar un poco más en las ideas filosóficas sobre el arte de estos dos grandes pensadores, pues hay una relación verdaderamente intrincada entre ellos y la concepción de la danza de Duncan. La *voluntad* de Schopenhauer es una fuerza o energía universal que ha creado el mundo y que a la vez lo mantiene vivo, esta se puede percibir en todo lo vivo ya que se manifiesta a través de ello, sin embargo no puede ser medida ni captada por la ciencia. A un nivel tal vez un tanto místico, podríamos compararla con el *ashé* de los yorubas o el *maná* de los melanesios,- de esta última hemos dado en otro apartado anterior tanto la definición como su función para con el estado de las cosas. Es una energía que debe ser experimentada a través de la existencia, sin embargo no se trata de algo que se capte a través del intelecto. Si bien la ciencia no puede llegar a conocer esta esencia universal, el arte según Schopenhauer sí puede reflejarla, y este lo hará en la medida en que se halle más cercano a las formas arquetípicas -el *Eidos de Platón*-. Es a través de la música, de entre todas las artes, por sus cualidades abstractas que es posible llegar a conocer más de cerca la *voluntad*, ya que esta se basa en el movimiento; el devenir, y un amplio espectro de sensaciones; lo finalmente alcanzado tras la experiencia, pues la música lo contiene *per se*.

Además de todo esto, Schopenhauer piensa que el universo se haya tras una velo, -cual si se tratara del concepto de la *Maya* hindú-, y que solamente se puede correr ese velo a través de la vida ascética o bien puede captarse como hemos dicho a través del arte, es decir, no es totalmente inalcanzable. De cualquier modo, únicamente puede alcanzarse verdaderamente este estado mediante la negación de la *voluntad*, de lo contrario captaremos el mundo nada más que como representación de sí mismo. En resumen, la representación captada normalmente

²¹⁵DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 16.

del mundo deviene de la función que cumple el intelecto al pensarla, o sea, la subjetiviza, de modo que la esencia verdadera se halla tras las apariencias de esta subjetividad producida por la razón, la cual a su vez se deja traslucir en los propios fenómenos. Esta misma verdad absoluta o lo *en sí*, se objetiva o se concreta mediante el impulso de querer, que empuja al sujeto y lo somete al objeto de su deseo. Es precisamente esto, lo que para el pesimista Schopenhauer produce esa insoportabilidad de la existencia, lo que produce el sufrimiento. No es por el uso de la razón por el que se consigue entrever la realidad absoluta, sino a través del propio deseo, sin embargo para eliminar el sufrimiento hay que luchar contra estos impulsos. Quizás las ideas de Nietzsche se muestren un tanto más inquietas. No tan inclinado a la contemplación o la ascesis para captar la realidad verdadera, sino más bien partidario de toda experiencia y de la sublimación de los deseos, además de poder alcanzarla mediante la vivencia del goce estético, Nietzsche marca una gran diferencia en la actitud a tomar ante la existencia. Esta realidad se recrea a través de la palabra, lo cual Isadora Duncan llevará a asociarlo al gesto y por tanto a su danza, pero discutamos esto más adelante.

Para Nietzsche, la *voluntad* somete al hombre, en esto coincide con Schopenhauer, la diferencia la marca, que Nietzsche cree que este sometimiento conduce a su vez a una afirmación de la vida misma, y que seguir estos impulsos lleva al ser humano a la consecución de la visión de la verdadera realidad. En el pensamiento nietzscheano, entregarse a la vorágine de sensaciones que produce el ser resulta un constante renacimiento; desde esta perspectiva podríamos decir que él “danza a la vida”. Si bien Schopenhauer sentía inclinación a la compasión, cualquier connotación relacionada con la moral es por Nietzsche considerada como una carga que no permite alcanzar la auténtica visión de la esencia de la existencia. Para él, las ideas de belleza, el bien, la culpa, etc., no significan más que engaños propios de la razón y del intelecto, y por tanto atentados contra la experiencia vital. Por tanto, la *voluntad* debe ser alimentada mediante actividades

que produzcan el olvido de uno mismo, actividades tales como: bailar, cantar y festejar a la vida misma. Las verdades preestablecidas así como la tradición proporcionan al ser humano una estaticidad que lo mantiene alejado de la experiencia de vivir, de la propia afirmación de la *voluntad*. No hay para él una verdad absoluta o un *en sí* tras ningún velo, no existe tal cosa, su realidad se basa en el dinamismo de experimentar. No se trata pues de una “*voluntad* de querer”, sino más bien de una “*voluntad* de poder”, “de realizar”, “de llegar a experimentar”.

Desde esta perspectiva, vemos que Isadora Duncan toma la idea originaria de la *voluntad* schopenhaueriana, para adaptarla después a las ideas de Nietzsche sobre el dinamismo y su idea de *voluntad* de poder. Ella se entregaba tanto en su vida como en su obra al objeto de su deseo. Ya desde su niñez, ella sin saber a que ideología pertenecía su modo de proceder, se entregaba a la experiencia prácticamente sin pensarlo, el elemento moral tenía para ella poco valor, y desde luego la tradición era algo que cuestionó a lo largo de toda su vida. En cuanto a su faceta profesional, ella no pretendía representar ni las olas, ni la naturaleza, ni cualquier otra cosa. En su mente, ella era todo eso, sobre la escena se entregaba a esas sensaciones que ella era capaz de sentir de forma tan personal, que la idea resultaba ser tan pura que no deberían extrañarnos las críticas o los comentarios a su trabajo que a lo largo de este capítulo podemos leer. En este aspecto podemos retroceder a Schopenhauer y su concepción de que cuanto más pura es la idea en el arte, más cerca está de la realidad absoluta. Por otra parte hallamos también la idea de la experiencia propia de cada uno promulgada por Nietzsche, en la que la realidad absoluta no existe; se trata más bien de la experiencia personal. Es por eso que la danza de Isadora Duncan resultaba tan hechizante, porque no representaba su mundo interior, sino que lo mostraba abiertamente a través de su danza, del gesto, del lenguaje del alma, del dinamismo devenido de la misma experiencia danzada.

No obstante, otra idea de la danza de Duncan, proviene de Schopenhauer: el uso de la gravedad. Para este gran pensador del siglo XIX, la gravedad, era una objetivación, una manifestación de la propia *voluntad* del universo. Isadora y su particular modo de ver las cosas, tradujo esta idea en que la danza venía a ser el resultado de la aplicación de la gravedad por parte del ser humano.

*La danza debería ser, por tanto, simplemente la gravedad natural de esta voluntad del individuo, que al final no es ni más ni menos que la traducción humana de la gravedad del universo.*²¹⁶

Pero Isadora Duncan no se limitaría a personalizar la idea de la gravedad de Schopenhauer, sino que lo haría también trasladando su concepción de la música y hallar la forma de incluir su propio arte, la danza. Su planteamiento se basaba en que la danza es la objetivación de la música a través de las sensaciones que esta en el cuerpo, vendría a ser la objetivación “de la *voluntad* de la objetivación de la *voluntad*”, valga la redundancia; lo cual resulta ser a su vez lo más parecido que el ser humano podía crear a la esencia misma del universo.

Continuemos con su vida. Tras el gran éxito alcanzado en el *Kroll's Opera*, decidió realizar con su hermano Raimundo y el resto del “clan Duncan” su tan ansiado viaje a Grecia, tierra de los dioses olímpicos.

Nos parecía [...], según contemplábamos el Partenón, que habíamos alcanzado el pináculo de la perfección, y nos juramentamos para no salir nunca de Grecia, pues era en Atenas donde habíamos encontrado todo lo que satisfacía a nuestro sentido estético. Quizá sorprenda a alguien que, después de mi apasionado interludio en Budapest, no sintiera el menor deseo de regresar. La verdad es que cuando yo empecé aquella peregrinación no tenía ningún afán de gloria ni

²¹⁶ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 56.

*dinero. Era una peregrinación puramente espiritual, y me parecía que el espíritu que yo buscaba era la invisible diosa Atenea que habitaba en las ruinas del Partenón. [...].*²¹⁷

Como buena idealista que era, comenzó la construcción de un templo a la danza en Kopanos, a cuatro kilómetros del templo de Atenea. Sin embargo su fortuna, tras casi un año de residencia en Grecia había menguado en demasía y tuvieron que partir para Viena. No sin antes haber convocado un concurso para escoger a diez muchachos para el coro de su obra *Las Suplicantes*, a quienes se llevarían a Viena junto con su profesor. Así comenzaron sus famosos trabajos por revivir la antigua tragedia griega. En Viena logró de nuevo conseguir el éxito anterior, en el *Karl Theatre*. Sin embargo, no fue gracias a *Las Suplicantes*, lo que quería el público era verla bailar a ella sola. Mejor destino para su recreación de los coros de Esquilo le esperaba en Munich, donde habría de causar sensación entre los círculos de intelectuales. Sin embargo, tras representarla posteriormente en Berlín ocurriría lo mismo que en Munich. Su representación del *Danubio Azul* era más del agrado del público. Tras cierto tiempo, los chicos del coro comenzaron a desconcentrarse y a comportarse de tal manera, que no pudo hacer otra cosa que mandarlos de vuelta a Atenas.

Después de continuar las funciones casi obligada por su empresario, pues a ella no le apetecía demasiado continuar con los viajes en esta época, decidió pasar el verano en Bayreuth (Alemania), *para recibir, de su verdadero manantial, la música de Ricardo Wagner.*²¹⁸ Otro de los personajes del mundo de la música por los que sentía verdadera pasión. Cabe decir, que ella, quizás por su ferviente rechazo a la danza clásica, pocas veces o nunca usó música creada para la danza, entre sus piezas encontramos creaciones de compositores tan renombrados como

²¹⁷ DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 137.

²¹⁸ Idem, pág. 155.

Chopin, Bach, Schubert, Beethoven o Gluck, entre otros. Pero algo le unía profundamente a Wagner:

[...] Wagner es algo más que un artista: es un glorioso profeta de miras lejanas, liberador del arte futuro. Es él quién hará surgir la nueva unión de las artes, el renacimiento del teatro, la tragedia y la danza como unidad.

Fue el primero en concebir la danza como algo surgido de la música [...]

Esta música es del tipo del que a los críticos les gusta decir: “No ha sido creada para la danza”. Pero es de esta música de la que la danza, tan largamente sin vida en el embrión, ha nacido de nuevo.²¹⁹

Wagner fue un reformador de la música de su tiempo. Él creía que esta se veía sumida en lo decadente tras la dirección que traía desde la Edad Media y trató de renovarla y encauzarla retornando a lo ideales de la Grecia antigua, para crear lo que él consideraba la “obra de arte total”: música, teatro y otras tantas artes unidas, para crear un arte tratado de tal modo que participara de lo dionisiaco. Esta concepción de la música captó en gran medida, como podemos ver en las palabras de Duncan arriba citadas.

A todas luces, resulta apasionante la capacidad que Isadora poseía para ver lo mejor de cada persona con la que trataba y de igual modo sucedía con las ideas ajenas. Desgraciadamente no le había resultado tan fácil a Friedrich Nietzsche cuando acometió junto con Wagner la tarea de revitalización de la ópera en Bayreuth, durante el proyecto de *Tristán e Isolda*. Si bien el filósofo creía haber visto en Wagner al genio que podría desarrollar esa posibilidad que él mismo veía en la música para “afirmar la vida” en todos los aspectos que esta conlleva, desde los más sublimes hasta los más dolorosos, pronto llegarían sus discordancias.

²¹⁹ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 134.

Durante sus primeros contactos con la música de Wagner, Nietzsche se había encandilado por ella, al escucharla le retornaba a estados primarios de la vida. Reconocía en ella la esencia de lo dionisiaco y era capaz de experimentarlo: un sentimiento en el que las emociones se confunden dejando lugar nada más que al olvido de uno mismo, para sentir esa vorágine cambiante de sensaciones. Fue tras la relación que el filósofo estableció entre la música de Wagner y la filosofía de Schopenhauer, que pudo desarrollar sus ideas acerca de la capacidad para traslucir la esencia verdadera de las cosas por parte de la música. Pero pronto, Nietzsche comienza a detectar una serie de paradojas en el trabajo de Wagner, las cuales harán complicada la relación. Una de las diferencias entre sus ideologías, podemos encontrarla en cuanto a quien establecía para cada uno de ellos el dramatismo durante el desarrollo de la ópera. Para el compositor, esta función debía cumplirla la orquesta, sin embargo Nietzsche aboga porque el dramatismo lo desarrolle el propio coro, ya que este espacio estaba originalmente en Grecia destinado a la danza y el canto. Esta unión era lo que para Nietzsche provocaba la unión de lo terrenal con lo divino, y así, podría establecerse una experiencia verdaderamente dionisiaca. Aunque ambos comenzaron a trabajar en el proyecto en la convicción de retornar a los ideales antiguos, y en un deseo de que Dionisos pudiera por medio de su arte atrapar a cada uno de los espectadores. Nietzsche creyó darse cuenta de que el trabajo de los intérpretes estaba más inclinado a representar la línea argumental, que de producir los efectos sensoriales que involucrasen al espectador para que este viviese una verdadera catarsis con lo que sucedía en la escena. Tras este desengaño, creará que Wagner no será capaz de reflejar la verdadera *voluntad* por el uso de unos ideales que conducían a su negación. Para Nietzsche, estos supuestos errores eran contrarios tanto a los ideales clásicos como a la concepción de la música que en principio ambos poseían, así como a la consecución de ese estado de éxtasis resultado de la futura reforma. Como consecuencia desarrollará la premisa de que la música debe ser una afirmación a favor del aspecto trágico de la existencia, y no mantenerse en

actitud pasiva resignándose en lo aparente, lo cual, esto último se le había antojado la ópera de Wagner.

En realidad, el problema de este “conflicto musical” puede comprenderse mejor a la luz de que Nietzsche relacionaba sus ideas sobre el retorno a los ideas griegos centrándose en la tragedia antigua, sin embargo Wagner optaba por la comedia ática, la cual a su vez, a Nietzsche le parecía el momento en el comenzó la decadencia del arte griego por su reducido uso del *pathos*, y por tanto de la negación de ese dinamismo interno que conduce a la experiencia dionisiaca. Para él, el reconfortarse en el arte como consuelo de la “tragedia de la vida”, era contrario a la experiencia vital. El arte debía estar a favor de ese devenir destructivo de la existencia, contrario a la moral y a la culpa, que agotan las posibilidades del ser humano de experimentar plenamente la vida. Isadora Duncan también había encontrado dificultades para montar su ballet con la música de este gran genio, sin embargo ella supo encontrar la explicación, y prosiguió con el montaje:

El drama lo reencontró Richard Wagner; pero desatendió el papel del coro, o al menos lo transfirió a los personajes. El drama reside en las aventuras de los personajes; es la debilidad o la grandeza en el alma de Edipo y lo que ocurre lo que nos interesa. El drama es producido por la acción de uno de los personajes sobre otros y por la acción de la fatalidad sobre todos ellos.

Pero Wagner supo elevar los personajes por encima del drama y otorgarles el papel del coro. Así que en el segundo acto de Tristán e Isolda, Brangäne, con su canción, que es demasiado lenta para ser la de un protagonista del drama, representa al coro. Tristán e Isolda, en su dueto de amor, se convierten en su propio coro, porque siempre que dos personajes dicen juntos una sola palabra

*dejan de ser personajes del drama y se convierten en intérpretes de lo abstracto, se convierten en coro.*²²⁰

Allí, en Bayreuth, pasaría la temporada estival para participar en la representación de *Tannhauser*, y comenzaría a ensayar también con Heinrich Thode en su segunda obra, la cual trataba de la vida de San Francisco. Él había decidido que Isadora Duncan sería “su Santa Clara”. Tanto a un proyecto como a otro se entregó en cuerpo y alma. Estas son sus palabras sobre los ensayos con Thode:

*El sentimiento de deleite que se desparramaba por todos mis nervios llegó a ser tan fuerte, que el menor roce de su brazo me producía sentimientos de éxtasis. Me sentía enferma y desfallecía con placer dulce, lacerante y doloroso, un placer que daba vueltas en mi cabeza como centenares de torbellinos hechos con miríadas de luces. Apretaba mi garganta con tal goce, que me entraban ganas de gritar. Frecuentemente sentía la mano de Heinrich apoyada en mis labios para acallar los suspiros y exclamaciones que no podía dominar. Era como si todas las fibras de mi cuerpo estuvieran atacadas de ese paroxismo de amor que no dura generalmente más que un momento, como si todos los nervios hubieran vibrado con tal fuerza que ya no supiera yo si experimentaba el supremo goce o un horrible sufrimiento. [...]*²²¹

Ese mismo año (1905), viajaría a Rusia. Un contrato la llevaría hasta San Petersburgo, en donde no esperaba tener el buen recibimiento que tuvo, pues este era un país que abogaba firmemente por la danza clásica. No obstante, aunque ella no lo supiera aires de cambio comenzaban a nacer en personajes de la danza, cansados del canonismo de Petipa. Allí conocería a Pavlova, a Sechinsky, a Diaghilev, a Baskt y a Benoist -de estos tres últimos trataremos en el apartado de

²²⁰ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 104.

²²¹ DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 163.

los ballets rusos-. Una semana más tarde partiría a Moscú, allí conocería a Konstantin Stanislavski (1863/1938), por quien sentiría una verdadera admiración y ambos compartirían ideas muy similares sobre el arte de la interpretación, como por ejemplo la idea de usar la emoción interna como motor del trabajo escénico. La cita que sigue pertenece a Stanislavski:

[...] esta clase de motor creador que cada actor ha de saber colocar en su alma antes de salir al escenario. Al tratar de orientarme en esta cuestión, ponía toda mi atención observando a la Duncan durante sus danzas, ensayos y búsquedas, cuando debido al sentimiento que acababa de nacer de ella, cambiaba al principio la expresión del rostro, y luego, con los ojos brillantes pasaba a revelar y a manifestar todo lo que acababa de brotar en su alma. Resumiendo todas nuestras conversaciones fortuitas sobre el arte, y comparando lo que ella decía con lo que yo mismo hacía, me di cuenta de que los dos estábamos buscando la misma cosa, aunque con distintas expresiones del arte. (Stanislavski, 350) ²²²

Al igual que Duncan en la danza, pero él en el terreno del teatro luchaba contra los estereotipos. Para él, el actor no era un mero intérprete del texto, sino un verdadero creador sobre las escena. La organicidad debía hacer presencia en el momento de la “creación interpretativa”. No se preocupaba de como los sentimientos eran exteriorizados, su verdadera preocupación se hallaba en el origen de cada uno de ellos, y en la dirección que estos tomaban. Por otro lado, la danza ideal para ella estaba desvinculada de toda pieza musical. Debía danzarse con los ritmos internos, debía establecerse un diálogo con los sentimientos propios. No obstante, ella siempre danzaba con la presencia de la música en la escena, por lo tanto:

²²² DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 28.

De lo que se trataba entonces era de poner en conexión el ritmo interno (corporal) con el ritmo externo (musical), buscando la coincidencia de ambos en la expresión de la emoción y en la continuidad, en la ausencia de momentos estáticos (asociados a la codificación, la racionalidad o la intelectualidad).²²³

La firma de más contratos la llevó de nuevo a Berlín. Durante una de las representaciones que hizo en esta etapa, Gordon Craig apareció en su camerino para adorarla. Ella se enamoró “a primera vista” y tuvieron una relación que comenzó de forma idílica, al punto que Isadora Duncan se mantuvo alejada de su casa dos semanas. Durante estos quince días, la artista llegó incluso a evadir sus responsabilidades, de modo que su empresario se vio obligado a suspender una función que nunca llegó a realizarse.

Tanto uno como el otro tuvieron una retroalimentación de ideales en la etapa que pasaron juntos. Las reformas que Craig haría sobre el teatro influirán determinadamente sobre los albores de los expresionistas, entre ellos Stanislavski. Para él, el teatro no debía ser dramático sino cinético. *En la escena propuso un mecanismo que permitiría la realización de espectáculos basados únicamente en el movimiento de los volúmenes escenográficos, la iluminación y la música.*²²⁴ Todo debía estar trabajando en conjunto para trascender a la propia realidad, pero jamás imitarla. Craig rechazaba los convencionalismos, trataba de encontrar una forma en la que todos los componentes que entran en juego en el arte del teatro trabajasen en armonía, de modo que hiciesen del teatro algo muy específico. Todos los elementos que compongan la escenografía debían ayudar a crear ambientes con el fin de despertar emociones y estados espirituales, apoyando todo aquello que sucede en la escena. Para él lo importante no eran los signos, sino aquello que está más allá, aquello que tiene un significado más

²²³DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 11.

²²⁴SÁNCHEZ, José Antonio: *La escena moderna*, Madrid: Ediciones AKAL, 1999, pág. 10.

profundo y que va directamente dirigido al inconsciente del espectador, los símbolos. Craig trataba de devolverle al teatro su esencia sagrada, aquella esencia que había tenido antaño la representación de determinados acontecimientos. Estos símbolos estaban destinados a producir una catarsis en el espectador, tratando de llevarlo más allá de su realidad inmediata. Proponía un teatro instintivo, un teatro para los sentidos no para la razón. Tanto él como Isadora Duncan creían que debía darse un paso atrás, hacia el pasado.

Gordon Craig admiraba el tipo de movimiento de Duncan, el cual no era preestablecido ni codificado, sino que brotaba de su interior creando verdaderamente como sentía aquello que estaba reviviendo. Estaba además profundamente embelesado con las ideas de la diva acerca de la danza y el arte. Estas ideas eran para él ideas mesiánicas, y retrocedían al poderoso origen de la representación. Para Craig, Isadora Duncan no pretendía hacer una vana copia de los ideales y de las danzas griegas, sino que buscaba por sobre todo unas características constantes en las que se había basado el arte, una especie de leyes artísticas basadas en la verdadera inspiración que solamente las antiguas culturas habían conseguido llevar a cabo con verdadero naturalismo. Craig pretendía de los actores, que fuesen lo que se denominó *supermarionetas*, unas marionetas controladas por sí mismas, pero con tal dominio de lo que se pretendía crear en la escena y de sus propios cuerpos, que no hubiese lugar en el trabajo escénico nada más que para el verdadero lenguaje del espíritu humano y de aquello que lo trasciende.

Acábenla de una vez con el árbol real sobre la escena, acábenla de una vez con la realidad de la dicción, con la realidad de la acción, y llegarán a acabarla con el actor. Esto es lo que a su debido tiempo tendrá que acontecer y me gusta ver a los empresarios apoyar la idea desde este momento. Acábenla con el actor y los medios con que actúa y florea un degradante realismo escénico y éstos

desaparecerían. No debería existir más un figura viva apta sólo para confundirnos, haciendo todo uno de lo “cotidiano” y del arte; no una figura viva en la cual estén perceptibles las debilidades y los estremecimientos de la carne.

*El actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la Supermarioneta, en espera de un término adecuado.*²²⁵

El amor de Isadora Duncan por la enseñanza, la llevó a montar su primera escuela en Europa. Duncan reunió un grupo de niñas con las que hizo varias funciones en los siguientes años (1906/1907), finalmente fueron prohibidas por la indumentaria que portaban en las coreografías, quizás un tanto impúdicas para niñas tan pequeñas. En cualquier caso, la escuela fue cerrada por falta de sostenibilidad en 1908. En poco tiempo su trabajo la llevaría a “girar” en escenarios de Dinamarca, Suecia y diferentes lugares de Alemania. Sin embargo, a su vuelta a Berlín, lejos de sentirse en casa, comenzó a extrañar su tan adorado mar y partió a vivir una temporada en Nordwyck (Holanda). Sería allí donde tendría lugar el alumbramiento, fruto de su amor con Gordon Craig. Aunque su tendencia al idilio no le permitiría por el momento separarse de Gordon, la relación fue tomando unos matices de tensión, pues el estaba constantemente obsesionado con “su obra”, al punto de prestar poca atención a Isadora Duncan y su trabajo. Duncan no podía elegir entre su pasión por la danza y su obsesivo amante, de modo que un día aceptó un nuevo contrato para Rusia, apareció Pim un día por su casa (un muchacho de la villa donde residía), y en un ataque de espontaneidad tan típico de Duncan le propuso acompañarla sin pensarlo más. Pim era un chico de pocas miras hacia lo intelectual, lo cual resultó ser para Isadora como un soplo de aire fresco. A partir de aquí *la ninfa* emprenderá una verdadera cruzada con la

²²⁵ GORDON CRAIG, Edward: *El arte del teatro*, México: Grupo Editorial Gaceta, 1987, pág. 136.

intención de asentar la escuela en un lugar donde no haya restricciones ni problemas de tipo económico entre Alemania, Rusia e Inglaterra. Sin embargo no consiguió más de lo que ya tenía, la escuela seguiría en Grünewald. Pero una vez más, como tantas anteriores, la escuela había mermado totalmente sus ingresos y tuvo que partir a América a una gira para acabar con los problemas.

La gira por América resultó ser un desastre, y antes de que acabara el plazo redactado en el contrato, tras una acalorada discusión con su contratante Charles Frohman, rompió el contrato, y se decidió a pasar una temporada en el Nuevo Continente. Alquiló un estudio por cuenta propia y comenzó a realizar representaciones en él. El 15 de noviembre de 1908 el *Sunday Sun* publicaba:

[...] Cuando Isadora baila, el espíritu se remonta muy lejos, hasta el fondo de los siglos, hasta la primera mañana del Mundo, cuando la grandeza del alma encontraba su libre expresión en la belleza del cuerpo, cuando el ritmo del movimiento correspondía al ritmo del sonido, cuando la cadencia del cuerpo humano entonaba con el viento y el mar, cuando el ademán de un brazo de mujer era como el pétalo de una rosa que se expande, y la presión de un pie sobre el césped como una hoja que cae acariciando la tierra. Cuando todo el fervor de la religión, del amor, del patriotismo, el sacrificio o la pasión se expresaba al ritmo del tamboril; cuando, en un éxtasis religioso, los hombres y las mujeres bailaban ante sus hogares de piedra y ante sus dioses, en los bosques, a la orilla del mar, por la alegría de vivir que había en ellos, cuando así bailaban era porque los impulsos fuertes, grandes y buenos del alma humana se transfundían del espíritu al cuerpo en perfecta armonía con el ritmo del Universo.²²⁶

Poco después de esto, lo conseguiría, tras haber recomenzado sola en América, se ganaría por fin al público estadounidense. Walter Damrosch, le ofrecería varias

²²⁶DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 236.

funciones en el teatro *Metropolitan Opera House*. Duncan recuerda de esas funciones:

*Voluminosos, amplios, hinchados como las velas al viento, los movimientos de mi danza me arrastraban hacia adelante [...], y siento en mi la presencia de un poder supremo creador que escucha la música y la difunde por todo mi cuerpo, buscando una salida y una explosión. A veces, ese poder brotaba con furia, y yo otras bramaba y me golpeaba hasta que mi corazón se encendía de pasión, y yo pensaba que eran llegados mis últimos momentos de vida. [...]*²²⁷

¿Puede haber un sentimiento más dionisiaco que este? Semejante vorágine de energías recorriendo un cuerpo que ya no se ubica en el presente, que su realidad no es más que el fluir de la energía por su propio cuerpo, un abandono en el presente más inmediato, el propio suceder de los acontecimientos, un abandonarse al sentir mismo. Aunque ella misma reconoció ser esta una de las épocas más felices y fructíferas de su vida, la nostalgia por sus alumnas y su hija habían llamado a su puerta. De modo que emprendió el viaje de regreso a Europa. Llegó a París, donde una vez más fue alabada por el público, y las altas esferas de la sociedad “parisien” Con todo este éxito se atrevió a abrir en la capital francesa otra escuela. Al poco tiempo se dio cuenta de que los gastos eran demasiado grandes, y decidió buscar un mecenas. Y llegó, llegó como caído del cielo. Cierta día se presentó en su puerta Paris Singer (hijo del dueño de las fábricas de las máquinas de coser). Este le ofreció una pequeña casa cerca de la Riviera. Fue durante esta temporada, durante el romance que mantendrá con este acaudalado personaje que concebirá a Patrick, su segundo hijo.

Isadora Duncan viajó junto con su nuevo amante, simplemente por placer a Egipto, y a Italia, y finalmente pasó una temporada por petición del propio Singer

²²⁷DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 238.

en Londres, para ver si podía acostumbrarse a la comodidad de una vida acomodada, lejos de las obligaciones que le imponía su arte. Pero la librepensadora Duncan, acostumbrada a luchar contra viento y marea por sacar sus ideas adelante no pudo soportar la presión, o tal vez fuera la falta de ella. El tedio hizo presa de ella, de modo que para solventarlo hizo llamar a un pianista para realizar sus danzas en la casa. Pero poco tiempo le quedaría de “enclaustramiento”. Duncan regresó a una gira por América de nuevo. Tras esta gira por América regresó a París, donde había dejado a sus hijos con una institutriz. En 1908 compra un estudio en Neuilly (París). Será durante este año, tras un malentendido en una de las tantas fiestas que daba en su estudio, que Singer decide abandonarla pues creía que la había engañado. Singer no quiso saber de ella por un tiempo.

En 1913, tuvo una gira por Rusia y Alemania, y dejó a todo el mundo estupefacto tras su improvisación sobre la *Marcha fúnebre* de Chopin. Esta improvisación fue fruto de una visión que tuvo a la llegada al país, donde creyó haber visto una especie de procesión con féretros de niños, en donde el acompañante que iba a su lado aseguró no haber visto más que niebla. Sin embargo, fue para ella como un presentimiento de algo estaba por suceder, y esa sensación se fijó en su mente por algunos meses, al final de los cuales ocurriría la desgracia: una tarde el coche que transportaba a sus retoños se precipitó hacia el fondo del Sena, los niños murieron ante la imposibilidad de escapar de tal tragedia.

Las personas que estuvieron aquellos días a mi lado me dijeron luego que me pasaba las horas sentada y con los ojos inmóviles, clavados en el espacio. No me daba cuenta del tiempo. Había penetrado en una tierra lúgubre, de grises, donde no existe la voluntad de vivir ni de moverse. Cuando el Destino nos trae una pena

*verdadera, no hay gestos ni expresiones [...], y anhelaba la aniquilación de la muerte.*²²⁸

Pasó tiempo antes de que se recuperase un tanto de este trágico episodio. Los paisajes que fueron testigos de su desdicha fueron tales como Albania, Constantinopla, París y finalmente Italia. Allí encontraría tras tan largos días de angustioso sentimiento de pérdida a Eleonora Duse (una de las más importantes actrices del teatro italiano de finales del s. XIX, con la que mantenía amistad), la única persona que fue capaz de consolarla verdaderamente.

Fue para ella una etapa árida en el terreno artístico, por más que Eleonora trataba de convencerla para que volviese a los escenarios. Lo más que consiguió fue que tras cierto tiempo, comenzara a bailar en casa, en la villa que había alquilado.

Una tarde, allí en Viareggio -el lugar donde tenía la villa-, paseando por la playa creyó ver a sus hijos corriendo y alejarse de ella perdiéndose en la espuma que las olas generaban en la orilla. La desesperación hizo presa de ella, que cayó de bruces, allí permaneció llorando largo rato completamente desolada. Sin embargo el destino le tenía reservadas más “sorpresas”. Un joven se acercó a ella y le preguntó si podía ayudarla. Lo que vino después haría honor a la frase: *situaciones desesperadas requieren de medidas desesperadas*. Pues ella asintió y le pidió un hijo. El joven accedió, pero poco tiempo permanecerían juntos, pues él habría de casarse con una muchacha del lugar.

Se trasladó a Florencia y después a Roma. En esta última ciudad se hallaba cuando le llegó un telegrama de París, pidiéndole que retomase su arte. Pudo por fin crear así la escuela de sus sueños. París había comprado el hotel *Bellevue*.

²²⁸DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 292.

La escuela se convirtió no solamente en un lugar educativo en el estudio de los movimientos de la Naturaleza, sino que pronto, multitud de artistas acudirán a hacer dibujos, impresionados ante el talento y los movimientos de las alumnas. Rodin era uno de ellos, acudía con asiduidad a la escuela, e incluso un día confesó:

*Si yo hubiera tenido estos modelos cuando era joven... Modelos que pueden moverse y que se mueven conforme a las leyes de la Naturaleza y de la Armonía. He tenido modelos, es verdad, pero ninguno que comprendiera, como sus alumnas, la ciencia del movimiento.*²²⁹

El día 1 de Agosto de 1914 nació el tercer hijo de Isadora Duncan, sin embargo, venía delicado de salud y no consiguió pasar de esa noche.

*Y fluyó en mí un triple manantial de lágrimas, de leche y de sangre.*²³⁰

Aunque su dolor fue terrible, Duncan no tuvo tanto tiempo, ni tampoco la ocasión de llorar en París a su hijo, la Gran Guerra estalló, y por su estado de ánimo y de salud decidió trasladarse a Deauville, en una villa que había alquilado, por nombre *Blanco y Negro*, -debido a la decoración-. Allí comenzó una relación con un médico, que tras unas semanas le confesó que él fue el doctor que no pudo haber salvado a sus hijos de la tragedia. No obstante no rompieron su relación hasta que comprendieron que aquel amor les llevaría a la locura, ambos sentían un dolor inconmensurable. Gracias a Paris Singer, quien una vez que Inglaterra decidió participar en la contienda, envió a las alumnas a Nueva York, Isadora Duncan tenía a donde partir y estar entretenida para no pensar demasiado. Partió pues para Estados Unidos, donde volvería a alcanzar grandes éxitos, sobre todo

²²⁹DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 315.

²³⁰Idem, pág. 322.

con su nueva improvisación *La Marsellesa*, pieza que sería censurada finalmente por sus connotaciones revolucionarias.

Ante el ambiente estadounidense en esta época, sobre todo ante la censura de su trabajo, pues como hemos visto hasta aquí, a Duncan, siempre le había costado aceptar los límites, decidió partir una vez más para Europa. No sin antes hacer uso de su ideal de libertad: justo cuando embarcaron ella y sus alumnas hicieron honor a la fama revolucionaria de la maestra.

*Como nos habían prohibido la representación de la Marsellesa en Nueva York, decidimos colocarnos todas en el puente. Cada una de mis alumnas llevaba oculta en la manga una banderita francesa, y, cuando sonaron los silbidos y el barco salía del puerto, di la orden y todas hicieron ondear sus banderas, cantando la Marsellesa, con gran júbilo para nosotras y azoramiento de los oficiales.*²³¹

Llegaron a Italia, que había decidido participar también en la guerra, de modo que se refugiaron en Suiza, en la ciudad de Zurich, pero nuevamente la necesidad económica hizo que al poco tiempo Duncan tuviera que partir para el continente americano a una nueva gira. Pero el gusto por vivir el presente, le jugaría una mala pasada. En Buenos Aires, casi al comienzo de la gira fue a un cabaret que era frecuentado por estudiantes. Estos la reconocieron y le pidieron que bailara para ellos, y ella accedió interpretando el himno argentino. Al día siguiente, tras unas declaraciones de la prensa con respecto a este hecho, su empresario decidió romper el contrato. No obstante, Isadora Duncan que no se amilanaba fácilmente decidió continuar con las representaciones. Al acabar volvió sola a Nueva York, pues la situación en la que se encontraba la escuela en medio de un continente en guerra, envió a su hermano Agustín, -quien había decidido acompañarla desde el principio del viaje- a Europa para controlar la situación. Pero todo ello fue en

²³¹DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 333.

vano, las niñas había huido a sus casas en busca de sus padres. Tan sólo regresaron junto con Agustín sus seis alumnas más antiguas. La suerte de Duncan, sin dinero y sola en Nueva York, le había pasado nuevamente una mala pasada. Sin embargo, Paris Singer estaría allí una vez más para ayudarla, pues estaba en Nueva York en la casa del amigo al que ella había llamado para que la ayudara.

En 1917 Isadora Duncan hizo una serie de representaciones en la *Metropolitan Opera House*, rematando siempre la función con *La Marsellesa*, y el día en que anunciaron que la revolución rusa había estallado danzó también *La Marcha Eslava* con espíritu revolucionario.

*Es raro que en toda mi carrera artística me hayan atraído más que ningún otro los movimientos de desesperación y de rebeldía. Con mi túnica roja he bailado constantemente la revolución y he llamado a las armas a los oprimidos.*²³²

Algo muy característico de ella, era el movimiento sinuoso de sus brazos, de los que se preciaba, se movían como las ondas del agua. Para ella, la danza no era solamente algo por lo que sentía una profunda pasión, a través de ella intentaba mostrar un modelo ideal de mujer, libre, sensible, fuerte y desinhibida. No obstante, no solamente se quedó en defender la libertad del movimiento en la danza, también realizó piezas con carácter político, como por ejemplo *La Marsellesa*, con música de Claude-Joseph Rouget de Lisle, la cual fue muy alabada por los artistas en París. De hecho ella misma reconoció en 1915 a un periodista del *New York Tribune*, que era una llamada a defenderse en medio de esa vorágine bélica que había desatado la Primera Guerra Mundial en Europa. La libertad debía ser defendida a toda costa.²³³

²³² DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Cit., pág. 348.

²³³ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 40.

Una vez más, Singer abandonaría a Isadora Duncan tras ver que esta intentaba enseñarle a bailar el tango a un joven en una fiesta que ellos mismos habían organizado. Duncan marchó a California a una serie de funciones, donde encontró a su madre, luego volvió a Nueva York y de allí pasó a Londres. Más tarde volvería a París. Toda esta temporada estuvo muy acuciada económicamente, salvo su etapa en California. Por desgracia era una gran artista, pero una pésima administradora, y así había quedado patente en multitud de ocasiones.

Una vez más vería cumplido su sueño de tener una escuela. Lo haría en Kopanos, a donde volvería con un amante al que puso por apodo *Mi arcángel*. Allí pasaría una temporada de gloria artística, pero un romance entre su amante y una de sus alumnas las llevaría casi hasta la desesperación. A la muerte del rey griego, tuvieron que huir, pues una crisis revolucionaria se había desatado en el país. Se trasladaría a París por un breve tiempo ya que, en 1921 recibió un telegrama:

El Gobierno ruso es el único que puede comprenderla. Venga a nosotros. Haremos su escuela.

Allí conocerá a Sergei Esenin, un poeta ruso y defensor de la revolución. Esto y su defensa de la libertad, erróneamente asociada a la revolución rusa, la cual ya apoyaba hacía tiempo, haría que su carrera internacional decayera. Hasta llegó a celebrar la victoria de la revolución rusa en una función en el *Metropolitan Opera House* el 28 de Marzo de 1917.

En 1923 se despidió públicamente de Estados Unidos durante la gira que estaba realizando, pues recibió fuertes críticas por sus ideas en defensa de la revolución. En su despedida alegó:

*No soy anarquista ni bolchevique. Mi marido y yo somos revolucionarios. Todos los genios dignos de ese nombre lo son. Adiós, Estados Unidos. Jamás volveré a verte.*²³⁴

En Rusia también intentaría crear una escuela, pero a este intento no le esperaba mejor futuro que a los anteriores, pues la situación económica de Rusia no estaba en su mejor momento tras los conflictos acaecidos, y a esto había que sumarle que a un sector influyente de la cultura tampoco le gustaba demasiado sus innovaciones educativas, basadas en la libertad de movimiento y la improvisación. Su matrimonio acabaría en desastre, pues su marido Esenin resultaría ser alcohólico y algo violento, de modo que Duncan optó por abandonarlo. Esenin no estuvo nunca preparado ni para la vida que acabaría ofreciendo la revolución que defendió, ni la vida que descubriría al salir de Rusia durante la relación con Isadora Duncan. En la obra de este autor se palpa la profunda angustia que siente ante el crecimiento de la industrialización. Temía por la desaparición de la vida campesina en medio de esa vorágine que supuso el desarrollo de la tecnología de su tiempo. Al igual que Isadora Duncan, aborrecía el modo de vida burgués y pugnaba por la recreación en la naturaleza y su grandiosidad. Sin embargo, Isadora se sentía un alma libre en medio de seres encadenados, su danza era un refugio desde donde proclamar su libertad y las grandes sensaciones que le aportaba la naturaleza. Lejos de llenarse de miedo ante el cambio y el desarrollo, lo afrontaba y seguía adelante con más ahínco, fiel luchadora. Peor suerte corría Esenin, refugiándose en su poesía y el alcohol, presa del miedo, añorando profundamente la Rusia de su niñez y renegando del avance del mundo moderno. Su poesía no era una vía de escape, sino un medio para regocijarse en su propia melancolía, en la posibilidad de un retorno a la naturaleza campesina de su tierra natal, al que poco futuro él mismo le veía. En 1924, *la ninfa* se trasladaría de nuevo a París y tiempo después tendría noticia del suicidio de atormentado poeta.

²³⁴DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 43.

Quizás es un buen momento para homenajear a este poeta apegado al campo, a las arboledas y a las praderas, a su propia tierra. Con estos fragmentos sobre su poema de *La confesión de un granuja* seguramente podemos entender la visión que tuvo del mundo, de la existencia, de aquello que le producía dolor y añoranza:

[...]

*Con cuánto cariño recuerdo
el estanque invadido por la hierba y el ronco tañido del aliso,
que en algún lugar viven mi padre y mi madre,
a quienes todos mis versos no les importa un comino,
pero que me aman como al campo y a su propia sangre,
como a la llovizna que en primavera mulle los brotes.
Ellos les clavarían a ustedes sus horquetas
por cada injuria que lanzan sobre mí.*

[...]

*Amo a mi patria.
¡Amo inmensamente a mi patria!
Aunque exista en ella la tristeza y la herrumbre de los sauces.
Me gustan los hocicos fangosos de los cerdos
y las voces estridentes de los sapos en el silencio nocturno.
Estoy enfermo de recuerdos de la infancia.
Sueño con la humedad y la niebla de las tardes de abril.
Como queriendo entibiarse
nuestro arce se encuchilló ante la fogata del ocaso.
¡Cuántos huevos robé de los nidos de las comadreas
trepando de rama en rama!
¿Será el mismo con su cima verde?*

¿Será com antes de tan dura corteza?

[...]

Quiero ser el velero amarillo

*que va hacia el país adonde todos navegamos.*²³⁵

Isadora Duncan también tendría su poema, uno de nostalgia, de disculpa y de apertura de su corazón. Un poema que recordará los sentimientos de Esenin durante esa etapa, un poema de promesa, de que algo estaba mejorando para él, un reconocimiento de Isadora Duncan como amada y compañera a pesar de la separación:

Usted se acuerda.

Usted, claro, se acuerda de todo.

Yo permanecía

allegado a la pared

y usted se paseaba nerviosamente

por la estancia,

lanzándome al rostro

duras palabras de reproche.

Querida mía:

usted no me amaba.

Ignoraba que entre la muchedumbre

yo era como un corcel espumeante

espoleado por audaz jinete.

²³⁵ VILLAVICENCIO, Juan Carlos: “La confesión de un granuja”, de Serguei Esenin. Publicado en *Revista descontexto*. 24 de agosto de 2007. Disponible en <http://descontexto.blogspot.com.es/2007/08/la-confesin-de-un-granuja-de-serguei.html> [Consultado el 23 de mayo de 2015.]

*No sabía usted
que entre la densa bruma de la vida
deshecha por la tempestad,
me atormentaba yo sin saber
hacia dónde nos llevaba el destino.*

*Cara a cara
no es posible ver el rostro.
Lo grande se ve en la distancia.
Si se encrespa el espejo del mar
las naves corren peligro.*

*¡La tierra es una nave!
Alguien
la enfiló majestuosamente
hacia el corazón de la tempestad y la ventisca
en pos de la nueva vida.
¿Quién de nosotros no rodó por la cubierta,
vomitando y maldiciendo?
Pocos fueron los de alma diestra
que vencieron los bandazos.*

*Entonces
entre el estruendo salvaje,
sabiendo bien lo que hacía,
bajé a la bodega del barco
para no ver los vómitos de la gente.*

*Aquella bodega
era la taberna rusa.
Me incliné sobre las copas
para no sufrir por nadie
y perderme en la embriaguez.*

*Querida mía:
la he atormentado, es verdad,
en sus fatigados ojos
despuntaba la tristeza
cuando yo, ostentadamente,
me consumía en escándalos.*

*Pero usted no sabía
que entre la densa bruma de la vida
deshecha por la tempestad
me atormentaba yo sin saber
hacia dónde nos llevaba el destino...*

*Han pasado los años.
Mi edad es otra.
Y siento y pienso de modo distinto.
Por eso digo, alzando el vino de la fiesta:
¡Honor y gloria al gran timonel!*

*Hoy me embargan sentimientos de amor.
He recordado su triste cansancio.*

*Por eso me apresuro a contarle
lo que era entonces
y lo que soy ahora.*

*Querida mía:
tengo el placer de decirle
que no rodé cuesta abajo.
Soy el más entusiasta partidario
de todo el país Soviético.*

*No soy el mismo
de aquel entonces.
Yo no la haría sufrir,
como antes.*

*Tras la bandera de la libertad
y del trabajo luminoso
estoy dispuesto a marchar
hasta el fin del mundo.*

Perdóneme...

*Sé que usted no es la de ayer.
Ahora vive
con un marido inteligente y serio.
No le hace falta
nuestro vía crucis
y yo mismo*

*no le hago ni pizca de falta.*²³⁶

A su vuelta, intentó volver de nuevo a los escenarios, sin embargo no consiguió de ningún modo la anteriormente alcanzado, de modo que finalmente se retiró a Niza, allí escribiría su autobiografía y *El arte de la danza*, en donde plasmaría muchas de sus ideas sobre sus pensamientos en cuanto a su amado arte. El miércoles 14 de septiembre de 1927 moría estrangulada por el chal rojo que llevaba al cuello. Este se había enganchado en la rueda trasera de su vehículo mientras paseaba por Niza.

Tragedia de su vida a parte, Duncan gustaba del delirio de la participación de la naturaleza, pugnaba por la libertad de expresar esa comunión ontológica con su propio ser y con el mundo natural, de la misma forma que las bacantes griegas buscaban el éxtasis durante sus ritos. Esta gran figura de la danza, en consecuencia a sus ideales liberales no se propuso desarrollar una técnica ni consiguió pese a sus intentos por crear escuelas un método concreto y por lo tanto, su arte *vivía exclusivamente por su propia virtud.*²³⁷ Aunque se trata sin duda de la gran pionera de la danza moderna, como Ana Abad Carlés opina en su libro *Historia del ballet y la danza moderna*, se trata de una figura que surge en determinada época pero para la cual es complicado establecer clasificación alguna, pues bien es cierto, que cuando la danza moderna se desarrolle más adelante, poco tendrá que ver con las premisas preconizadas por ella. La mejor forma de entender la grandeza de esta artista, es de manera individual, tomándola a ella como personaje artístico aislado. Desgraciadamente su obra se ha perdido, puesto que sus actuaciones consistían siempre en improvisaciones, sin embargo su

²³⁶http://ww2.educarchile.cl/PORTAL.HERRAMIENTAS/nuestros_sitios/cuatropersonajes/sitio/Poetas/esenin/poeta2.htm [Consultado el 3 de marzo de 2015.]

²³⁷ SALAZAR Adolfo: *La danza y el Ballet*, Madrid: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 225

influencia, pervive aún a día de hoy, tanto a través de la danza moderna, como por el impacto que supuso su presencia para el mundo de la danza clásica en su visita a San Petersburgo en 1904, sobre todo en Fokine.

Lo cierto, después de esta lectura a través de la vida de Isadora Duncan, es que podemos darnos cuenta, de que el legado máspreciado que nos ha podido dejar, es su propia leyenda, su forma de ser, su forma de sentir la Naturaleza Humana en todo su esplendor, su espontaneidad, su idealismo y su ingenuidad, lo cual representa los estadios más antiguos del ser humano. Pero ante todo, lo que más contribuyó a que su legado de libertad se salvaguardara a pesar de la carencia de un material coreográfico o una metodología a la que poder agarrarse, es su autenticidad, el estado genuino de su arte sobre la escena, donde hablaba verdaderamente con su espíritu, donde podía hablar de los procesos ontológicos que se sucedían en su alma, una verdadera sinceridad que supera a la palabra con creces.

4.3.- *Les Ballets Russes* como conquista de una nueva forma de expresión.

Estamos asistiendo a la mayor rendición de cuentas de la historia, de cosas que tocan a su fin en nombre de una cultura nueva y desconocida; una cultura nueva que crearemos nosotros, y que también a nosotros nos barrerá [...] Alzo mi copa [...] por los nuevos mandamientos de una nueva estética. El único deseo que yo, hedonista incorregible, puedo expresar es que la lucha que se avecine

no estropee las cosas amables de la vida, que la muerte sea tan bella y luminosa como la resurrección.

*Serguéi Diaghilev.*²³⁸

La danza clásica continuará avanzando en Rusia durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, aires de cambio comenzaban a notarse en el viejo continente, sobre todo en las artes, como respuesta de la semilla que Wagner había sembrado en cuanto a sus ideas de crear un “arte total”; la música sería el nexo de unión de todas las demás artes. Todo esto con la pretensión de retornar al ideal griego en el que la puesta en escena, el libreto, la música y todos los elementos que formaran parte de la obra se aunaran para formar un fin común.

Para comprender el avance que en el terreno de la danza supusieron los Ballets Rusos, la primera figura que deberíamos estudiar brevemente es la de Serguéi Diaghilev (1872/1929). Este apasionante empresario, fundador de una de la compañías más aclamadas de la historia llegó a la danza de una forma, que desde el comienzo de su carrera ni él mismo había sospechado, pero su carácter emprendedor, su ambición fuera de precedentes y su pasión por el mundo del arte habría de convertirlo, no solamente en un gran revolucionario de la danza, sino también de la moda, de la música, de la escenografía y de otras tantas artes a comienzos del siglo XX.

Serguéi Diaghilev nació en Perm, en una zona situada al pie de los montes Urales. Su familia, bien posicionada económicamente gracias a las empresas que poseía - dedicadas a la explotación del vodka-, pudieron ofrecer al pequeño Diaghilev y a

²³⁸ BOWLT, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*. Madrid: Obra Social “La Caixa”/TURNER, 2011, pág. 19.

sus dos medio hermanos -por parte de padre, pues su madre natural había muerto al poco de nacer él- una educación artística:

En la casona de Perm, músicos aficionados interpretaban óperas y conciertos, se hacía teatro y se aprendían poemas. Los Diaghilev no escatimaban esfuerzos para cercionarse de que no vivían en un salvaje Oriente, sino en una provincia de Europa cercana a centros del saber y las artes.²³⁹

Además de todo esto, Eduard Dennebaum, les instruía en todo lo referente a lo académico, también recibían educación musical de su mano, pues él era músico. Serguéi aprendería bajo su mano a tocar el piano. Este profesor alemán, por otra parte, no terminaba sus funciones en la formación de los niños, sino que por otro lado, mantenía la dirección de un coro compuesto por parte de la familia y también de algunos amigos de la misma. Si bien toda esta enseñanza fue determinante en Diaghilev durante su desarrollo, también el amor de Elena Diaghileva (su madrastra) por las artes y la cultura influyó mucho en Serguéi. Todo esto le ayudaría a cosechar los éxitos que finalmente alcanzó.

Sin embargo, la vida del futuro director de los Ballets Rusos, no fue lo que popularmente se conoce como un “camino de rosas”. Aunque la fortuna de su familia les permitió vivir en la opulencia durante su niñez, pronto, determinadas reformas en lo concerniente al monopolio de las empresas y en el terreno mercantil, harían que surgieran competidores, y sus fábricas y destilerías irían en detrimento hasta la definitiva quiebra. Al ser Diaghilev, tras esta catástrofe el único de la familia con solvencia - ya que al alcanzar la mayoría de edad recibió la herencia de su madre-, se hizo cargo de sus dos hermanos y se los llevó a San Petersburgo, en su ya premeditada decisión de estudiar Derecho. Y a todo este

²³⁹BOWLTL, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 35.

peso, se sumó su rechazo hacia su propia homosexualidad durante las primeras décadas de su vida, la cual fue capaz de asimilar gracias a la ayuda psicológica.

*Después de graduarse en Derecho por la Universidad de San Petersburgo en 1886, inició una carrera de crítico, organizó numerosas exposiciones de pintura y fue colaborador de la primera revista de arte, **Mir Iskusstva** (El mundo del arte). Había saludado al zar varias veces, había ocupado por poco tiempo un puesto en los Teatros Imperiales y, en 1905, triunfó con su espectacular Exposición de retratos históricos rusos.²⁴⁰*

Sin embargo la tensión social en Rusia, desde hacía tiempo venía siendo incontenible, la revolución estalló ese mismo año. Esto fue debido a que la corte zarista era reacia a abandonar de buenas a primeras el absolutismo feudal para entrar en el régimen capitalista, el cual propugnaba libertad y democracia. Tras la muerte de Pedro el Grande, Nicolás II ocupó su lugar en el trono en 1894. San Petersburgo, con el paso de los años había crecido en demasía, y mientras los patrones y jefes de las fábricas vivían en la opulencia, la clase obrera vivía en condiciones paupérrimas. Nicolás II en un vano intento por liberar tensiones entre la población ante el descontento prometió hacer reformas, pero esto por determinadas razones no haría más que empeorar las cosas. Los obreros de la fábrica *Putilov* convocaron igualmente una huelga, la cual acarrearía la llegada del *Domingo sangriento*. A partir de ese momento Rusia se sumiría en un caos interno. Poco a poco, y tras varias afrentas con Japón -en las cuáles este último alcanzaría la victoria-, la imagen del zar se deterioraría aún más, y finalmente el país acudiría a una huelga general. En ella participaron hasta los propios bailarines componentes de los Teatros Imperiales, quienes durante el reinado zarista de Pedro el Grande, habían gozado de grandes privilegios sociales. Ante la

²⁴⁰BOWLT, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 20.

negativa del tío de zar a asumir el papel de dictador para solventar esta desagradable situación, Nicolás II emitió una declaración en la que prometía un gobierno constitucional el 30 de octubre de 1905.

Por su parte Diaghilev se temía lo peor, al fin y al cabo la mayor parte de sus encargos eran financiados por el propio zar, y la situación del país no resultaba halagüeña. Ora bien, en toda situación nefasta, hay quién sabe seguir medrando. Rusia necesitaba mantener y alimentar sus relaciones internacionales, y Diaghilev no dudó ni un momento en sacar partido de las iniciativas del Gobierno en apoyar proyectos culturales para mejorar la imagen del país, y la ópera representaba un buen medio para ello, de modo que organizó varias en París.

El príncipe Volkonski; director de los Teatros Imperiales, nombró al empresario, *funcionario de la administración de los Teatros Imperiales para misiones especiales*²⁴¹ el 22 de septiembre de 1899, y, a través de ellas creará la compañía antes mencionada. Este nombramiento supuso el primer encargo de tipo teatral que dirigirían los componentes de la revista *Mir Iskusstva*, y la obra seleccionada fue *Sylvia* -poco conocida en Rusia hasta ese momento-. Aunque Diaghilev era un gran conocedor de las artes, poco contacto había tenido con la danza hasta ese momento, salvo raras ocasiones. La primera de ellas tuvo lugar cuando tenía dieciocho años, en un viaje que realizó con Dima Filósofov a Italia, durante el itinerario del viaje hicieron una parada en Viena, y fue allí donde vio *El hada de las muñecas*, coreografiada por Joseph Hassreiter y con libreto a cargo de Josef Bayer. Parece ser que fue convencido por Walter Nouvel y Benois (miembros de la *Mir Iskusstva*) para llevarla a cabo. Por su parte Benois tomó la dirección, y Baskt la realización del vestuario. Sin embargo, aunque resultaba ser un trabajo espectacular, los planes grandilocuentes del futuro empresario comenzaron a

²⁴¹BOWLTL, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 47.

despertar molestias en personas influyentes cercanas al príncipe, y este, terminó por retirar su apoyo a Diaghilev. Pero el futuro director de los Ballets Rusos, empeñado en conseguir el éxito en todo lo que hacía, se negó a dimitir, de modo que finalmente fue destituido por la fuerza. Este acercamiento profesional a la danza, hizo que se olvidara de ella por un tiempo.

Tras este *flash-back* temporal, retomemos el acontecer de la historia, que nos llevará al nacimiento de la compañía. La creación de los Ballets Rusos será posible gracias al proyecto de Diaghilev de montar una exposición de pintura rusa, en la que existían 750 piezas de los dos últimos siglos. La exposición tuvo lugar en la capital francesa, y quiso el destino que conociera a la condesa Greffulhe, gran amante de las artes. Diaghilev pudo demostrarle su gusto y dominio de la música de su país natal, por lo que consiguió el apoyo de la condesa para la creación de cinco conciertos operísticos exitosos. La “cabeza empresarial” del futuro director de la compañía sacaría el máximo partido al arte de su país. Sin embargo, la mente de Serguéi se cansaba más rápido que la del propio público, en marzo del año 1909, telegrafiará desde San Petersburgo *a su promotor en París*:

*Nada de ópera este año. Llevo brillante compañía de ballet, ochenta bailarines, los mejores solistas, quince representaciones. Repertorio ampliable [...] tres ballets por programa [...] Empiece gran publicidad.*²⁴²

Tras la retirada del zar de su apoyo económico, el ballet resultaba una opción inteligente pues suponía un menor coste.

En el mundo de la danza los cambios se hicieron dueños del panorama a comienzos del siglo XX. Figuras como Loïe Fuller o la Duncan, con sus nuevas

²⁴²BOWLTON, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 24.

teorías sobre la puesta en escena o el tratamiento del movimiento respectivamente ejercieron una gran influencia. La incesante inquietud por la innovación por parte de Diaghilev, sacaría provecho de estos cambios una vez más. Un Petipa ya jubilado y coreógrafo de la “vieja escuela” en la Europa occidental, como Luigi Manzotti (1835-1905) o Joseph Hansen (1842-1907) entre otros, ya desaparecidos del panorama artístico, habían dejado un vacío que solamente la próxima explosión artística que estaba por venir por parte de las propuestas de Diaghilev podrían llenar. El empresario:

Se movía en círculos intelectuales y frecuentaba las reuniones de los Pickwickians, un grupo que editaba la revista El mundo del arte y organizaba exposiciones de pintura vanguardista. Todos ellos cayeron fulminados antes las ideas de Isadora Duncan, a la que vieron y adoraron durante sus visitas a Rusia. La idea de una danza libre y sin prejuicios ni predeterminaciones les volvía locos, especialmente porque San Petersburgo había vivido largamente la tiranía del marsellés Marius Petipa, que no dejaba colar otras ideas de danza que no fueran las suyas. En 1908 Diaghilev estaba instalado en París debutando como empresario teatral, catapultando la carrera del cantante Feodor Chapiapin en el estreno de la ópera Boris Gudonov, dentro de unas jornadas de arte ruso, que tuvieron un éxito sin precedentes.²⁴³

Diaghilev era un gran conocedor de música pues había estudiado composición. Era además un ferviente aficionado a la pintura, *a través de cuyo arte veía todos los demás; desconocedor totalmente de los principios de la danza, razones todas ellas que le llevan a un concepto del ballet enteramente original, consistente en su idea de una pintura en movimiento[...]*²⁴⁴. Es sin duda, gracias a este personaje,

²⁴³ ANZOLA, Carlos: “Desde Rusia con amor”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Jul./Agosto de 2009, nº 21, pág. 16.

²⁴⁴ SALAZAR, Adolfo: *La danza y el Ballet*, Cit., pág. 217.

siempre ávido de novedades, profundamente interesado por las artes y reclutador de genios, que *los Ballets Rusos* llegarán a tener el éxito y la repercusión que tuvieron durante la primera mitad del siglo XX. Y es que en su afán de aunar muchas de las artes, y buscar continuamente nuevas fórmulas con las que sorprender, grandes personalidades de la pintura como Picasso; de la música como Debussy, Ravel o Stravinsky; del diseño de vestuario, como Bakst, o el escritor Jean Cocteau entre otros, llegaron a colaborar con la compañía.

Los cambios en Rusia a comienzos de siglo XX no se reducían tan sólo a los terrenos sociales, laborales y económicos. También en los gustos artísticos comenzaban a notarse discrepancias. Ya antes de la primera aparición de Isadora Duncan sobre los escenarios rusos, comenzaron a notarse dos corrientes bien diferenciadas. Por un lado estaban los partidarios más tradicionalistas de la danza clásica, quienes ensalzaban la labor y las grandes obras del gran maestro Marius Petipa -de cuyas piezas todavía podemos disfrutar hoy, en pleno siglo XXI-, y por otro lado, estaban los más vanguardistas, partidarios de las propuestas de Alexandr Gorski, quién seguía las teorías de Konstantin Stanislavski, ambos más militantes por una naturalidad escénica mayor. Esta corriente será seguida por uno de las más importantes figuras de los Ballets Rusos, Mijaíl Fokine (1880/1942), y *sería su individualización de los bailarines y su enfoque renovado de la coreografía lo que más tarde caracterizase a los Ballets Rusos*.²⁴⁵

Este coreógrafo intentaba luchar contra los convencionalismos y artificiosidad de la danza clásica, impuestos en Rusia por Marius Petipa. Aunque Fokine negase la influencia de Isadora Duncan sobre él, esta se hace evidente en su obra *Acis y Galatea* (1905), donde los intérpretes jugaban el papel de dos jóvenes griegos, los cuales portaban el atuendo de túnicas al estilo de la Grecia Antigua. *En una*

²⁴⁵BOWL, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 47.

*entrevista en París 1934 Fokine aún niega la “gran” influencia de Duncan en sus creaciones: “Todo mi entusiasmo se centraba en ver en su trabajo muchos elementos que yo practicaba y predicaba, como la naturalidad, la expresividad y la simplicidad de los gestos y movimientos. Pero mis obras rusas y orientales así como mis ballets románticos, no tienen nada que ver con Duncan”.*²⁴⁶ Pero por otra parte, Diaghilev nos confirma:

*Conocí muy bien a Isadora en San Petersburgo -escribió Diaghilev en una carta fechada el 17 de febrero de 1926-, y vi sus primeras representaciones en compañía de Fokine. Fokine estaba loco por ella, y la influencia de Duncan sobre él, fue el cimiento de toda su creación.*²⁴⁷

Además de la liberación -reconocida o no- que supuso su contacto Isadora Duncan, Fokine, en *La Muerte del Cisne* -con música de Saint-Saëns) -otra de sus creaciones-, abrirá una nueva corriente dentro de la danza clásica: el realismo. A partir de ahora, la ejecución técnica volverá a caer bajo el yugo de la expresión artística. En *La Muerte del Cisne*, se presentan asimetrías nunca vistas hasta el momento, haciendo que la intérprete de este ballet pueda presentar un realismo verdaderamente trágico, y haciendo a su vez que la historia representada sea más importante que los pasos que se están ejecutando. *El ballet moderno acababa de nacer, y obras como La muerte del cisne con [...] un maravilloso tutú diseñado por Bakst, Petroushka (con música de Stravinsky y diseños de Benois), o L'espectre de la rose, mostraron que la técnica clásica académica servía para algo más que hacer fouettés.*²⁴⁸

²⁴⁶ BARBIER, Celi: “100 años de “les Ballets Russes”. Bayesrisches Staatsballett Munich”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Enero/Febr./Marzo de 2010, nº 27, pág. 20.

²⁴⁷ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Cit., pág. 46.

²⁴⁸ MATAMOROS OCAÑA, Elna: “Les Ballets Russes”. Publicado en *Por la danza*, Madrid: verano de 2008, nº 83, pp. 106-111.

Fokine pensaba sobre la danza lo mismo que Winckelmann sobre la literatura. Winckelmann pensaba que el estilo “bello” conducía a la decadencia, pues a causa de los esfuerzos por esconder lo áspero y hacer que todo se representase de forma suave, lo que otros habían conseguido representar con poderío, perdía su propio reposo, el cual ofrecía el contraste entre las “sombras” y las “luces”; en cuanto al aspecto se refiere, y se volvía insignificante.

La reforma de la danza que había iniciado Fokine, no le resultó sencilla, pues se trataba de un verdadero perfeccionista que no toleraba fallos en la técnica. Sin embargo, creía que esta debía estar al servicio de la expresión artística, y no al revés. Todo esto, además de la coherencia con la que Fokine concebía una obra, no tenía mucho que ver con los espectáculos hasta ese momento creados para el lucimiento de las primera figuras, en las cuales la puesta en escena, los vestuarios y demás elementos, eran elaborados sin tener relación con el movimiento a ejecutar o la música representada. Entre las muchas creaciones de este coreógrafo se encuentra *Chopiniana* (1908), obra con la que nace otra vertiente de la danza, la del *ballet atmosférico*. Esta pieza carecía de historia, es decir, no era de carácter narrativo, sino que simplemente evocaba una atmósfera, lo cual supuso una ruptura total con los planteamientos hasta ahora seguidos, en cuanto a la jerarquía imperial impuesta en la danza, ya que no seguía la estructura clásica en boga. Es necesario hacer un alto en la carrera de Fokine y sus reformas de la danza, debido a que gran parte de su carrera se desarrollará también en el seno de los Ballets Rusos, compañía de danza que dirigida por Serguéi Diaghilev, despertará una sensación en Europa, que en cuanto al terreno de las artes tendrá una hegemonía casi total por espacio de dos décadas aproximadamente. No hay que olvidar que Diaghilev pertenecía al grupo de la *Mir Iskusstva*, y sus componentes estaban influenciados por las ideas de Wagner en busca de “la obra de arte total”, es por ello que se llegarán a reunir tantas artes juntas, y a cargo de este gran genio triunfar de forma absoluta.

En 1908 Mikhail Fokine conoce a Diaghilev, quién llevará *Chopiniana* -entre otras obras de este coreógrafo- a París, inaugurando la primera temporada de la compañía. En realidad, toda la programación de ese año fue fruto de la creación de Fokine: *Le Pavillon d'Armide*, *Les Nuits d'Egipte*, *Danzas Polovtsianas*, *Le Festin de l'Aragne* y un programa *Divertissements*. También quedará así inaugurada la denominada *Era Diaghilev*, etapa que renovará y cambiará el rumbo de diversas artes, abriendo el camino a las nuevas vanguardias artísticas. Este reformador coreógrafo (Fokine), redactó para el *Times* de Londres el 6 de Junio de 1914, cinco puntos en los que refleja sus ideales estéticos. En ellos, no tenían cabida las convenciones preestablecidas, permitiendo de esta manera filtrar en la danza un movimiento más realista, que comenzará a tener una estética más naturalista a la hora de la composición coreográfica, la puesta en escena, etc. :

1._ *Deben inventarse nuevas formas de movimiento que correspondan al carácter y sugestión de la música, en lugar de adaptar a ésta combinaciones de pasos académicos.*

2._ *Los gestos de la danza clásica tienen razón de ser en el ballet moderno cuando lo requiere el estilo. Las posiciones de las manos deben reemplazarse por las del cuerpo en su totalidad. El cuerpo del bailarín debe tener expresividad desde la cabeza hasta los pies y no debe haber en él un solo punto muerto o inexpresivo.*

3._ *La danza y el gesto carecen de sentido en el ballet si no se ajustan estrictamente a la expresión de la acción dramática.*

4._ *Los grupos no son sólo ornamentales; el nuevo ballet progresa desde la expresión del rostro hasta la expresión del cuerpo, del cuerpo del bailarín solista*

al del grupo y de éste a la totalidad de las personas en movimiento en cada escena.

*5._ La danza ha de estar en situación de igualdad con los otros factores del ballet, música y decorado; ningún elemento debe imponerse a los otros. Se ha de inventar todo a cada instante, pero las bases de la invención han de ser siempre las establecidas por la tradición centenaria.*²⁴⁹

Desde luego, el nuevo carácter coreográfico de Fokine establecía nuevos puntos de partida para el arte de la coreografía, de manera que ahora los cuerpos de baile, podían lucirse tanto a nivel individual de cada integrante, como de forma colectiva, lo cual representaba una gran revolución dentro de la danza. Sin embargo otra gran conquista para él, fue generar según estos principios, la posibilidad de un nuevo vocabulario fuera del clásico, como se reflejará en las *Danzas Polovtsianas* (1909) y su exótico orientalismo, tan buscado por los artistas franceses a finales del siglo XIX. En ellas, se representaba a un ejército de bailarines armado para la guerra, creando ritmos con sus propios pies, con saltos innovadores y utilizando el atrezzo de una forma más realista.

Sin duda, lo que más caracterizó la etapa de los Ballets Rusos fue la constante novedad que aportaron, tanto en cuanto a los temas de los que trataban las coreografías, como a la forma de tratar el propio desarrollo de los espectáculos, y desde luego, esta etapa supuso un gran avance hacia el triunfo de las vanguardias. Los Ballets Rusos llevaron a cabo varias temporadas consecutivas en París, sin embargo vamos a quedarnos con lo que atañe más directamente a este trabajo para no alargarnos demasiado recordando la historia completa de la danza, de la que ya se han ocupado muchos autores de recopilar. Ya desde los comienzos de la compañía, Diaghilev tuvo conciencia del gusto occidental por lo exótico, de modo

²⁴⁹ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 194.

que a lo largo de las diferentes temporadas, algunos de los ballets representados trataban aspectos de su país natal -al fin y al cabo una nación tan vasta como Rusia, poseía de los más grandes contrastes culturales y geográficos-. *Los Ballets Rusos presentaron las estepas rusas en El príncipe Igor, las tierras de los chamanes de Mongolia en La consagración de la primavera y el Cáucaso en Thamar. La frontera con la India se reflejaba en El dios azul, y el oriente sensual de Samarcanda en Scherezade. Rusia aparecía como un país de aldeas pintarrajeadas en Cuentos rusos y de krémlines (ciudadelas) con iglesias y cúpulas bulbosas en El pájaro de fuego.*²⁵⁰ *Scherezade* por ejemplo, que está inspirada en las *Mil y una noches* -autor anónimo-, consiguió poco menos que despertar un furor poco visto hasta entonces:

*El orientalismo invadió París, vestuario y escenografía de L. Bakst, joyas creadas por Cartier, muebles, artículos de decoración y damas elegantes que usaban turbantes.*²⁵¹

Fue gracias a todas las variantes, en cuanto a los recursos necesarios para llevar a escena tan diferentes tipos de paisaje, de indumentaria para los personajes, iluminación y escenografía, que los distintos diseñadores de la compañía consiguieron verdadera maestría en diferentes estilos, desde el cubismo al primitivismo, el constructivismo, el futurismo - en la pieza de Nijinski *Juegos* (1913)-, o también el surrealismo. Por otra parte, Diaghilev se rodeaba siempre de los mejores en su campo. Por ejemplo tanto *El príncipe Igor* como *La consagración de la primavera*, en cuanto a la escenografía y otras tantas partes de la puesta en escena, dieron su fruto gracias a los estudios de Nicolái Roerich (1874/1947) -miembro de Mir Iskusstva- sobre la cultura de su país. *Arqueólogo*

²⁵⁰BOWLT, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 63.

²⁵¹ BARBIER, Celi: "100 años de "les Ballets Russes". Bayesrisches Staatsballett Munich". Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Enero/Febr./Marzo de 2010, nº 27, págs. 20-22.

activo, su conocimiento del chamanismo y su interés por el dios eslavo Yarilo, ligado a vegetación, la primavera y la fertilidad dieron sustancia a la consagración.²⁵² Aunque también era usual que la compañía llevara a la escena, alguna parte de la historia de la patria en la que fueran contratados, en *Le pavillón d'Armide*, que se llevó a cabo en París, Benois hizo uso de su conocimiento sobre la corte de Luis XIV. Pero también en *El Carnaval* representado en Alemania, o *El triunfo de Neptuno* en Inglaterra, se utilizó la escenografía para que los argumentos de los ballets, pareciesen pertenecientes a las épocas pretéritas propias del lugar.

Si dirigimos nuestra mirada al elenco de la compañía, encontraremos a Vaslav Nijinsky, magnífico

bailarín llegado de Rusia que sería conocido por su gran capacidad interpretativa, su gran salto, y posteriormente como coreógrafo. Pasará a la historia como un verdadero revolucionario, que a muchos niveles, se adelantaría varias décadas en el desarrollo de la composición coreográfica y del vocabulario del movimiento, que hasta ese momento venía usando la danza. Su primera obra *L'après a midi d'un faune*, supuso ya un avance en cuanto a la coreografía, descomponiendo el vocabulario clásico. En sus piezas, la sensación de elevación y armonía no tenían la menor cabida, sustituyendo estas características por el uso de la gravedad y una cierta angulosidad, las cuáles no se usarían hasta más adelante, en pleno auge de la danza moderna. El culmen coreográfico de este personaje sería su siguiente creación, *La consagración de la primavera*, obra que haría que el escándalo que se había desatado el año anterior en *L'après a midi d'un faune* por el momento final de la pieza, durante el cual el mismo Nijinsky, se había masturbado sobre el velo que la ninfa le había dejado antes de irse de la escena, se quedara en una mera anécdota. A propósito de este provocador final, quizás podamos entenderlo

²⁵²BOWL, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 67.

si recurrimos a su *Diario* (2003). Cuando confiesa lo siguiente, ya había dejado de bailar, no obstante, revela lo que sentía al danzar:

*No quiero bailar como antes, pues todas las danzas son la muerte. Se llama muerte no sólo a la muerte del cuerpo. El cuerpo muere, pero el alma vive. El espíritu es una paloma, pero en Dios. Yo soy Dios y estoy en Dios.*²⁵³

Tras estas palabras podríamos preguntarnos, si quizás con esto quiso referirse a la pérdida de conciencia de uno mismo. Esa identificación total con el personaje que produce la catarsis al danzar. Él conocía la realidad imaginaria de los faunos, había conocido Grecia con Diaghilev y habían hablado de su cultura, etc. ¿Pudo haber hecho todo esto, además de su delicada psique, que en el momento de la interpretación no fuese Nijinsky el que se estaba masturbando? Quizás fuese “realmente” un fauno el que había estado en escena... ¿No conforman el vestuario, el maquillaje, la música, la escena y el atrezzo una máscara poderosísima? ¿No hemos estudiado en capítulos anteriores, el poder catártico que contienen las máscaras cuando se asocian con unos métodos de identificación?

Sus trabajo y su estilo de movimiento se alejaban un tanto de los ideales clásicos, lo cual ofrecía a sus obras una mayor expresión. Nijinsky detestaba hacer siempre lo mismo, y de la misma forma, odiaba que el resto lo hiciera también. Pudo ser por esta misma aversión, que comenzara desde bien temprano en su forma de coreografiar, a cambiar los movimientos y los cánones de belleza dentro de sus montajes. Ese odio por el estancamiento creativo e intelectual, lo podemos deducir de su crítica hacia Valerian Svetlov -crítico de ballet de la Gaceta de San Petersburgo-:

²⁵³ NIJINSKY, Vaslav: *Diario*, Barcelona: Ed Acantilado, 2003, pág. 143.

*Escribía siempre lo mismo, pero cambiando de estilo. Sus críticas eran muerte, pero no decían nada nuevo. Sus palabras olían a perfume y a crema. [...] No sabía que sus críticas me daban asco.*²⁵⁴

El estreno de *La consagración de la primavera* ha pasado a los anales de la historia de la danza como algo legendario, ya que al poco tiempo de haber dado comienzo la obra:

*[...] el público empezó a abuchear. El poder rítmico de la música hizo que, emulándolo, parte del público empezara a golpear a quienes tenían al lado. El teatro se convirtió en un campo de batalla en el que partidarios de la nueva obra como Ravel, Cocteau, Poulenc, Debussy y todos los artistas allí congregados se defendían de un público que no era capaz de entender un primitivismo de tal calibre en sus escenarios.*²⁵⁵

Esta reacción por parte del público era comprensible, por un lado estaba la estética de Nijinsky, que se alejaba -al igual que en su anterior obra- de los ideales clásicos de una forma exacerbada. Utilizaba las posiciones *en dedans* continuamente en referencia a la escultura griega, las posiciones de las manos no tenían nada que ver con lo visto anteriormente, pues usaba mucho los puños cerrados, y todo esto, además de la característica antes mencionada acerca del uso de la gravedad y las posiciones angulosas. Por otro lado, estaba la música de Stravinsky, que era totalmente innovadora y de estructura compleja.²⁵⁶ El ballet trataba de un culto primitivo de adoración a la naturaleza, que terminaba con la ejecución de una

²⁵⁴ NIJINSKY, Valav: *Diario*, Cit., pág. 178.

²⁵⁵ CARLÉS, Ana Abad, *Historia del Ballet y la Danza Moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pág. 160.

²⁵⁶ La complejidad de la música supuso un verdadero problema durante la creación de la obra, pues Stravinsky no creía preparado a Nijinsky para comprenderla por lo que Diaghilev tuvo que contratar a Marie Rambert para ayudarlo.

joven como sacrificio. La coreografía, llena de extraños saltos nunca vistos, actitudes de terror y estados de frenesí, junto a la brutalidad y realismo con que el tema fue tratado, desencadenó en una pieza que el público parisino no comprendía. Sin embargo, los artistas sabían que con esta obra se había ido más allá en cuanto a la evolución de la danza. Esta obra representada fue un verdadero rito llevado a la escena.

Todo este genio con el que coreografió la pieza, y la comprensión que demuestra de los estados de enajenamiento de lo dionisiaco, pudo haber venido de la empatía a través de la cual sentía el mundo. Evidentemente no podremos saber jamás a ciencia cierta, si esta empatía venía dada por su estado psicológico, o si por el contrario, fue esa empatía la que lo produjo. Fue quizás la capacidad para comprender el amplio espectro de las emociones y sensaciones humanas lo que hizo de él un gran intérprete, además claramente, de por su depurada técnica. Esta empatía fue lo que pudo llevarle a la locura, al fin y al cabo, el entregarse a la vivencia extática de Dionisos conlleva el olvido de uno mismo, lo cual niega la razón en sí misma (concepto nietzscheano de la afirmación de la existencia). A lo largo de todo su *Diario*, se ve claramente que es un ser super-sensible, pues habla constantemente de todo cuanto le sucede. Todo le afecta, desde lo más irrisorio y minúsculo hasta lo importante y terrible. Es como si hubiese vivido en una especie de alerta constante que le obligara a empatizar con todo lo que tenía delante:

Sentí que mi madre confiaba en mí y decidí aplicarme en los estudios.

Me da aprensión la carne, pues sé cómo matan a los animales y cómo éstos lloran.

Sentí su dolor y le dije que no debía afligirse, pues Dios había querido llevarse a su hijo.

*Entré en el pueblecito de Kampfer. En ese pueblecito oí el canto de los niños. Comprendí que ese canto no era alegre, sino aprendido de memoria, y pasé de largo. Me dio pena por los niños. Comprendí lo que era la escuela.*²⁵⁷

Retomando el estreno de *La consagración de la primavera*, Stravinsky nos dejó testimonio de la reacción del Diaghilev ante el descontento general de estreno :

*Desde luego parecía estar contento. Nadie habría sido más rápido que él para comprender el valor publicitario, y él comprendió de inmediato que había ocurrido algo bueno en ese aspecto. Es muy probable que ya hubiera pensado en la posibilidad de un escándalo así cuando por primera vez le toqué la partitura, meses antes...*²⁵⁸

Lamentablemente poco tiempo de permanencia en la compañía le quedaba a Nijinsky, en 1914 *Misia Sert, la mejor amiga de Diaghilev, escribió como éste recibió con gritos y sollozos un telegrama que le traía la sorprendente noticia: Nijinsky, que había partido en barco a una gira por América de Sur con los Ballets Russes, se había casado con una húngara que viajaba en el mismo barco. Diaghilev no había viajado con la compañía debido al terror que sentía por el mar. Al enterarse de los sucedido quedó anímicamente destrozado y Misia y su esposo, el pintor español Joaquín Sert, se lo llevaron con ellos por el Sur de Italia tratando de que encontrara consuelo.*²⁵⁹

²⁵⁷ NIJINSKY, Vaslav: *Diario*, Cit., págs. 133 y ss.

²⁵⁸ BOWLT, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 158.

²⁵⁹ ALBI MURCIA, Mercedes: "Nijinsky en España". Publicado en *Danza en escena*, Logroño: Enero-Marzo de 2008, nº 19, págs. 32-33.

Comenzando Noviembre de ese mismo año, la pareja Nijinsky regresa al viejo continente, a Cádiz, -donde desembarcan- y después a París. Diaghilev no se encontraba allí, pues había viajado a San Petersburgo, de modo que Nijinsky trata de ponerse en contacto con el empresario a través de un telegrama. La respuesta será demoledora para el bailarín:

El Ballet Ruso no necesita más de vuestros servicios. Innecesario volver.- Serguei Diaghilev.²⁶⁰

Tras esta respuesta, el bailarín tratará de conformar su propia compañía, sin embargo, su mente frágil no soportará la presión, y el resultado será llegar prácticamente a la bancarrota tras una denuncia por parte del *Palace Theatre* de Londres. Los requerimientos administrativos y de producción pudieron con la salud de Nijinsky, de modo que no pudo cumplir con el contrato. El teatro le demandó y fue el fin de su compañía.

La compañía de los Ballets Rusos entra a partir de 1914 en una clara decadencia, pues la Primera Guerra Mundial asola Europa, lo que provocará su división. Esto, unido al hecho de que había quedado desvinculada de los Teatros Imperiales hará que la compañía luche por sobrevivir viajando por Europa sin un lugar fijo de residencia, será finalmente en España donde encontrarán refugio.

También a Nijinsky la Primera Guerra Mundial le jugaría una mala pasada. Él y el resto de su familia, es decir, Rómola y su hija Kyra se encontraban en Viena, y fueron tomados como prisioneros. La razón de ello es que Rusia había declarado la guerra al imperio austríaco, así que él como ruso que era, se encontraba en el lugar equivocado en el momento erróneo. Sin embargo Diaghilev, que todavía

²⁶⁰ALBI MURCIA, Mercedes: "Nijinsky en España", Publicado en *Danza en escena*, Cit., págs. 32-33.

guardaba algo de cariño a su ex-amante, movería algunos contactos para conseguir su liberación dos años más tarde. Alfonso XIII sería la mano libertadora de este episodio de la vida de Nijinsky.

La compañía se encontraba en EEUU en esos momentos, y Diaghilev consentiría que Nijinsky retornara a su puesto. Lamentablemente la danza del bailarín no estaba en su mejor momento para nada. Tras dos años de reclusión, Nijinsky no había tomado clase ni había podido cuidar de su arte tampoco. Lydia Sokolova escribiría:

La danza de Nijinsky, de cualquier forma, se ha deteriorado: había engordado y parecía muy triste. Sentíamos lástima por él, y naturalmente temíamos los problemas que se podían dar al encontrarse Massine y él en la misma compañía (...). Las experiencias que había tenido Nijinsky a partir de su matrimonio le habían afectado evidentemente muchísimo, y ya mostraba signos de anormalidad. Él ya nunca pronunciaba una sola palabra y chasqueaba los dedos constantemente.²⁶¹

La decadencia en la que habían entrado los Ballets Rusos no era único problema, pues había otros conflictos internos que provocarían el abandono de muchos de sus bailarines. Diaghilev había contratado a Léonide Massine, y este último lleva a escena en 1917 la obra *Parade* -en esta época ya mantenía Diaghilev una relación con el coreógrafo, contratado por el empresario y encontrado por él mismo también, en el Ballet del Teatro Bolshoi- con vestuarios y decorados de Pablo Picasso. El ballet en sí era de concepción dadaísta y estética cubista. Se trataba de una pieza muy importante, pues era precursora del surrealismo, de modo que nuevamente los Ballets Rusos se ponía a la cabeza de las nuevas vanguardias del

²⁶¹ ALBI MURCIA, Mercedes: “Nijinsky en España”, Publicado en *Danza en escena*, Cit., págs. 32-33.

siglo XX. El problema radicaba en que la danza estaba más como una excusa para que la obra tuviera lugar, que como el arte protagonista de la escena, y claramente pocos de sus bailarines lo soportaron.

Durante el asentamiento que esta compañía tuvo en el territorio español, tomando la invitación de Alfonso XIII, rey de España -pues Diaghilev había querido volver al Europa desde EE UU a toda costa-, no cesó en cuanto a su creación de espectáculos. Massine creará *El Sombrero de Tres Picos* -con música de Manuel de Falla- en agradecimiento al pueblo que los acogió. *El sombrero de tres picos* o *Le tricorne* -como se le llama en multitud de libros y lugares fuera de España-, no tuvo mucha repercusión en el país de acogida, pero representó un gran éxito en Londres.

Aunque la familia Nijinsky no haría este viaje junto con el resto de la compañía, pues se quedarían en el nuevo continente en busca de una mejor vida llegarán poco después, tras su frustrado intento de emancipación de la compañía de Diaghilev, para unirse Nijinsky de nuevo al elenco. Ahora bien, no sería por mucho tiempo, pues al bailarín poco tiempo le quedaba de cordura, y también de carrera.

En abril tuvo lugar el estreno de *“Noches en los Jardines de España”* de Manuel de Falla. Diaghilev quedó tan fascinado imaginando los hermosos ballets que podrían crearse con la música del maestro gaditano al cual conoció, probablemente en París, pues Falla vivió en la capital francesa hasta el año en que estalló la guerra y tenían muchos amigos comunes como el mismo Stravinsky.

Tras la primera exitosa temporada de Les Ballets Russes en el Teatro Real de Madrid, Falla acompañó a Massine y Diaghilev en su primer viaje por Andalucía. Visitaron Córdoba, Sevilla y Granada. En las Novedades vieron actuar al

“bailaor” Felix Hernández por vez primera. Massine fascinado por su arte le contrató como maestro de baile flamenco para la compañía. [...]”²⁶²

Fue de esta manera que comenzó a forjarse la idea de *El sombrero de tres picos*, aunque no fue la primera idea que en principio quería desarrollar Diaghilev. El empresario había pensado primeramente un ballet ambientado en los jardines de la Alhambra, con una exuberancia y una sensualidad poco aceptables para el país español. Diaghilev quería que un grupo de gitanos cortejaran a princesas en los jardines granadinos, y para que a Manuel de Falla le resultase apetecible, le puso como ejemplo el ballet de *Scherezade*, lo que no hizo otra cosa que empeorar la cuestión, ya que Falla se temió un escándalo. De modo que el compositor decidió que sería mejor hacer una versión de *El sombrero de tres picos* de Antonio de Alarcón (1833/1891), obra de la literatura española que ya había sido llevada a la escena en el terreno de la ópera, con el título *Der corregidor* - con la música a cargo de Hugo Wolf-.

De cualquier modo, como ya hemos dicho, los éxitos de *El sombrero de tres picos*, corresponden geográficamente al territorio inglés, ya que se estrenó en Londres. Allí, en la gran ciudad británica recibió grandes halagos. *El público londinense se quedó asombrado ante la última producción de Diaghilev. Los críticos felicitaron al compositor (ausente del estreno a causa de la repentina muerte de su madre) por haber realizado «por primera vez en la música española un sentido del humor esencialmente español» y haber incorporado una «perspectiva española sobre el folklore y sobre la música española en general». Al aplaudir los demás elementos concluyeron que El sombrero de tres picos era la quintaesencia del «espíritu, carácter y temperamento español». Sólo Newman, normalmente defensor caluroso de la música española, expresó algún desacuerdo,*

²⁶² ALBI MURCIA, Mercedes: “La llegada a España de “Les Ballets Russes” y “El sombrero de tres picos””. Publicado en *Danza en escena*, Logroño (La Rioja): Julio/Sep. de 2007, nº 17, págs. 28-29.

*insistiendo en que la partitura no representaba «lo mejor de Falla», aunque sostuvo que el ballet ofrecía «sin duda una imagen verdadera de la vida popular española». Opinarían lo mismo críticos como Alexis Roland-Manuel, Adolphe Boschot y Gustave Samazeuilh seis meses más tarde en París.*²⁶³ No fue de esta manera para nada en España, donde muchos de los críticos se espantaban ante una España mostrada que creían, tenía poco que ver con la realidad, y que constituían por ende, toda una burla aquellos pasajes que se veían sobre el escenario. Si bien unos se iban contra Falla, otros haría lo mismo contra Picasso o contra otros elementos del espectáculo.²⁶⁴

*El espectáculo de los Ballets Russes tuvo el mismo efecto de asombro en la estética incompleta del joven Federico García Lorca. Había visto unas actuaciones de la troupe en Madrid, en marzo de 1921 [...] A Lorca, deseoso de reconocimiento internacional después del relativo fracaso de sus primeras obras, se le ocurrió la idea de preparar para Diaghilev un bosquejo o guión para un ballet, o un ballet-ópera. El tema iba a ser lo títeres o «cristobicas» folklóricos de Andalucía -Don Cristobal y Doña Rosita- con abundancia de farsa y de vocabulario semigrosero (posiblemente, el germen de esta idea fue Petrochka en el repertorio de Diaghilev).*²⁶⁵

Los intentos de Lorca por pertenecer a la camarilla de Diaghilev resultaron todos fallidos, no obstante, las influencias artísticas de la *troupe*, sí tendrían repercusión en la obra de nuestro literato. El ejemplo de ello, lo hallamos en *La zapatera*

²⁶³ HESS, C. A., “Un alarde de modernismo y dislocación: Los Ballets Russes en España”, en NOMMICK, Y., ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., (Editores), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid: Archivo Manuel de Falla (Granada), Centro de documentación de música y danza INAEM (Madrid), 2000. Pág. 224.

²⁶⁴ Idem, pág. 225.

²⁶⁵ WALSH, J. K., España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial, en NOMMICK, Y., ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., (Editores), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid: Archivo Manuel de Falla (Granada), Centro de documentación de música y danza INAEM (Madrid), 2000, pág. 24.

prodigiosa, con unos ambientes muy similares a los que aparecen en *El sombrero de tres picos*, en los que abundan mundos de arrabal, personas de mala reputación y moral dudosa o directamente inexistente, etc.

Otro de los motivos por los que *El sombrero de tres picos* no terminó de “cuajar” entre el público español, pudo haber sido el desconocimiento real de la danza española. Si bien Massine se influyó, empapó y aprendió muchas cosas sobre este tipo de danza folklórica, un estilo no se aprende generalmente en unos meses, y menos para coreografiarlo -una carrera de danza lleva años de profesionalización y perfeccionamiento-. Sí así, de la forma que lo hizo él, matizando su propia danza con el carácter del flamenco. Expliquémonos:

En la coreografía del sombrero prima el esteticismo sobre la garra inherente al duende del “bailaor”. Este ballet cosecharía grandes éxitos en el extranjero, pero en España fue un fracaso total, porque “El Sombrero de Tres picos” le pareció al público como algo descafeinado, sin alma al compararlo con la fuerza de nuestro folklore del que únicamente tomó la inspiración. [...]

El impacto de “Le Tricorne” reside principalmente en el decorado y en el vestuario de Picasso, que incluso llegó a maquillar él mismo a los bailarines; y en la fuerza de la música, llena de rotundas percusiones y evocaciones de ritmos, del gran Manuel de Falla.²⁶⁶

Es por este último componente de *El sombrero de tres picos*, es decir, la música, que encontramos su lado más revelador a nivel ontológico y quizás arquetípico. Al menos así, con este último calificativo, es como denomina Miguel Manzano Alonso -músico y etnomusicólogo nacido en Zamora- a las *sonoridades* producto

²⁶⁶ ALBI MURCIA, Mercedes: “La llegada a España de “Les Ballets Russes” y “El sombrero de tres picos””, en *Danza en escena*, Cit., pág. 29.

de la composición de Falla. Estas sonoridades, según Manzano Alonso, *contienen algunos de los rasgos más universales y característicos de la música española de la tradición oral*.²⁶⁷ Esta explicación sale en su trabajo, a colación de las dos posturas que se generaron sobre la música del compositor Manuel de Falla, sobre si tomaba pequeñas piezas musicales populares y las incluía en sus creaciones de forma total, o por el contrario, se basaba en algunas ya creadas y componía otras nuevas. Pues bien, tras diferentes explicaciones sobre las que no nos extenderemos, pues nos alejarían del tema en cuestión, termina por demostrar que ambas posturas son correctas según el caso, y que el dominio que Manuel de Falla tenía sobre la música española era tan grande que incluso en las creaciones nuevas, estaba tan imbuido del espíritu español, que parecía que la música había sido oída con anterioridad, a eso es a lo que se refiere Manzano Alonso con *sonoridades arquetípicas*. Y es que para Manuel de Falla:

los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior.²⁶⁸

De cualquier modo, no debería resultarnos extraño que tanto Diaghilev como Massine -de la misma forma que tantísima gente a lo largo del mundo-, se encandilaran de la danza española. El flamenco nació a partir de la amalgama de influencias de muchas culturas que pasaron por el sur de la península ibérica:

²⁶⁷ MANZANO ALONSO, M., “Fuentes populares en la música de El sombrero de tres picos, de Manuel de Falla”, en NOMMICK, Y., ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., (Editores): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Cit., pág. 85.

²⁶⁸ OSMA, G. de, *Sert, Gris, Pruna y Miró*, en NOMMICK, Y., ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., (Editores): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Cit., pág. 62.

árabes, fenicios, gitanos, etc. Irene Vargas Mancera -Diplomada en Educación Musical- nos lo describe así:

La gracia, la espontaneidad, la picardía de los bailes andaluces y la sensualidad y el descaro de las danzas afroamericanas constituyen la materia prima de la que se alimentó lo que hoy conocemos como «baile flamenco». Y los andaluces y los gitanos que vieron la luz en esta tierra del Sur de España fueron los artífices que obraron el milagro. Unos pusieron la sal, otros el temperamento. Pero los dos contribuyeron decisivamente al nacimiento de la criatura.

La simbiosis entre estas dos fuentes duró siglos. Fue un diálogo ininterrumpido entre bailes populares y bailes de teatro, entre gentes del pueblo y profesionales de la danza. Un diálogo abierto y libre de prejuicios entre andaluces y calés, y lo que fueron llevados a tierras americanas nos fueron enviando en sucesivas oleadas desde los puertos caribeños, con sus contoneos, quiebros y ritmos binarios, lo mejor de sus habilidades bailaoras. [...]²⁶⁹

Con toda esta mixtura de influencias, fueron medrando los recursos expresivos, estilísticos y técnicos de esta danza. Pero como con todo lo demás, debemos ir más allá de todo esto incluso, a los verdaderos orígenes, donde el folklore sagrado del pueblo asienta su verdadera base, pues al igual que los contoneos de muchas danzas caribeñas provienen de las danzas rituales de fertilidad, muchas de las influencias de las que se generó el flamenco también provienen de otras danzas de tipo ritual y festivo arcaicos. Uno de los orígenes pertenece muy probablemente a los cultos solares paganos hispanorromanos, o también lo pueden ser las de los pueblos íberos que tenían lugar en los dos solsticios anuales. *Esos días, el pueblo*

²⁶⁹ VARGAS MANCERA, I.: “Historia y evolución de la danza española hasta el flamenco”, en *Gibraltar. Revista de creación literaria y humanidades*. Universidad de Málaga: Nov./Diciembre de 2010, nº 69. Disponible en http://www.gibraltar.uma.es/historia/pag_1680.htm [Consultado el 6 de mayo de 2015.]

*hispanorromano se engolfaba intensamente en la fiesta. Adornaban sus cabezas con flores y, a la luz de las hogueras y fogatas, danzaban al son de panderos y chinchines. Estas fiestas de carácter dionisiaco en las que, terminados los bailes rituales, se bebía, se comía y se retozaba.*²⁷⁰

También el flamenco resulta de la herencia de las danzas moriscas de las tribus bereber de la península. Danzas como la *zambra*, tanto festiva como religiosa, o la *guedra*, en la que se llegaba a un trance místico, por ejemplo.

Otras obras llevará a escena la compañía, como *The Sleeping Princess*, la cuál tampoco gozará de un gran entusiasmo por parte del público, acostumbrado a la novedad que esta compañía aportaba en cada estreno, y su ya típica dosis de escándalo.

Volviendo a Nijinsky, debemos saber llegados a este punto, que solamente podemos tener una idea sobre su estilo gracias a los triunfos posteriores de Bronia Nijinska -su hermana-, quién había llegado a formar parte de la compañía de Diaghilev junto con él. Bronia estuvo presente durante el montaje de la *La consagración de la primavera* y se empapó de su forma de coreografiar. Como esta había demostrado anteriormente tener talento para coreografiar, Serguéi Diaghilev, tras el intento fallido de *The Sleeping Princess*, permitirá que lleve a cabo piezas para su compañía. La obra creada por Nijinska llevó el nombre de *Les Noces* (1923). Este ballet recreaba una boda rusa entre campesinos. Sin embargo, el argumento va mucho más allá de una simple boda, tal y como nosotros la conocemos a día de hoy en nuestro continente:

²⁷⁰VARGAS MANCERA, I.: “Historia y evolución de la danza española hasta el flamenco”, en *Gibraltar. Revista de creación literaria y humanidades*. Universidad de Málaga: Nov./Diciembre de 2010, nº 69. Disponible en http://www.gibraltar.uma.es/historia/pag_1680.htm [Consultado el 6 de mayo de 2015.]

*Como la coreógrafa comentaría años después, en una boda rusa de este tipo los novios no están contentos. De hecho, los novios no se conocen. Es el pueblo el que celebra la boda, son los amigos y las familias los que realmente festejan la unión. En especial para la novia, no hay nada más que la incertidumbre de una vida futura en compañía de un desconocido y, para la madre de la misma, no hay sino la entrega de su hija a ese futuro incierto.*²⁷¹

Durante la coreografía, los sentimientos quedan reflejados por los invitados frente a una completa estaticidad de los que componen la unión, y aunque danzan juntos hombres y mujeres distribuyéndose por el mismo espacio, sin embargo no llegan a relacionarse entre sí.

Esta nueva coreógrafa creará más obras, como *Les Biches* (1924) o *Le train Bleu* (1924). No obstante, fue *Les Noces* la que nos recordará la estética de *La consagración de la primavera*, creada por su hermano, ya que mantiene las posiciones *en dedans*, los acentos abajo, las posturas extrañas tan características de Nijinsky y las manos cerradas en puño. Debemos agradecer a Frederick Ashton (1904/1988), director del Royal Ballet en esa época, que estas obras (*Les Noces* y *Les Biches*) no cayeran en el olvido como tantas otras, ya que contrató a Nijinska para que las montara.

Bronia abandonará la compañía de los Ballets Rusos en 1924, pero otros llegarán, huyendo de la situación en que se encontraba Rusia. Entre las nuevas adquisiciones de *Les Ballets Russes* podemos encontrar a George Balanchine -de quien trataremos más adelante-, quién llevará a la Danza Clásica de nuevo a su esplendor sobre todo a partir de su traslado a Estados Unidos. Pavka, primo de Diaghilev y componente del grupo de la revista *Mir Iskusstva*, había visto bailar a Balanchine anteriormente, y fue quien le habló a Serguéi de semejante intérprete.

²⁷¹ CARLÉS, Ana Abad: *Historia del Ballet y la Danza Moderna*, Cit., pág. 175.

Muchas fueron las aportaciones que esta compañía concedió al mundo de la danza. Desde luego, fue una gran precursora de la imagen del varón sobre la escena, ya que este se había mantenido un tanto en la sombra desde bien entrado el siglo XIX, pues hasta ese momento, la femineidad y sus connotaciones con lo etéreo -desde la llegada de las zapatillas de punta- habían copado toda la atención. Pero tampoco las bailarinas se librarían de las reformas de este fenómeno, pues así debemos considerar a los Ballets Rusos, como un fenómeno transformador. La imagen de la hoy típica bailarina, de extremidades largas y torso esbelto tiene su origen en la compañía, algo que Balanchine llevará a su más alto grado, posteriormente, en el continente americano.

Otras piezas del repertorio de los Ballets Rusos fueron: *Le festín* (1909) *Cléopâtre* (1909), *Les Orientales* (1910), *Narciso* (1911), *Jeux* (1913), *Papillons* (1914), *La leyenda de José* (1914), *Le coq d'Or* (1914), *Midas* (1914), *Soleil de nuit* (1915), *Las meninas* (1916), *Kikimora* (1916) , *Till Eulenspiegel* (1916), *Feu d'artifice* (1917), *Las mujeres del buen humor* (1917), *Parade* (1917), *La boutique fantasque* (1919), *Le chant du rossignol* (1920), *Pulcinella* (1920), *Astuce féminine* (1920), *Chout* (1921), *Cuadro flamenco* (1921), *Renard* (1922), *Mavra* (1922), *Les tentacions de la bergère ou l'amour vaincu* (1924), *Le medicin malgré lui* (1924), *Cimariosiana* (1924), *Les fâcheux* (1924), *Une nuit sur le Mont Chauve* (1924) ,*Mercur* (1924), *Le train bleu* (1924), *Zéphyr et Flore* (1925), *Les matelots* (1925), *Barabau* (1925), *La Pastorale* (1926), *Mercur* (1927), *Pas d'acier* (1927), *Ode* (1928), *Le bal* (1929), *El hijo pródigo* (1929).

Sin embargo todo acaba algún día, y la compañía llega a su fin tras la muerte de Serge Diaghilev en Venecia en 1929. Tal y como una gitana le había pronosticado, su muerte tendría lugar en el agua, o más bien sobre ella, de poco le había servido su temor a las embarcaciones y los viajes a través de tal elemento.

Inconscientemente, era también la muerte que él hubiese querido, al fin y al cabo, una vez se expresó así:

*Yo sabré hacer como Wagner y me vendré a morir a Venecia.*²⁷²

²⁷² BOWLT, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*, Cit., pág. 33.

5._ La Danza Contemporánea: el retorno a la ceremonia ritual y al sacrificio.

5.1.- La danza en Europa como respuesta a un mundo en guerra: el expresionismo alemán.

Y el hombre se sentó solo. Anegado en su profunda tristeza. Pero los animales se acercaron a él y dijeron: No nos gusta verte tan triste, pídenos lo que quieras y te lo concederemos.

El hombre dijo: Quiero tener buena vista.

El buitre respondió: Tendrás mi visión.

El hombre dijo: Quiero ser fuerte.

El jaguar añadió: Serás fuerte como yo.

El hombre dijo: Deseo conocer los secretos de la Tierra.

La Serpiente replicó: Yo te los mostraré.

Y se fue con los animales. Y cuando tuvo todos los dones que le concedieron, se marchó.

El búho dijo a los demás animales: Ahora el hombre sabe mucho y puede hacer muchas cosas, me da miedo.

El ciervo dijo: El hombre tiene todo lo que necesita. Con ello desaparecerá su tristeza.

Pero el búho replicó: No. He visto un agujero en el hombre, profundo como el hambre que no se puede saciar. Eso es lo que lo entristece y provoca sus carencias. Seguirá cogiendo y cogiendo, hasta que

*un día el Mundo diga: Ya no soy nada, nada tengo
que dar.*²⁷³

El 28 de julio de 1914 comenzaría una guerra que asolaría Europa, la guerra en cuestión se prolongó hasta el 11 de noviembre de 1919. La Primera Guerra Mundial fue uno de los acontecimientos más desoladores de la historia de la humanidad, pues murieron en ella *más de ocho millones de personas*²⁷⁴. Este conflicto supuso el fin de los imperios otomano, austro-húngaro y ruso. La Gran Guerra traería semejante horror..., no solamente por la duración que tuvo, sino también por la víctimas que dejó. En parte no hubiese habido tantas si la contienda se hubiese decantado por la lucha entre ejércitos. El problema más grande quizás, fue la pérdida de los ideales de protección para con los derechos de la población civil.

*[...], 6.427 civiles belgas y franceses fueron asesinados por la tropas alemanas invasoras en agosto de 1914, apenas comenzaba la guerra, y la persecución y muerte de civiles fue también habitual en el frente del este, protagonizada por soldados alemanes, austríacos y rusos. Cientos de miles de lituanos, letones, polacos y judíos fueron deportados al interior de Rusia. Aunque el ejemplo más claro de ese “embrutecimiento” alimentado por la Gran Guerra, un claro precedente del genocidio nazi, fue el asesinato a sangre fría de al menos 800.000 armenios, entre 1915 y 1916, por la fuerzas armadas otomanas, una acción deliberadamente planeada y llevada a cabo por las élites del Estado otomano.*²⁷⁵

²⁷³ GIBSON, M. (Director) (2006) *Apocalypto* [Película] California: Icon Entertainment, Touchstone Pictures. En maya yucateco en el original.

²⁷⁴ CASANOVA, Julian: “La guerra que cambió el destino de Europa.”, Publicado en *El país* [online], Madrid: 2 de Enero de 2014. Disponible en http://elpais.com/elpais/2013/12/23/opinion/1387813667_675098.html [Consultado el 18 de abril de 2015.]

²⁷⁵ Idem.

En el conflicto participaron dos bandos bien definidos. Por un lado estaban, *Los Aliados de la Triple Entente* (Alemania, Austria-Hungría e Italia) y por otro, *Las Potencias Centrales de la Triple Alianza* (Francia, Imperio Ruso y Gran Bretaña). El detonante de la Gran Guerra fue el asesinato del Francisco Fernando, archiduque de Austria y heredero al trono del imperio austro-húngaro. Aunque obviamente, las tensiones producidas por la “avaricia” imperialista resultan mucho más creíbles; a medida que iban en aumento las ansias expansionistas de las grandes potencias, los conflictos internacionales fueron tornándose indominables. Quizás este fragmento de la obra *-El mundo de ayer-* del escritor judío Stefan Zweig, nos revele un punto de vista más cercano, pues al fin y al cabo vivió en primera en persona todo este episodio bélico:

Entonces, el 28 de junio de 1914, sonó aquel disparo en Sarajevo que, en cuestión de segundos, troceó, como si de un cántaro se tratara, el mundo de seguridad y de cordura en el que nos habíamos criado y educado [...]

Yo estaba sentado lejos de la multitud del parque, leyendo un libro [...]. Pero también era consciente del viento entre los árboles, de los trinos de los pájaros y de la música que llegaba a mis oídos desde el parque a oleadas. [...]

Y fue así como interrumpí sin querer la lectura: cuando, de repente, la música paró en mitad de un compás. No sabía qué pieza estaba tocando la banda en aquel momento, sólo noté que la melodía había cesado de golpe. Instintivamente levanté los ojos del libro. La multitud, que como una sola masa de colores claros paseaba entre los árboles, también daba la impresión de que había sufrido un cambio: de repente había detenido sus evoluciones. Algo debía haber pasado. Me levanté y vi que los músicos abandonaban el quiosco de la orquesta. También eso era extraño, pues el concierto solía durar una hora o más. Algo debía de haber causado aquella brusca interrupción; mientras me acercaba, observé que la gente

se agolpaba en agitados grupos ante el quiosco de música, alrededor de un comunicado que, evidentemente, acababan de colgar allí. Tal como supe al cabo de unos minutos, se trataba de un telegrama anunciando que Su Alteza Imperial, el heredero del trono y su esposa, que habían ido a Bosnia para asistir a unas maniobras militares, habían caído víctimas de un vil atentado político.

[...] A Francisco Fernando le faltaba lo más importante para ser realmente popular en Austria: afabilidad personal, encanto humano y buenas maneras en el trato social. [...] No tenía afición por la música ni sentido del humor, y la mirada de su esposa encerraba la misma displicencia. Un aire gélido rodeaba a esa pareja; [...] por esta razón la noticia de su asesinato no despertó ningún sentimiento profundo. Al cabo de dos horas ya no se observaba señal alguna de auténtica aflicción. La gente charlaba y reía, y por la noche la música volvió a sonar en todos los locales. Aquel día hubo en Austria muchas personas que, a escondidas, respiraron aliviadas, porque se había eliminado al heredero del viejo emperador en beneficio del joven archiduque Carlos, mucho más popular.

Al día siguiente los periódicos publicaron, desde luego, extensas necrológicas en que expresaban como es debido su indignación por el atentado. Pero nada indicaba que se fuera a aprovechar el suceso para llevar a cabo una acción política contra Serbia.²⁷⁶

Por otra parte, los conflictos internacionales no eran los únicos existentes. Ante el auge del imperialismo, así como del desarrollo industrial, se habían descuidado los derechos a una vida digna de la población trabajadora. Gran Bretaña y Francia sufrían protestas por parte de este sector con la esperanza de una mejora en su forma de vida. Rusia estaba al borde de la Revolución Soviética, Austria-Hungría

²⁷⁶ ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer*; Barcelona: Acantilado, 2002, págs. 274 y ss.

se debatía en una lucha de nacionalidades difícilmente controlables y la interna situación política alemana tenía colapsada la política exterior.

En medio de todo esto, el nacionalismo que se promulgaba por parte de algunos gobiernos como Alemania o Italia por ejemplo, supuso un remedio “barato” y a la larga peligroso, para apaciguar a las masas. Sin embargo, un verdadero nacionalismo surgía en las entrañas de los países dominados, un nacionalismo que pujaba en el interior de cada individuo por la liberación de su tierra.

Hemos dicho antes, que las causas primordiales del desarrollo de esta horrible guerra, fueron las ansias expansionistas. Estos deseos de cada imperio, además del interés de otros lugares de África, por parte de Alemania, confluían sobre todo en un punto: los Balcanes. Esta zona, sobre todo el estrecho de Dardanelos, constituía un puente natural y valioso entre el mar Mediterráneo y el Asia Central. Los Balcanes estaban bajo el dominio del Austria-Hungría, no obstante los serbios querían hacerse con el lugar para establecer allí un estado yugoslavo. Lo terriblemente fácil del estallido de la contienda resulta bastante triste. El asesinato del archiduque austro-húngaro en Sarajevo fue a manos de un bosnio proserbio, la excusa estaba servida. Desde luego Austria-Hungría, aprovecharía la coyuntura para aplastar a su enemigo serbio. La guerra fue declarada. Aparentemente todo habría podido quedar ahí, pero Rusia movilizó sus fuerzas armadas en favor de la defensa de Serbia, y consecuentemente las alianzas no tardaron en responder.

Estas alianzas venían impulsadas por diferentes rencores, tanto presentes -como el de los Balcanes que acabamos de mencionar, o también la constante competencia entre el país germano y Gran Bretaña por causa, tanto de los territorios coloniales como de la magnitud de sus respectivas flotas- como pasados; la derrota sufrida

por Francia en 1871, unida a la pérdida de los territorios de Alsacia y Lorena frente a Alemania, establecía también una fuente de rencores.

Al final de la Primera Guerra Mundial, lo que había pretendido ser una corta contienda, se alargó por un periodo de poco más de cuatro años y en el que, en vez de luchar los seis países que la iniciaron, terminaron por luchar igualmente dos bandos, pero mucho más grandes. Por un lado estaban: Alemania, Austria-Hungría, Bulgaria y el imperio otomano, y por otro Francia, Gran Bretaña, Rusia, Serbia, Bélgica, Estados Unidos, Rumanía, Portugal, Grecia e Italia -no olvidemos que esta última había roto la Triple Alianza en los albores de la contienda-.

Aunque Rusia participó en esta guerra, los conflictos internos le obligaron a retirarse de ella antes de que acabara. Hablaremos de ello en breve. El fin de la guerra se asentó bajo unas condiciones poco favorables para los vencidos. A comienzos del año 1919 se reunieron en París 32 naciones, sin contar a los vencidos. Allí los vencedores acordarían las condiciones imponibles a los países que habían sucumbido. El tratado de Versalles, documento principal, hizo directamente responsable de la guerra a Alemania. El país germano acabó por perder territorios de forma permanente, así como temporalmente; debía ceder por una década y media la zona minera de Sarre a Francia, y fue obligada a reducir su ejército a 100.000 soldados. La paz que Europa estaba firmando, bajo estas severas condiciones, no duraría mucho, Alemania sentiría en un futuro no muy lejano un deseo de venganza sin precedentes. Era más que obvio que el horizonte del mundo estaba redibujándose, así como también las formas de pensamiento y los valores sobre las que estas se asentarían. Está claro que después de estos acontecimientos, nada sería igual, y menos para las personas que los presenciasen.

En el terreno de la danza, las cosas estaban cambiando también drásticamente. Pero antes de ver las repercusiones que “la guerra” tendrían en la danza,

pongamos su evolución y antecedentes. Podemos destacar varios nombres como precursores de la danza moderna, así como del expresionismo alemán, Émile Jacques-Dalcroze (1811/1871), François Delsarte (1865/1950) o Rudolph von Laban (1879/1958). Estas personas, fueron determinantes a la hora de desarrollar las nuevas corrientes de la danza, pues influyeron en los posteriores grandes creadores; fueron sobre todo pensadores que trabajaron sobre la forma de llevar a cabo una nueva forma de expresión. Detengámonos en ellos para conocer sus ideas.

François Delsarte tuvo una infancia complicada y trágica, la cual le llevó a perder a toda su familia. A los quince años comienza a estudiar canto en el Conservatorio de París, sin embargo, posteriormente se verá obligado a dejar este camino; una mala ejecución en la técnica le lleva a perder la voz. Comenzará por tanto una investigación sobre la conexión existente entre la voz y el gesto, lo cual le llevará a analizar el comportamiento de todo aquel que entre en su campo de visión. Estudiará anatomía y buscará la relación del gesto para con los diferentes tonos de voz, para con diferentes expresiones y sentimientos, etc.

Será a través de sus discípulos, como James Steele Mackaye (1842/1894) -que no era bailarín, sino actor-, o más bien, de los alumnos de este último, que sus enseñanzas lleguen a los pioneros de las nuevas corrientes, que romperán con la tradición clásica, sobre todo en EEUU.

Su metodología pretende ahondar tanto en el desarrollo del esquema corporal propio de cada bailarín, como en el entendimiento de los sentimientos y emociones. Su concepción y sus estudios sobre el cuerpo humano, establecerán que el torso es la zona del cuerpo de la que surgen el movimiento y la expresión, llegando a considerarlo como *el órgano poético por excelencia, como fuente y*

*medio de la emoción.*²⁷⁷ Para Delsarte, el gesto es el lenguaje del alma, y en base a esta premisa determinará también, que la expresión deviene del estado muscular, de su tensión o relajación. También comenzó a hacer experimentos de danza en el suelo, perdiendo la verticalidad y el estilo aéreo de la danza clásica. Asimismo desarrolló además una de sus más importantes teorías, en la cual se conforma una “trinidad”: cuerpo, mente y espíritu. El primer elemento pertenece al reino de las sensaciones, el segundo al pensamiento, y el último a los sentimientos relacionados con la moral; el ser humano debía trabajar por su equilibrio. Delsarte estudió también el papel de la respiración en relación al movimiento y las sensaciones, determinando que la inspiración estaba relacionada con todo aquello que producía sensaciones dolorosas, y que la exhalación tenía que ver con los sentimientos de júbilo, placer, relajación, etc. Estas últimas ideas, serán apoyadas posteriormente por la danza moderna.

Si bien Delsarte había descubierto relaciones entre los sentimientos, la respiración y el movimiento, Dalcroze se sentiría inclinado a la docencia, y desarrollaría un método pedagógico con ejercicios basado en el ritmo, en la relación del movimiento con la música. La mayor parte de sus teorías estuvieron más relacionadas con el factor técnico del movimiento y la musicalidad, dejando de lado los contenidos orientados a la interpretación o los factores emocionales internos de los individuos. Sin embargo, por la trayectoria de su carrera, tuvo relación con grandes figuras de la danza como Mary Wigman, José Limón, Doris Humphrey o Ruth Saint-Denis, así como también, con Rudolph von Laban, a quien trataremos a continuación.

Laban fue coreógrafo, maestro, bailarín, y un gran teórico de la danza en el ámbito de la nueva corriente que nacía. Su visión del movimiento estaba a favor

²⁷⁷ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Valencia: PILES, 2012. Pág. 31.

de unir a las personas con la naturaleza a través del uso de la *eurritmia*, -y definamos *eurritmia* como aquello que permite que la *entidad humana toda se traspase a los movimientos a los que* (el intérprete) *da forma*²⁷⁸ -, ya que, tal y como él pensaba, la industrialización había terminado por romper esta unión. Muchas fueron las figuras importantes de diversas artes que visitaron su escuela en Asconia (Suiza), donde además de enseñar, desarrollará gran parte de sus teorías. Algunas de estas personalidades fueron: Suzanne Perrottet, -la cual fue a trabajar con él, dejando su puesto al lado de Dalcroze como docente-, Mary Wigman, Sophie Tauber -pintora-, etc.

Su reputación fue medrando al punto que una vez acabada la I Guerra Mundial consiguió establecer unas veinte escuelas en diferentes países de Europa, entre ellos Italia, Holanda o Francia. Fue un creador prolífico, -aunque no será tan conocido como coreógrafo, sino más bien por sus teorías-, montando piezas tales como: *Dusky Rhythms* (1925), *Light Turn* (1923), *Titan* (1927), *Von Tauwind und der neuen Freude* (1936). Laban, al igual que muchos artistas contemporáneos suyos, se mantenía inclinado hacia las ideas de Wagner sobre la obra de arte total, además *el pensamiento de Laban tiene su raíz en la nostalgia del mundo rural y de una cultura feliz donde trabajo, ocio, actividad y reposo armonicen de forma natural, con la danza como elemento central.*²⁷⁹ Desde sus inicios fue una mente inquieta, que hasta llegar a sus últimas teorías pasó por un cúmulo de estilos; primero practicaba la *eurritmia* -disciplina que asienta sus bases sobre la creación de un movimiento armónico en el espacio-, posteriormente trató también de eliminar esa falsa fama en relación con el afeminamiento de los varones a través de diversos coros de movimiento.

²⁷⁸ STEINER, Rudolf: *Eurritmia*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Antroposófica, 2005, pág. 25.

²⁷⁹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 95.

La concepción del espacio que Laban desarrolló, -con la cual pretendía la nueva unión del hombre con el universo-, propugnaba primeramente que el espacio vacío no existía, sino que consistía en una serie de potencialidades con respecto al movimiento. Estableció además el concepto de *kinesfera*, una especie de área volumétrica que acompaña al cuerpo allí a donde vaya. Esta estaba delimitada por el espacio en derredor del tronco, aquel al que alcanzasen las extremidades en su máxima extensión; como si fuese una especie de aura. Quizás esta nueva “santificación” del espacio venga impulsada por su interés sobre diferentes *creencias y filosofías (sofismo, franco-masonería, teosofía, pensamiento vitalista)*²⁸⁰, que fluctuaban por el viejo continente en ese tiempo. No obstante, esta *kinesfera* se prolongaba en doce direcciones, las cuales marcaban las pautas direccionales del movimiento a través de tres planos diferentes: vertical, transversal y horizontal. Para su método de notación coreográfica fue perfecta la figura del icosaedro, para definir el punto exacto al que debían posicionarse las diferentes partes del cuerpo; sin embargo estas son características más técnicas de su trabajo, verdaderamente interesantes, pero extenderse sobre ellas conllevaría a alejarse del objetivo del trabajo.

Un tanto más aplicables a nuestra intención son determinadas características sobre la concepción del movimiento que poseía, en la cual atendía al “ser” como un todo global en el que intervenían tres facetas propiamente humanas: el cuerpo, la mente y el alma o espíritu. Algunas de estas ideas son entre otras, que *detrás de la trayectoria aparente del movimiento se esconde el movimiento infinito y eterno del mundo.*²⁸¹ Especulando un poco, y sabiendo ya de su interés por la filosofía, podemos conjeturar que se trata de una aplicación de la idea de *voluntad* schopenhaueriana, tanto sobre el movimiento como sobre el espacio que le rodea.

²⁸⁰ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 94.

²⁸¹Idem, pág. 104.

Laban, mediante esta idea parece “sacralizar” de nuevo ambos conceptos, y por añadidura incluiremos aquí a la danza, ya que se compone de ambos, otorgándole así una trascendencia recíproca entre el microcosmos y el macrocosmos.

Otras ideas suyas serán:

*El movimiento más eficaz es el que se realiza con mayor economía de medios. [...] ó El “color” del movimiento viene dado por nuestro estado interior, pero la expresión del movimiento lo dan el espacio, el tiempo y la fuerza.*²⁸²

También esta asociación de colores con respecto a las emociones puede provenir de las mismas relaciones que establecían determinadas religiones. Así como para la Iglesia Católica el rojo significa la pasión, el blanco la pureza o el verde la esperanza, él dilatando esta idea podría haberla llevado hasta la aplicación de tales asociaciones al propio movimiento.

Las ideas sobre el movimiento y el espacio, además de su concepción a cerca de la danza fueron estudio de casi todos los intérpretes influyentes de entre la *Primera* y la *Segunda Guerra Mundial*, tanto de forma directa como indirecta, estos es, a través de sus primeros discípulos.

Alemania vivía, a principios del siglo XX, un clima de experimentación muy grande, con una marcada tendencia a la modernidad más radical en todos los ámbitos, incluida la danza.

El interés por la cultura física causaba furor en la Alemania del momento y respondía, a fin de cuentas, a la búsqueda del equilibrio del individuo en sus

²⁸²ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 104.

*relaciones con el entorno social, político y también urbano, en plena mutación. Se trataba, al igual que al otro lado del Atlántico, de ofrecer al hombre maltratado por la galopante industrialización una posibilidad de encontrar equilibrio mental y físico a través de la educación corporal. Se consideraba que la formación y el desarrollo de la personalidad y el contacto con la naturaleza.*²⁸³

Alemania no poseía un excesivo gusto por la danza clásica hasta ese momento, por tanto, tras las apariciones de Isadora Duncan o Saint-Denis contribuyó todavía más a un incipiente interés por las nuevas corrientes, en detrimento de la ya poco atendida danza clásica. Toda esta corriente de pensamiento unida al ambiente bélico fue el germen que determinó el nacimiento de la *Audruckstanz* tanto en el país germano como en Europa central. Se trataba de una danza improvisada que buscaba unos nuevos ideales espirituales en medio de una sociedad materialista y en guerra. Proclamaban una intención de búsqueda de equilibrio interno y con el propio universo y basaba su intención para con el propio individuo en la autorrealización tratando de reconciliar lo más carnal del ser humano con lo más espiritual. Además de la figura de Rudolf von Laban, otra figura fue muy influyente en el desarrollo de esta danza: Rudolf Steiner y su teoría de la *eurritmia* -cuya ideal central hemos explicado anteriormente, cuando definimos el significado de esta nomenclatura-.

Tras el final de la I Guerra Mundial, la censura que pesaba sobre la representación escénica fue eliminada surgiendo estilos de diferentes clases, como el cabaret por ejemplo. No obstante, los paisajes de desolación y una actitud pesimista sobre el destino y la vida aumentaron con mucho esa necesidad de conexión interna de las personas. Si la danza de expresión pretendía establecer una unión entre el interior del ser humano, con lo externo, con la naturaleza, tras la terrible experiencia que

²⁸³ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 85.

acababa de sufrir Europa transformó esta bella e ingenua intención en una huída hacia los sufrimientos y las penurias, los miedos, etc., de las almas de los intérpretes. Surgió de tal modo el expresionismo alemán.

Se hace necesario en este momento, explicar lo que significa este movimiento. Expresionista, es todo aquello que desestabiliza la armonía existente, es decir, lo que decididamente arremete contra lo que se da por hecho. El expresionismo alemán hizo del dolor una propuesta estética. Al igual que las teorías de Artaud sobre el teatro, la danza moderna hace suya la premisa de que toda imagen o representación tiene una sombra que le es propia. Artaud creía que si esta sombra fuese eliminada, rompería el verdadero reposo de la imagen, y haría de su propia forma de expresarse una idea tan petrificada de la cultura como la que se venía siguiendo hasta el momento. Y es que tanto el Teatro de la crueldad como el expresionismo alemán agitan esa cara oscura de las cosas con las que siempre se ha topado la vida.

También en la pintura hubo un movimiento análogo, aunque nació con una cierta anterioridad, ya desde comienzos de siglo. Los pintores partidarios de esta vertiente al igual que en la danza, rechazaron todo lo concerniente a lo meramente estético, pretendían demostrar verdaderas sensaciones y verdaderos sentimientos pero lejos de la reproducción de la realidad más inmediata; se salían del retrato de la realidad para obtener un resultado mucho más eficaz. *Para los expresionistas, el arte fue el medio a través del cual se expresó la neurosis individual y la conciencia de rebelión frente al malestar económico y social de un mundo que se encaminaba a la Primera Guerra Mundial.*²⁸⁴ Estos pintores se atrevieron a llevar sobre el lienzo un cierto feísmo: defectos y deformaciones físicas, ambientes deprimentes y sobrecargados, y exageración por medio de colores intensos,

²⁸⁴ CARRASAT, Patricia Fride, MARCADÉ, Isabelle: *Movimientos de la pintura*, Barcelona: Larousse, 2004, pág. 97.

deformaciones de la realidad, etc. Artistas como Emil Nolde, Otto Mueller, José Gutiérrez Solana u Oskar Kokoschka son representantes de este estilo. Desgraciadamente al igual que pasó con el arte de Mary Wigman, sería tachado de degenerado por los nazis, y por tanto prohibido en todo el territorio alemán.²⁸⁵ De cualquier modo, no fue tan solo el nacimiento de este nuevo estilo dentro del panorama de la danza el que hizo presencia en Europa. Habrá todo una oleada de aficionados a la danza que harán nacer nuevos tipos de movimientos, eligiendo nuevas y antiguas nomenclaturas, como *danza natural*, *danza moderna*, *danza concierto*, etc., además de aumentar de forma drástica la demanda de la danza en general, tal vez por la sensación de libertad y los beneficios psicológicos que esta aporta.

La trayectoria del expresionismo en la danza se tornó tan absolutamente personal que para finales de los años 30 sufriría un estancamiento, todo ello producido por una carencia en el terreno de la técnica y la metodología.

El mayor exponente de este movimiento alemán fue Mary Wigman (1886/1973). Nació en Hanóver, y desde que era pequeña pareció poseer determinadas aptitudes, tanto para la actividad física como para el canto. Sin embargo, sus padres -que eran un tanto tradicionalistas- se opusieron a este tipo de destino, en pro de una vida de tipo burgués. No obstante Wigman acabaría por inclinarse hacia la danza tras contemplar una representación de la escuela de Dalcroze en Amsterdam. Ingresó en su escuela hasta que alcanzó la titulación, pero no permanecería allí por mucho tiempo. Suzanne Perrottet, -quien posteriormente marchará a la escuela de Laban a trabajar-, le habló de esta figura alemana de la danza, así como también Emil Nolde (1867/1956) -pintor expresionista- le había hablado de Laban con anterioridad, de modo que partirá a Holanda, a la escuela de

²⁸⁵GOMBRICH, Ernest: *La Historia del Arte*, Madrid: Ed Random House Mondadori, 2006, pág. 568.

este eminente teórico, donde será aceptada como asistente. Será allí donde tenga lugar la creación de *Hexentanz* (1914). Tras esta temporada con Rudolf von Laban, donde aprendió todo lo que éste pudo ofrecerle, se recluyó en el país suizo para investigar sobre su propio estilo. Dos años más tarde abandonará a Laban para crear su propia escuela, de donde saldrán talentos como Hanya Holm, Gret Palucca o Max Terpis. Y es durante esta época donde comienza su interés hacia el teatro Noh (Japón). Reuniendo a los alumnos aventajados fundará su compañía, y será gracias a las giras que realizará con la compañía, que establezca contacto con personajes propios de la danza moderna americana como Martha Graham, Ted Shawn, Doris Humphrey o Charles Weidman. El éxito producido por estas giras conllevará la consecuente fundación de una escuela en New York, a cargo de la cual estará Hanya Holm.

Su larga colaboración con Laban, lleva a Mary Wigman a un trabajo muy importante sobre el espacio. Se trata del espacio absoluto, el espacio interior que se abre hacia afuera, que se reinventa en cada movimiento. Un espacio habitado por “partenaires invisibles” que dictan e imponen la danza a la solista, la cual se autodescribe como una médium que plasma en el espacio y en el movimiento esas fuerzas y potencias invisibles que le animan. La práctica del solo le permite afinar al máximo el juego con el espacio; para Wigman: “El espacio es el lugar de la actividad real del bailarín, que le pertenece, porque él mismo lo crea.”²⁸⁶

Su concepción del espacio aceptaba los límites que se autoimponía - a pesar de su influencia, no trataba como Laban de conquistar el espacio, sino que se adaptaba a espacios autolimitados y restringidos, en los cuáles daba vida a unos movimientos cargados de un gran sentido de la gravedad, orientados a tierra, en reflejo del terror y afrontándolo a vez- probablemente como representación de lo que se vivía

²⁸⁶ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 115.

su alrededor constantemente. Esta mujer, al igual que sus contemporáneas americanas, vio que la danza necesitaba regenerarse, y para ello necesitaba renacer de sí misma. Su carácter quedaba muy bien definido en sus obras, y su estilo se caracterizó por un movimiento anguloso y su forma descarnada de tratarlos temas de sus danzas, los cuales eran puestos en escena con un alto grado de oscurantismo. Algunas de sus obras son: *El Rostro de la noche*, *Danza de la Bruja* y *Reina Luminosa y Reina Oscura*.

Poseía una estética feísta con el objetivo de alejarse del preciosismo de la danza clásica y la muerte será una constante recurrente a lo largo de toda su obra. En cuanto a esta ideología de alejarse de la belleza de las formas, coincide con los presupuestos del teatro propuesto por Artaud. Ambos coinciden en repudiar la complacencia con la que el arte europeo se embelesa con las formas, y es que a través de una conveniente agitación, maltrato y destrucción de las formas se recobra algo que está más allá de ellas y las continúa. Ambos preferían mantenerse en ese centro del sentimiento, más allá del dominio de un arte que -según sus ideas- pretendía mostrar vanas imágenes bellas en vez de tratar sus contenidos de una forma menos conveniente estéticamente, sacrificando así la magia de la verdadera expresión, la que se origina en el interior de cada ser humano. En palabras del gran Antonín Artaud:

El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación. [...] Sin embargo, es necesario redescubrir ciertas condiciones para engendrar en el espíritu un espectáculo capaz de fascinarlo: y esto no es simplemente un asunto que concierna al arte. Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro, como en la peste, algo a la vez victorioso y vengativo. Advertimos claramente que la conflagración espontánea que provoca la peste a su paso no es más que una inmensa liquidación. [...]

La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. [...]

Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más oscura aún.

Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal. [...]

El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de ese separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.²⁸⁷

Desde luego, esta descripción podría aplicarse al expresionismo alemán perfectamente, y precisamente por ello, podría también haber sido condenada esta tan “individual” corriente, en donde lo subjetivo florece y empuja a quien lo contemple a obtener sentimientos propios y ideas propias; algo que no convenía para nada a un ambiente bélico y nacionalista que pretendía involucrar y arrastrar a las masas en su delirante destino, y todavía más en lo venidero, con Hitler a la cabeza. Este arte sería calificado de degenerado, pero no por su contenido inmoral, sino porque reflejaba la inmoralidad de su tiempo y del interior de cada ser humano, del ambiente y la política; se trataba de un arte responsable para con la esencia del ser humano, un arte que purgaba a través de la misma

²⁸⁷ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Barcelona: Ed Edhasa, 1978, págs. 30-35.

representación, aquellos demonios y monstruos que anidaban en el interior del ser humano. Pero tenía razón Artaud, esos monstruos no eran culpa de la teatro, y desde luego tampoco de la pintura ni de la danza, la vida misma y el ser humano en sus delirios los habían hecho nacer y empozoñarse en el espíritu humano. Era una arte inconvenientemente visionario de una realidad que el futuro fascismo querría condenar. No así el expresionismo de la danza tendrá sus lugar en el III Reich.

También Umberto Eco, tiene algo que decirnos sobre este nuevo surgimiento de “lo feo” que en pleno siglo XX resurgió en el arte para el ser humano, -y digamos resurgió pues en varias épocas el ser humano a tratado sobre este tema, así nos lo muestra este autor en su libro *Historia de la fealdad*, lo cual no desarrollaremos en este trabajo pues ya Eco lo ha hecho de una forma magnífica-. Nos dice:

Para Carl Gustav Jung (en su ensayo sobre el Ulises de Joyce, de 1932), lo feo de hoy es signo de grandes transformaciones futuras. Esto significa que lo que mañana será apreciado como un arte podría parecer hoy desagradable, y que el gusto va por detrás de la aparición de lo nuevo. Esta idea es válida para cualquier época, pero parece especialmente adecuada para caracterizar las obras realizadas por los movimientos de la llamada vanguardia <histórica> de los primeros decenios del siglo XX. Los autores se las ingeniaban para <sorprender al burgués>, además de sorprenderse, se escandalizaba.²⁸⁸

Cuanta verdad encierran estas palabras. A día de hoy ya nadie se escandaliza ante una imagen como la de *El Grito* - Edvard Munch (1863/1944)-, aunque en su época éste y otras obras suyas supondrían un escándalo a nivel popular.²⁸⁹ Y es

²⁸⁸ ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona: Ed. Lumen, 2007, pág. 365.

²⁸⁹ TORRES, Carmela, SIMONE, Lucía: “Munch, precursor del expresionismo. (Parte I)”, Publicado en *La izquierda diario*, 23 de enero de 2015. Disponible en http://laizquierdadiario.com/spip.php?page=movil-nota&id_article=9685 [Consultado el 9 de mayo de 2015.]

que los artistas expresionistas, fueron enormemente empáticos para con el sufrimientos del ser humano. Ante los paisajes que dejaba su tiempo delante de ellos mismo, quisieron ser honestos para con lo que creían la función de su arte, reflejaron la miseria, la pobreza, lo pasional y violento de su época, la demencia, lo grotesco, etc. El expresionismo rompió consciente y decididamente con lo bello y lo armónico que ya nada tenía que ver con lo que sucedía en la Europa de su tiempo, prefirieron mostrar lo cruento, aquello por lo que pasaban los “desheredados” de su época.

Wigman, emancipó además la danza de la música pues estaba en una constante búsqueda por hacer de la danza un arte autónomo. Durante toda su carrera se preocupó de que la música no influyera para nada en las creaciones que hacía. Necesitaba crear *en el corazón del silencio, el ritmo de aquel silencio que ninguna música debiera traicionar, la esencia de un grito que no suena y que solo la danza tiene el poder de captar.*²⁹⁰ Finalmente la mayor parte de sus obras se llevaban a cabo acompañadas sobre todo de percusión. Esta autonomía tan buscada, le llevó incluso a incluir en sus obras el uso de máscaras para separar así al personaje del bailarín en sí mismo.

Las distracciones que supuso el lado más oscuro de la guerra, funcionaron en estos creadores como la peste de la que hablaba Antonin Artaud. Las situaciones desesperadas hacen que las personas que las sufren se conecten más consigo mismas, consiguiendo así que la poesía entre en contacto con su espíritu.

Juzgamos a un civilizado por su conducta, y por lo que él piensa de su propia conducta; pero ya en la palabra civilizado hay confusión; un civilizado culto es para todos un hombre que conoce sistemas, y que piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de representaciones. Es un monstruo que en vez de

²⁹⁰ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 153.

*identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos.*²⁹¹

Cuando en medio de una situación completamente caótica, como una guerra o la peste, se encuentra un individuo inmerso, esa necesidad de pensarse a sí mismo desde afuera desaparece. De ese estado nace la danza de Mary Wigman, de Kurt Jooss -sobre quien trataremos en breve- y de otros tantos representantes del expresionismo alemán. Todos esos problemas a los que se enfrentaban día a día hicieron germinar en el interior de estos creadores una magia poética, en la que la importancia de las formas más o menos estéticas dejó de ejercer la supremacía sobre el contenido. Lo importante era tener algo que decir y llegar verdaderamente al espectador, en un intento de hacerle reaccionar, o al menos reflexionar sobre lo que estaba sucediendo.

Es por todo esto quizás, que Mary Wigman creaba en silencio, sin hacer que la música distrajese a su espíritu, de esta manera hablaría su propio interior, ese lamento interno por los horrores de lo que sucedía ante ella y el resto de su entorno constantemente. Además, como ya hemos dicho antes, Wigman solía bailar con máscaras, lo que convertía su danza en algo más universal. La máscara la ayudaba a separarse de ella misma mientras bailaba. No obstante, el efecto de este rostro postizo va mucho más allá, separando también para el público a la intérprete de lo que se trataba sobre la escena, haciendo a su vez, un tanto arquetípico el modo de tratar la escena. Podemos asegurar que ante esta perspectiva, esta nueva corriente recuperó de algún modo ese algo sagrado de las danzas rituales, conectándose más con el verdadero origen del ser, haciendo más verdadera a la danza misma.

La guerra que se cernió alrededor de Wigman por un período aproximado de veinte años, y le llevó a mostrar de forma trágica el interior del ser humano, pues

²⁹¹ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Cit., pág. 10.

la propia realidad era una tragedia absoluta en la que reinaba un ambiente de desesperación y miseria. Un ejemplo de esta influencia periférica y lo que ejercía en su interior lo encontramos en *Hexentanz (La Danza de la Bruja)*.

*Quiero llegar a ser una con mis danzas, desaparecer con ellas, vivirlas.*²⁹²

Esta afirmación de la coreógrafa revela que para ella la danza era una actividad extática, algo similar a lo que hacían nuestros más remotos ancestros. Están además, esos monstruos del inconsciente, esas manifestaciones de lo macabro y lo demoníaco, ese lado oscuro que habita en el interior del alma humana. Esos monstruos que aunque ella no los deje ver en sus piezas, están elípticos, pero existen, y son los verdaderos protagonistas de sus creaciones, para los cuáles Joseph Campbell en su psicoanálisis del mito establece que son imágenes:

*[...] psicológicas inconvenientes o reprimidas que no hemos pensado o que no nos hemos atrevido a integrar en nuestras vidas, y que pueden permanecer imperceptibles. [...] Son peligrosos porque amenazan la estructura de seguridad que hemos construido para nosotros y nuestras familias. Pero también son diabólicamente fascinantes porque llevan las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo.*²⁹³

Después de estas palabras no cabe duda de que crear las obras con el carácter de que las dotaba, era una forma de purgar estos monstruos, de purificarse y sacarlos de adentro, de investigar y ahondar en su interior en busca de respuestas y sobre todo de afrontar un entorno completamente hostil como si de un conjuro en movimiento se tratara.

²⁹²BARIL, Jaques: *La Danza Moderna*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 1987. Pág. 321. (Palabras de Mary Wigman).

²⁹³ CAMPBELL, Joseph: *El Héroe de las Mil Caras*, Cit., pág. 15.

Más allá de los lindes más orientales de nuestro continente; físicamente hablando, el panorama se volvía si cabe más complicado. Un año antes de acabar la guerra, las miradas habían tenido que dirigirse al oeste, Rusia estaba convulsa. El pueblo ruso clamaba por una reforma en su modo de vida. La autocracia zarista no les convenía, sobre todo desde que el malestar revolucionario se había asentado en 1905. En aquel tiempo, el Zar, trató de solventar el problema cediendo un poco ante los requerimientos del pueblo, pero finalmente acabó por gobernar sin tener en cuenta lo que había prometido. Una masa campesina desposeída frente a una aristocracia en la opulencia, una masa obrera de producción industrial viviendo en condiciones lamentables, y las vidas perdidas en la Primera Guerra Mundial, unido todo esto a las hambrunas causadas por el abandono de los campos por motivo de la marcha de los campesinos a la guerra, fueron demasiado para la población rusa.

En febrero de 1917, el zar habría de abdicar ante la revolución que se desató en Petrogrado (San Petersburgo). El poder gubernamental pasó entonces a la Duma (una especie de Parlamento), la cual comenzó una serie de reformas. Sin embargo aquí no acabaría todo, en medio de este caos, habían surgido dos poderes que se enfrentaban entre sí. Por un lado estaban los *mencheviques*, que proponían un socialismo moderado, al frente de los cuales estaba Alejandro Kerenski, y por otro, los *soviets* (una especie de consejos confirmados por las poblaciones obrera, campesina y militar), partidarios estos de un socialismo radical. Los *soviets* conformaban el Partido Comunista, y su líder era Lenin (Vladimir Ilich Ulianov).

El gobierno de Kerenski, establecido desde que el Zar había abdicado, funcionaba con un bajo rendimiento para con los requerimientos de la reforma agraria, y desde luego, la decisión de continuar participando en la guerra, no hizo más que empeorar las cosas. En tan solo diez días, los bolcheviques habrían de acabar con

este gobierno a través de una revuelta, en octubre de 1917. Lenin ascendería al poder, y al año siguiente la paz con Alemania fue firmada, no sin pérdidas territoriales por parte de Rusia. Lenin expropió las grandes extensiones agrarias a sus propietarios, y las fábricas fueron puestas bajo el mando de los obreros. Todo este proceso originó en Rusia una guerra civil que no finalizaría hasta 1921. Al final de esta guerra, cinco millones de rusos habían muerto de inanición. Entonces Lenin tomó cartas en el asunto para mejorar la situación del país. Adoptaría una nueva política económica: a partir de ahora la masa campesina, podría adquirir propiedades, no obstante las entidades bancarias y las industrias se mantendrían en poder del Estado. Se hizo así posible una pequeña recuperación para el país. Ora bien, estas medidas supusieron un gran aumento en cuanto a las diferencias sociales.

Será bajo el gobierno de Lenin la conformación de la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) en el mes de diciembre de 1922. Cada una de ellas tenía potestad para autogobernarse, eso sí, debían mantenerse bajo el dominio del Partido Comunista y de la Duma.

Para cuando Lenin muera, sucederá una lucha por el poder. Dos sería los “pretendientes”: Stalin y Trotsky. El vencedor fue el primero, quién tomó las riendas del país en 1927, implantando un comunismo en el que él ejercía un poder totalitario. Creía firmemente, a diferencia de Trotsky, que antes de proclamar la instauración de tal sistema fuera de sus fronteras, debía consolidarse su propia nación primeramente. Dentro de este gobierno, cualquier tipo de disidencia fue perseguido y castigado severamente.

La aplicación sistemática de estos procedimientos fueron las purgas, que alcanzaron su mayor virulencia en 1935 y 1939 y que costaron millones de muertos y encarcelados. El instrumento del terror fue la policía política, el

*NKVD. [...] La propia sociedad alimentó la dinámica del terror, produciendo fieles servidores al sistema.*²⁹⁴

Con Stalin al poder, la propiedad privada fue completamente prohibida, y tanto la industria como la agricultura pasaría a ser de explotación estatal. Rusia en poco tiempo, estaría industrializada y contaría por tanto entre las primeras potencias.

A nivel económico mundial, aunque se tardó un poco en recuperarse de la devastación de la guerra, a partir de la década de los años 20, parecía haber un crecimiento. Pero la llegada del Crack del 29 haría cambiar de nuevo la situación, no sólo en EEUU, ya que éste al no poder hacer frente a su propia situación, pedía a los países extranjeros la devolución de lo que había prestado, de modo que extendió así su problema a una Europa en pleno intento de reponerse.

Si bien la democracia parecía haber ganado al final de la Primera Guerra Mundial, una parte de la población comenzó a mostrar su descontento ante la falta de verdaderas soluciones. Este descontento dividiría a las diversas sociedades, como por ejemplo, la española. Al frente de uno estarían los partidos de izquierdas y derechas defendiendo la democracia, y por otro lado, estaba el bando franquista, ultraconservador y anticomunista. Al vencer Francisco Franco se instauraría una dictadura. Situaciones semejantes vivían otros países en el mismo continente. El nacimiento del fascismo en Italia por parte de las clases más acomodadas del país, ante el descontento de la clase obrera, conformaría una situación de posguerra tensa. Alemania desde luego, no se quedaría atrás, al fin y al cabo, fue la peor parada tras la Primera Guerra Mundial. Su sentimiento de venganza pronto haría su trabajo. Llegaría de la mano de Hitler y su proclamación de la superioridad de la raza aria, y lo haría con una sed de expansión territorial fulminante, un

²⁹⁴REDAL, E. J. (Director editorial): *Historia Universal. La Enciclopedia del Estudiante*, Madrid: Santillana/El País, pág. 250.

manifiesto antisemitismo y una violencia exacerbada. Una vez más Alemania sería la causante de la guerra, pero esta vez iniciaría el conflicto bélico más destructivo jamás desatado, la Segunda Guerra Mundial. Una vez más, las palabras de Zweig, podrían resultar reveladoras, desde un punto de vista más “personal” y no tan historicista. A lo largo del siguiente fragmento podremos ver como, poco a poco, estas formas de pensamiento fascistas fueron internándose en el pueblo para ir ganando terreno hacia sus verdaderos objetivos:

En aquel verano de 1936 había estallado la guerra civil española, la cual, vista superficialmente, sólo era una disensión interna en el seno de ese bello y trágico país, pero que, en realidad, era ya una maniobra preparada por las dos potencias ideológicas con vistas a su futuro choque. Había salido yo de Southampton en un barco inglés con la idea de que el vapor evitaría la primera escala, en Vigo, para eludir la zona en conflicto. Sin embargo, y para mi sorpresa, entramos en ese puerto e incluso se nos permitió a los pasajeros bajar a tierra durante unas horas. Vigo se encontraba entonces en poder de los franquistas y lejos del escenario de la guerra propiamente dicha. No obstante, en aquellas pocas horas pude ver cosas que dieron motivos justificados para reflexiones abrumadoras. Delante del ayuntamiento, donde ondeaba la bandera de Franco, estaban de pie y formados en fila unos jóvenes, en su mayoría guiados por curas y vestidos con sus ropas campesinas, traídos seguramente de los pueblos vecinos. De momento no comprendí para qué los querían. ¿Eran obreros reclutados para un servicio de urgencia? ¿Eran parados a los que allí daban de comer? Pero al cabo de un cuarto de hora, los vi salir del ayuntamiento completamente transformados. Llevaban uniformes nuevos y relucientes, fusiles y bayonetas; bajo la vigilancia de unos oficiales fueron cargados en automóviles igualmente nuevos y relucientes y salieron como un rayo de la ciudad. Me estremecí. ¿Donde lo había visto antes? ¡Primero en Italia y luego en Alemania! [...] Eran grupos secretos, escondidos en sus despachos y consorcios, que cínicamente se aprovechaban del idealismo

ingenuo de los jóvenes para sus ambiciones de poder y sus negocios. Era una voluntad de imponer la fuerza que, con una técnica nueva y más sutil, quería extender por nuestra infausta Europa la vieja barbarie de la guerra. [...] Y en el momento en que vi cómo instigadores ocultos proveían de armas a aquellos muchachos jóvenes e inocentes de su propia patria, tuve el presentimiento de lo que nos esperaba, de lo que amenazaba a Europa. Cuando, al cabo de unas horas de parada, el barco desatracó de nuevo, corrí a mi camarote. Me resultaba demasiado doloroso seguir viendo ese hermoso país que había caído víctima de una horrible desolación por culpa de otros; Europa me parecía condenada a muerte por su propia locura, Europa, nuestra santa patria, cuna y partenón de nuestra civilización occidental.²⁹⁵

Los países aliados vieron en los intentos de expansión alemanes, dirigidos por Hitler como un peligro, sin embargo, respondían con políticas pacifistas, algo que el fñhrer quiso ver como signos de flaqueza, y por tanto se decidió a avanzar más aún. Firmaría un pacto secreto con la URSS para invadir y repartirse Polonia -el pacto Germano-Soviético- en 1939. Hitler, tras las anteriores respuestas pacificadoras de los países aliados no sospechaba lo que esta por llegar: Reino Unido y Francia declaraban la guerra en defensa de Polonia. A partir de este momento se formaron dos bandos, por un lado los Aliados (Francia, Reino Unido y Polonia), y por otro, los países del Eje (Japón, Alemania e Italia).

En 1940 el ejército alemán ocuparía Dinamarca y Noruega. Al mes siguiente, en mayo, caería sobre Francia atravesando Bélgica y Holanda. En junio de ese mismo año, el país francés no pudo más y se rindió. Conseguido esto, Alemania tomó la iniciativa de atacar también al Reino Unido, pero no tuvo más remedio que desistir tras diversos bombardeos; la flota y la aviación británicas era superiores.

²⁹⁵ ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer*; Cit., págs. 498-500.

Tampoco Italia se saldría con la suya esta vez al tratar de quedarse con colonias inglesas del norte de África, pues el imperio británico resistió en Egipto. La ayuda alemana en favor del Duce (Mussolini) no había servido de mucho. Saldría mejor para Alemania en esta ocasión, consiguiendo la hegemonía en los Balcanes.

En junio de 1941, fue violado por parte de Alemania el pacto Germano-Soviético, el fñhrer procedió a la invasión de la Unión Soviética, y llegaría muy cerca de Moscú, pero el clima invernal le obligaría a frenar sus movimientos hasta la llegada de la primavera.

Ante este panorama desolador, Alemania trató de beneficiarse de todos los territorios ocupados mediante una política de explotación económica. El horizonte europeo iba de mal en peor a pasos gigantescos, hundiendo al continente en un ambiente macabro. Millones de personas morirían en los campos de concentración y exterminio. En ellos, las personas recluidas fueron forzadas a trabajar como esclavos, y todo aquel que no fuera útil o su opusiese al régimen, acababa muerto.

La danza como actividad creadora, no morirá en Alemania, pues el nacionalismo proyectado por el sentimiento de pertenencia a la raza aria (supuestamente una raza superior) pretenderá mantenerla viva, pues trabajos como los desarrollados por Laban sobre la danza en grupo, le vendrían al III Reich muy a la mano para favorecer un sentimiento de comunidad y colectividad en detrimento de pensamientos de tipo individualista.

[...] la noción del colectivo, de la mano de la experiencia comunitaria (notablemente, la utópica de Monte Verita), influyó en la imbricación al “corpus” colectivo del nazismo. El grupo, la masa de bailarines, no era una forma definida por la tradición como el corps de ballet, sino un campo de exploración creativo, sin límite. Así, los bailarines no consideraban que las grandes misas políticas en

las que participaban eran la manifestación de un poder totalitario, sino una posibilidad de vivir una experiencia de sobrepasar los límites del yo jamás conocida, por medio de ser parte indisoluble de esa “masa” vibrante y fusional. Era el “cuerpo” nuevo.

[...] La “des-realización” de lo real (rechazo de la realidad social y aspiración a un mundo nuevo) efectuada por los bailarines, entroncó naturalmente con la utopía política del nazismo, que preconizaba la realización de la vida eterna de la raza germánica, en la forma del “hombre nuevo”. El nazismo le confería a la ideología una función creadora, análoga a la del arte.²⁹⁶

Todo esto, claro está, a la par de los beneficios que otorga la actividad física y la imagen corporal que proporciona. Ora bien, no todos cederán a estos intentos de captación por parte del nacionalismo alemán y procederán a partir en busca de “pastos más verdes”. Bailarines como Vasleska Gert, Gertrud Bodenwieser o Jean Weidt entre otros. No obstante, el inminente estallido de la II Guerra Mundial terminará por ahogar la danza moderna, la cual no resurgirá hasta la década de los años 60, al menos dentro del territorio alemán, al fin y al cabo, los bailarines, fruto de esta diáspora mantendrán viva esta corriente en su nuevos lugares de residencia.

El gobierno nazi, le ofreció a Laban un puesto para trabajar en favor de la ensalzación del la raza aria. El creador no rehusaría esta invitación pues el trabajo en medio de este ambiente marcial no le resultaba del todo ajeno, al fin y al cabo había recibido formación militar, además, su padre había formado parte de las fuerzas militares del Imperio austro-húngaro. Aunque, su amor por el arte había superado sus tendencias hacia lo militar y se había apartado de este ambiente en el

²⁹⁶ WIRTH, Isis: “Dancer avec le IIIe Reich, de Laure Guilbert”, en *Danza ballet revista de colección*, Barcelona: Octubre de 2012, nº 5, pág. 27.

pasado. No obstante, esta ocasión le otorgaba por otro lado la oportunidad para trabajar los coros de movimiento en los que involucrar grandes masas de personas. *El régimen lo hizo director de la Deutsche Tanzbühne [...] en 1934. [...] Laban era un esotérico, un místico, un iniciático, un neo-pagano, influenciado, entre otros, por C. G. Jung y Rudolf Steiner, adepto a la mismas fuentes en las que se bañó también el nazismo en su nacimiento*²⁹⁷, además trabajar para el gobierno siempre le otorga a uno la seguridad de no preocuparse más que del trabajo en sí, sin las cargas de la dirección más “infraestructural” de una institución.

Laban había comenzado su andadura en Suiza, se trasladó después a Alemania para investigar con el cargo que le había otorgado Hitler -ya en la Segunda Guerra Mundial-. Cuando se vea obligado a dimitir, no creará ya más piezas en el país germano. Al poco se marchará a Francia, más concretamente a París. Se mantendrá allí por algún tiempo, enfermo y mentalmente desestabilizado, viviendo muy pobremente. Pero Lisa Ullmann -quién por esos días trabajaba con Kurt Jooss, lo llevará a Inglaterra para que sane. Allí se había instalado Jooss para huir de la guerra. En Inglaterra tendrá lugar una especie de aceptación del entorno industrial, idea promovida por F. C. Lawrence, -un gestor buscaba preparar a las mujeres para que ocuparan los puestos de los hombres que habían ido a la guerra. Aunque bailarín y coreógrafo, no será recordado para la posteridad por estos aspectos de su trabajo, sino por las teorías y los estudios que desarrolló en el ámbito de la coreografía, y será en Londres donde se asentará definitivamente la escuela de Laban, la cual permanecerá hasta nuestros días, tras haber sido trasladada en varias ocasiones por distintos lugares de Gran Bretaña.

²⁹⁷WIRTH, Isis: “Dancer avec le IIIe Reich, de Laure Guilbert”, en *Danza ballet revista de colección*, Cit., pág. 27.

Wigman permanecerá en Alemania y aprovechará la misma oportunidad que le habían brindado a Laban para trabajar en pro de la ensalzación de la raza aria. Cuando él abandone el puesto, ella todavía quedará allí. No obstante, su estilo será rechazado e incluso se le prohibirá que siga haciendo representaciones. Su escuela será clausurada, de modo que comenzará a enseñar en la Academia de Música de Leipzig, a donde se trasladará. Sin embargo, en cuanto reabra su escuela tras el fin de la Gran Guerra, en primer lugar en Dresde y después en Berlín, hará de la enseñanza el elemento principal de su profesión.

Otro de los grandes exponentes del expresionismo alemán fue Kurt Jooss (1901/1979). Este gran creador alemán trató de crear unos nexos de unión entre las nuevas corrientes y la danza clásica, abandonando las zapatillas de punta y el virtuosismo propio de la danza académica, pero manteniendo lo bueno que ésta pudiese aportar. En esto difería del pensamiento de Wigman, quien siempre sintió una marcada aversión por lo clásico; él por el contrario, creía que este tipo de danza, sí tenía algo que ofrecer.

Cuando estudiaba música en el Conservatorio de Stuttgart, su profesora de danza lo incitó a que se fuera con Laban a aprender. En 1920 partiría a su nuevo destino, y allí debutaría con *Bacanal de Tannhäuser* (1921). Pronto ganaría confianza por parte de su nuevo maestro, convirtiéndose en uno de sus primeros bailarines, e incluso llegaría a coreografiar piezas, entre las que se encuentra *Koningtanz*.

En 1924 abandonará a Laban para aceptar un trabajo de profesor de danza en la Ópera de Münster. Allí fundará un pequeño grupo junto a Sigurd Leeder -a quien había ayudado años atrás a entrar en la compañía de Laban. Sin embargo, al partir Jooss, su amigo se mantendrá a su lado-. Este grupo se llamó *Neue Tanzbühne*. Más tarde, ambos, Jooss y Leeder, se familiarizarían más ampliamente con el vocabulario y la técnica de la danza clásica bajo las enseñanzas de Lubov

Egoroba. De este encuentro, será de donde provengan las ideas de Jooss acerca de la convivencia de la técnica clásica y la danza moderna, para crear un estilo verdaderamente libre. Este acercamiento a la danza clásica tuvo lugar en 1926. Al año siguiente se convertirá en director de la parte de danza de la Escuela *Folkwang*, pero pronto, tras un congreso organizado por él mismo, -en el que defendió las simbiosis de las dos vertientes de la danza anteriormente mencionadas-, creó el *Folkwang Tanztheater Studio*, grupo que posteriormente cambiará de nombre, pasando a ser *Folkwang Tanzbühne* de Essen, esto último tras ser nombrado director de la Ópera de Essen (1929). En 1932 presenta en el concurso coreográfico *Archivos Internacionales de la Danza* en París, su coreografía *La Mesa Verde*, lo cual le proporcionará fama y prestigio a nivel internacional.

Tras la llegada del movimiento nazi al poder al año siguiente, y con este, su antisemitismo, Jooss escapa a Holanda, ya que poseía en su compañía a bailarines judíos, además de mantener colaboraciones con el compositor Fritz Cohen - también judío-(marido de una de sus bailarinas, Elsa Khal). El peligro que conllevaba su negativa al despido inmediato de estas personas era el arresto, de modo que partió en busca de horizontes más tolerantes. A partir de ahora, su grupo pasaría a llamarse *Les Ballets Jooss*, y tendrá una gira exitosa y extensa por diferentes países incluido E.E.U.U.. Tras esta gira, la compañía llegará a su fin, no obstante, la suerte de Jooss no había hecho más que comenzar. Fundaría en *Darlington Hall* (Gran Bretaña) la escuela *Jooss-Leeder School of dance*, a la par de su *New Ballets Jooss*, con el cual realizará varias giras. En 1942 la compañía se disolverá, pero hará un intento de reunión de su plantilla en Cambridge, a donde trasladará su escuela, pero todo será en vano.

Tanto Jooss como Leeder partían de premisas como exponer los argumentos de la forma más clara posible, todo movimiento propio de la obra representada debía

poseer un significado relacionado con aquello representado concerniente al argumento. A su vez, los temas debían contener valores morales y poéticos. La famosa frase de Pina Bausch: *Una caricia ya es danza* , parece remitirnos a este precursor suyo, pues en sus obras, aparecen ya gestos cotidianos, convertidos en danza a través de una estilización rítmica y dinámica.

Las temáticas de sus piezas suelen mantener una característica: la universalidad, y desde luego, muestra muchas veces las preocupaciones propias de su tiempo, hecho que las convierte en obras de una honestidad enorme para consigo mismo y para con el público que las presencia, haciendo más posible una participación “catártica” por su parte. No obstante, otra característica propiamente suya, serán ciertas pinceladas de humor con las que dotará a sus obras de cierta originalidad. Algunas de ellas son: *Pavana para una infanta difunta* (1929), *La gran ciudad* (1932), *Baile en la vieja Viena* (1932), *Drosselbart* (1929).

También se caracterizan sus obras por contener alguna temática de tipo político o social, lo cual no debería resultarnos extraño, debida a las circunstancias de su vida, al fin y al cabo se exilió de su país natal.

Será gracias a su hija Anna Markard-Joos, fruto de su unión con Aina Siimola - bailarina de Laban, que luego será suya también- que sus coreografías sigan mostrándose a la remesas de bailarines venideras.

A Kurt Jooss le tocó vivir de cerca también los desgastes de la Primera Guerra Mundial y ver estallar la segunda. Kurt Jooss, coreógrafo de *La Mesa Verde*, plasma en su obra los estragos de la guerra bajo su punto de vista. En sus primeras ideas para esta pieza tenía pensado hacer una versión más moderna de la danza medieval de la muerte, pero ante lo que se estaba generando delante de sus propios ojos, decidió dar un giro al argumento. La pieza comienza con un grupo

de diplomáticos sentados a una mesa -obviamente de color verde-, los cuáles tratan de temas políticos, pero ante la falta de entendimiento entre ellos estalla la guerra. Las siguientes escenas muestran los paisajes propios de la guerra, tragedias familiares, deserciones, escenas sangrientas, burdeles, etc. Entre todas estas escenas hay un denominador común, el personaje de la Muerte, quién sin hacer ningún tipo de distinción va haciendo su trabajo, llevándose consigo a diestro y siniestro. Al final de la pieza los diplomáticos vuelven a la mesa para firmar la paz, atrás quedan las escenas trágicas como si para ellos nada hubiese sucedido.

La Mesa Verde se trata de una crítica a los gobernadores de los países, que envían sin piedad a sus conciudadanos a la muerte, en muestra de que ellos manejan el mundo. Joos reinventa para esta obra el efecto de totemismo, algo que ya había hecho también Mary Wigman al convertirse en una mujer enmascarada; sin rostro humano. La figura de la muerte, frente a lo salvaje de las escenas, no hacía más que exaltar la importancia de lo que sucedía en realidad, conectando de este modo al espectador con naturaleza real del ser humano a través de imágenes y situaciones catastróficas.

El realismo de las escenas hizo que la obra tuviese un gran impacto sobre la sociedad de su época. No es extraño que esto sucediera, pues este ballet posee muchas de las características del mito, y al igual que las danzas rituales, está creada más con un fin práctico que estético e influenció a muchos otros artistas como Anthony Tudor o Frederick Ashton para crear sus obras, *Dark Elegies* (1937) y *Dante Sonata* (1945) respectivamente. Otros temas tocará este coreógrafo sobre lo que atormenta al hombre. En *La Gran Ciudad*, por ejemplo, se representa la soledad y la confusión que producen en la personalidad del individuo las grandes ciudades.

La finalidad de la danza para Jooss, reside en que esta debe representar para el ser humano, un medio para expresar tanto los sucesos como las reacciones que de éstos se desprenden. En palabras propias, la fórmula de su trabajo es *la escala completa de todos los sentimientos humanos y de todas las fases de su expresión ilimitada y que por la concentración sobre lo esencial es como es posible llegar a alcanzar una forma danzante.*²⁹⁸ Para él la danza debe estar constantemente impregnada de la idea a representar. Su danza es de carácter espiritual, cargada de un gran sentimiento, el cual hace posible que se intuyan los cambios que se producen en el alma.

Jooss elimina de la puesta en escena todo lo superfluo, la danza debe bastarse a sí misma. Incluso la música preferiblemente, debe estar compuesta durante el período de creación de la coreografía o incluso después de terminada.

En lo tocante al continente europeo, la balanza de la guerra estaba a punto de inclinarse en favor de los aliados. El ataque ejecutado por Japón a Pearl Harbour, hizo que EEUU entrara en la guerra. El país americano reconquistaría los territorios que había ganado Japón en el océano Pacífico. Los Aliados invadirían Italia desde el norte de África, donde ya habían derrotado allí la ocupación alemana en la batalla de El-Alamein. Y la Unión Soviética haría replegarse al país germano, hasta que el mismo ejército soviético consiguió penetrar en el territorio alemán, en 1944. Esto, y los ataques de Gran Bretaña y EEUU desde el frente francés -donde aconteció el famoso desembarco de Normandía-, conseguirían que en mayo de 1945 Alemania se rindiera. Pero no harían presa del führer, este último se había suicidado.

²⁹⁸ BARIL, Jaques: *La Danza Moderna, Cit.*, pág. 326.

La Segunda Guerra Mundial, finalizó con paisajes y cifras de muertos verdaderamente espeluznantes, casi 60.000.000²⁹⁹ de personas entre militares y civiles. Motivos raciales, religiosos, homofóbicos, etc. La intolerancia que vivió esta guerra no tuvo precedentes y marcaría al continente europeo durante generaciones.

Tras esta más que cruenta contienda, la opinión que había generado todo lo germano con contacto directo con el poder nazi fue presa de un profundo rechazo, hizo que la popularidad y la importancia que había adquirido el expresionismo alemán cayera irremediamente; por la implicación de Mary Wigman, así como también de su maestro von Laban. Después de acabada la holocáustica guerra, la danza alemana retornaría a ideales y prácticas más clasicistas: el neoclásico. Durante este periodo Wigman coreografiará algunas piezas, como *Carmina Burana* (1955) o *La Consagración de la Primavera* (1957), entre otros. Continuará hasta su muerte dedicándose a la enseñanza. Su deceso tendrá lugar en Berlín en el año 1973.

Jooss regresa a Alemania; también al finalizar la guerra, y retoma su puesto en la *Escuela Folkwang* de Essen. En 1968 se retirará del panorama de la danza, a excepción de determinadas ocasiones en las que aparecerá tanto como maestro como coreógrafo invitado allí donde lo llamen.

Si bien existía una especie de rivalidad entre Jooss y Wigman, por su irreconciliable posición frente a la danza clásica, serán sus discípulas -las de ambos-, quienes mantengan la herencia de la danza expresionista perennemente dentro de la nueva vertiente -comenzada por Jooss- a lo largo de los años 60 y 70: la *danza-teatro*. Estas serán Reinhild Hoffman, Suzanne Linke y Pina Bausch.

²⁹⁹ GONZÁLEZ ALDO, Sergio. *El total de víctimas del Holocausto*. Historia virtual del Holocausto. Disponible en <http://www.elholocausto.net/parte04/0405.htm> [Consultado el 15 de abril de 2015.]

No es de extrañar que en medio de la escena europea, un continente completamente convulso por los sucesos bélicos que tuvieron lugar durante el siglo XX, los artistas intentaran por todos los medios mantenerse cerca del origen del ser, de los sentimientos que abordan al ser humano y que los temas tratados fueran de las verdaderas preocupaciones de sus contemporáneos. En esencia, estaban tan desprotegidos como lo estaban los hombres primitivos que danzaban en los ritos, clamando a la tierra y buscando respuestas.

*Había habido, así lo estamos viendo, que volver a empezar. Laban, Wigman, Joos no podían más que crear sus movimientos como un ritual, amar sus cuerpos y vivir sensaciones intensas. La naturaleza, la hermosura, la degeneración, incluso, eran sus leyes.*³⁰⁰

*En Europa, la posguerra se centrará en la reconstrucción, incluida la del patrimonio cultural destrozado durante el conflicto. La desilusión que sentían los artistas les llevó a abandonar los últimos ideales que les quedaban. Tras la guerra, el existencialismo será la filosofía más extendida en la Europa continental. Artísticamente, el informalismo europeo englobará artistas y grupos que comparten la negación de todo aquello que se traduzca en formas artísticas concretas, reivindicando el aspecto informe de la materia.*³⁰¹

El expresionismo Alemán tuvo una gran importancia e influencia, tanto en el desarrollo de la danza clásica como de la danza moderna durante el siglo XX. Todavía hoy se mantiene viva la influencia de esta corriente gracias a personas como Pina Bausch (1940/2009) y el trabajo que llevó a cabo en Alemania durante

³⁰⁰ MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Cit., pág. 155.

³⁰¹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 244.

gran parte de su carrera, y de muchos otros coreógrafos a lo largo del siglo pasado y otros tantos más actuales.

Otras representantes de las nuevas corrientes que se generaron en el periodo de entreguerras fueron:

Gertrud Bodenwieser (1880/1959), Rosalía Chladek (1905/1995), Ivonne Georgi (1903/1975), Valeksa Gert (1892/1978), Lotte Goslar (1907/1997), Dorothea Günther (1896/1975) o Dore Hoyer (1911/1967), entre otras tantas.

Dos importantes nombres a mencionar, gracias a los cuales creadores como Ruth St. Denis por ejemplo fueron inspirados, son Rolf de Maré -gran mecenas- y Pierre Tugal -crítico de danza-. Ellos fundaron los *Archivos Internacionales de París* en 1931.

Rolf de Maré, heredero de una más que acomodada familia, funda los *Ballets Suecos* en París en 1920, donde se mantendrán posteriormente hasta su disolución en 1925. Su compañía trataba de buscar también nuevos cánones hacia los que dirigirse.

Paul Bourcier narra los objetivos de la compañía: “La época de la inmediata postguerra había sido de replanteamiento de todos los valores, tanto estéticos como metafísicos; se recurría a todos los azares y posibilidades de los descubrimientos que se producían en todos los sentidos: empezaban los años locos. Para Rolf de Maré y Jean Börlin, los Ballets Rusos habían proporcionado un ejemplo excitante, pero ahora les parecían ya superados, encajonados en un decorativismo puramente plástico. Los dos suecos querían ir más lejos. ¿A donde? Lo ignoraban, pero sin duda querían seguir la vía de una renovación de

*los temas de la danza y su finalidad. Los lemas de la compañía proclamaban: <Los Ballets Suecos no dependen de nadie ni siguen a nadie. Aman el futuro>.*³⁰²

De Suecia llegó también Birgit Cullberg (1908/1999), y sería admitida en la compañía de Jooss. Birgit será un hito en la danza sueca. Ella llevará a la danza a ser un medio de conciencia social en su propio país natal. En un momento de su carrera diría: *“Somos un pequeño país lejano y nos sentimos afectados y dependientes de lo que sucede en el resto del mundo. Para nosotros es muy importante que el artista clame contra la injusticia”*.³⁰³

Lo cierto es que de esta gran artista derivara toda una saga. De su matrimonio con Anders Ek, nacerán Niklas Ek y Mats Ek. Este último llegará a ser director del ballet que llevará el apellido de su madre: el Ballet Cullberg. Niklas por su parte, recibirá formación con Martha Graham y con Merce Cunningham, y entre 1972 y 1975 bailó en la compañía de Maurice Béjart -otro de los grandes hitos de la danza del siglo XX. Mas tarde trataremos sobre él-. Ambos hijos preservarán la herencia dramática de su progenitora y conservarán su estilo y su legado. Y por supuesto, sus creaciones seguirán cargadas de ese mensaje “de conciencia” enviado a la sociedad, tan característico de Birgit Cullberg. Mats Ek, en *San Jorge y el Dragón* (1976) por ejemplo, trata como el imperialismo (San Jorge) lleva a condiciones de vida pésimas a otros países y culturas ajenas al mundo europeo, en pos de una mejor vida para sí mismo: nada importa mientras los países industrializados crezcan. Otras obras de este autor son igualmente reivindicativas, aunque con otras temáticas. En *La casa de Bernarda Alba* (1978) -basada en la conocida obra literaria de Federico García Lorca- trata al igual que el autor de la obra original, sobre la presión a la que pueden estar o han estado sometidas las

³⁰² BOURCIER, P.: “Histoire de la danse en Occident”, Seuil, París, 1978, citado en COLOMÉ, Delfin: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Ed. Turner, 1989, pág. 61.

³⁰³ COLOMÉ, Delfin: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Ed. Turner, 1989, pág. 65.

personas, sobre todo las mujeres en el pasado, tanto a nivel religioso como social. Otras obras suyas son la ya famosa *Carmen* (1992), *La consagración de la primavera* (1984), *Giselle* (1982) -una de sus obras más conocidas- o también *La bella durmiente* (1996).

Ek se ha preocupado por mostrar el espíritu humano desde los más diversos ángulos. *La bella durmiente* nos acerca a un mundo opresivo para Aurora; una dosis de heroína es en esta versión la rueda del cuento de hadas. Sin duda mucho más actual y realista, la Aurora en cuestión pretende huir de la presión ejercida por sus padres. Su experiencia con la droga la lanza a experimentar y a entregarse a la rebeldía lejos de un mundo que se le pretende imponer. Por otro lado, si con Aurora se nos muestra el lado más rebelde de la adolescencia, su *Giselle* nos muestra a una joven con trastornos mentales entregada a un amor imposible. En este caso, el *reino de las willis* no podría ser otra cosa que un manicomio; allí, los “espíritus traicionados”, se entregaran a delirios de tipo colectivos. Y es que Mats Ek gusta de jugar y aún fiel a las narrativas de los originales, versiona los contenidos, los trastoca para hacer de algo que por su tratamiento nos sería muy lejano, queda sorprendentemente cercano, al menos cronológicamente a nivel social.

Un cuento de hadas es como una linda casita, pero con un letrero en la puerta que dice ¡zona minada! Todos los cuentos de hadas tienen cosas en común: princesas, brujas, reyes y reinas, el Bien y el Mal. Pero el hecho de que ocurran cosas inexplicables hace que cada uno de ellos sea único. En La bella durmiente, es el momento en el que Aurora se pincha con la aguja y el sueño que le sigue. ¿Qué significa, qué está sucediendo realmente? Tengo un deseo irrefrenable de contar historias. Releer los mitos, las leyendas y los cuentos de hadas, descubrir

*sus aspectos más obvios, sabotearlos y recrearlos —en otras palabras, tomarlos en serio— es para mí un acto de gran trascendencia.*³⁰⁴

Mats Ek toma los cuentos, los reescribe y deja la historia en un suceso potencial de nuestro tiempo, sin embargo, la forma de narrarlo y el medio que utiliza mitifica y aleja un tanto los acontecimientos en sí. Convierte un cuento en una forma de explicar determinados posible sucesos reales de nuestro tiempo, de nuestra forma de estar y de ser en el mundo, ¿no era y sigue siendo -pues todas las religiones los poseen- una de las funciones de los mitos? Con Ek, las hadas y todo lo mágico desaparece de la escena; en un tiempo en que hasta los dioses “han muerto”, pues al fin y al cabo la mayor parte de nuestra realidad los desplaza de nuestro día a día, lo numinoso no ocupa lugar, aunque por otro la esencia del espíritu humano se nos muestra igualmente misteriosa y llena de realidades difíciles de comprender. Ek nos acerca en sus obras a lo poco sagrado que nos queda: las debilidades y los deleites de una esencia tan cercana y a la vez tan escurridiza que se hace indomable, la esencia del alma humana.

Resulta más que convincente, que tanto los artistas como el resto de la población “mundial”, podrían haberse sentido tan desprotegidos en medio de este panorama, como los primeros individuos que se dieron cuenta de su existencia y su lugar en el mundo, allá por los primeros estadios de la humanidad. De la misma manera que en aquellos tiempos, ahondar en el interior de su propio espíritu había funcionado para revelar las inquietantes sombras que en estos períodos “oscuros” se agitan en el interior del alma humana, cumplirían también su función en pleno siglo XX. Esto ayudaría a crear una especie de alarma acerca de la pérdida de “valores”, y de hasta que punto el ser humano había y ha perdido su concepción del Mundo y de sí mismo como algo que cuidar, como algo que respetar, como

³⁰⁴ SALAS, Roger: “Heroína en un cuento de hadas.” Publicado en *El país* [on line], Madrid: 2 de febrero de 2015. Disponible en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/02/02/madrid/1422904267_737801.html [Consultado el 1 de febrero de 2014.]

diferentes partes “contratantes” de una relación sagrada; para su propio sostenimiento y su propia autocomprensión. Esta inclinación artística y de pensamiento que invita a la introspección, aunque mal vista por los nazis -que no conseguirán hacer que desaparezca definitivamente- no volverá a caer en el olvido; personas visionarias como Pina Bausch o Mats Ek por ejemplo, aunque cada uno desde perspectivas diferentes, conseguirán mantenerla viva hoy día.

5.2.- Diásporas europeas de la danza, la danza moderna americana y sus fundamentos esenciales para con el ser humano.

A lo largo de este capítulo, que dedicaremos al significado tanto vital como simbólico de las diásporas del siglo XX, tomaremos como referente la obra de creadores ajenos al campo de la danza cuya obra, sin embargo, contiene elementos formales y reflexivos que, consideramos, van a facilitarnos el análisis. Entre tales autores están: Picasso, Julio González, Joan Miró, o George Grosz por ejemplo.

El Diccionario de la Real Academia Española, define diáspora como *dispersión de los judíos expulsados de su país*, (y también como) *dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen*.³⁰⁵ Tomaremos para el apartado que sigue, la segunda definición, aunque por los temas que aquí tratarán, la mención de la primera quedará patente al menos, en recuerdo de esas personas “hermanas”, -hermanas, porque el arte une a los pueblos y a las razas y trata de pasar por alto cualquier otra diferencia no esencial que pudiese existir entre diferentes individuos o grupos, trata sobre la esencia del ser humano en general-, que sufrieron los atroces atropellos del período en cuestión. Por otra parte, aun en la segunda definición, haremos una extensión del término, pues en el caso de

³⁰⁵Real Academia Española. *Diáspora*. Disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=di%Elspora> [Consultado el 25 de junio de 2015.]

Balanchine, se trata de una doble diáspora (desplazamiento), primero de Rusia huyendo de la revolución y posteriormente de Europa a América, pues el horizonte europeo durante el periodo de entreguerras, poco podía ofrecerle.

Desde un punto de vista más significativo en cuanto a la esencia del propio significado, un tanto más profundo del término diáspora en sí, nos referiremos a las diásporas de la danza, como los elementos que partieron de Europa desde comienzos de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la segunda. Estos elementos propios del estilo europeo, como las teorías de Delsarte o Laban por ejemplo, así como también la danza clásica de la mano de Balanchine o las improvisaciones de Holm, llegaron a EEUU y allí con el tiempo fueron sufriendo modificaciones y reinterpretándose, a la vez que su proyección se hacía cada vez menos “nacional” en cuanto a su lugar de origen. Los elementos de los que hablamos, aunque mantenían su raíz europea, se iban también americanizando, se había procedido a una transculturización, a una hibridación que acabó por enriquecer la danza a largo plazo a ambos lados del Atlántico. En un mundo cada vez más industrializado, en el que todo tendió a globalizarse desde los primeros grandes avances tecnológicos, las diásporas de la danza de las que trataremos no hicieron otra cosa que mezclarse para crear un arte más elocuente, más profundo, más técnico así como dramático y por ende, incluso más realista para con el interior del ser humano. Hagamos primero un recorrido evolutivo de la danza en el continente americano hasta llegar al momento cronológico que nos atañe, así veremos al menos de paso, como fue posible toda esta “hibridación dancística”.

Las primeras diásporas de la danza se remiten a la Revolución Francesa, la cual afectó terriblemente a las nobleza, -y no debemos olvidar que la danza profesional en esa época se realizaba eminentemente *dentro de* o *para* las cortes casi exclusivamente-. Llegaron así a EEUU las primeras manifestaciones de danza clásica. Aunque también llegaron al país americano otros grupos libremente, sin

huir de ninguna situación, como bien fue el grupo de Henry Holt (Inglaterra) buscando funciones.

Poco a poco el terreno de la danza se irá desarrollando. Sin embargo ante la carencia de una tradición arraigada entre la población estadounidense, con la caída de popularidad de la danza clásica en Europa, se verá afectada también la que había cruzado al otro lado del Atlántico, a la vez que un incipiente interés por el elemento nativo americano hacía presencia.

La danza renacería más tarde de sus cenizas, gracias al incansable esfuerzo de Isadora Duncan, -de quien hemos hablado ya-. Sin embargo otras potentes figuras comenzarían a surgir, como Ruth Saint-Denis (1879/1968), que se uniría personal así como profesionalmente con Ted Shawn (1891/1972) -otra de las grandes figuras de esta nueva corriente-, y juntos crearían una escuela-compañía de la que saldrían los verdaderos pioneros de la danza moderna: Doris Humphrey (1895/1958), Martha Graham (1894/1991) o Charles Weidman (1901/1975).

Aunque muchas fueron las figuras que posteriormente saldrán a partir de estos tres últimos bailarines y creadores, es obligatorio destacar la figura de Martha Graham como *madre del ballet moderno*³⁰⁶. Graham abandonaría -al igual que los otros dos-, la compañía Denishawn (nombre resultante de la unión de los apellidos de cada uno de los fundadores: Ruth St. Denis y Ted Shawn) para seguir su propio camino. Y fruto del desarrollo del trabajo de Graham, que ideó una técnica propia, y llegó a conquistar su país natal con su danza y su compañía, nació otra gran estrella Merce Cunningham (1919/2011). No obstante, todo este renacimiento danzario no llegará tan sólo por parte de esta incipiente atención a la danza moderna. La danza clásica tendrá su lugar también en medio de este torbellino de

³⁰⁶ VILLALÓN, Célida: “La danza clásica en Estados Unidos”, Publicado en *Danza Ballet* Revista de Colección, Barcelona: Marzo de 2012, nº 03, pág. 12.

innovaciones. Apariciones como las de Anna Pavlova, en New York en 1910, o los Ballets Rusos, durante los tiempos de la I Guerra Mundial, ayudarán en gran medida a reavivar la atención del público hacia los aspectos más clásicos de la danza. En cualquier caso, es necesario mencionar que no todas las manifestaciones que tuvieron lugar en Estados Unidos por parte del terreno clasicista de la danza, fueron producto procedente de la importación, también existía una creciente cantera propia. Los tres hermanos Christensen: William (1902/2001), Lew (1909/1984) y Harold (1904/1989), defendieron la figura masculina frente a la femineidad y amaneramiento que se les atribuía a los varones bailarines a nivel social. Iniciaron una potente carrera que desembocaría en la dirección del *San Francisco Ballet* -primero Harold y más tarde Lew-, o en la creación de una escuela propia -William-, aunque este también había de formar parte de la compañía de Fokine (establecido en Estados Unidos tras su marcha de los Ballets Rusos). Sería componente de la plantilla del *San Francisco Ballet*, y además pertenecería al conocido *New York City Ballet*, que en aquellos días se conocía como *American Ballet*.

Todo este panorama prepararía la llegada de figuras provenientes de Europa, escapando de los horrores de la Gran Guerra y de los paisajes de miseria y pobreza que esta dejaba a su paso. Una de estas figuras fue George Balanchine - formado en San Petersburgo, en la *Escuela Imperial*, y coreógrafo de los Ballet Rusos- invitado por Lincoln Kirstein (1907/1995) y Edward Warburg, para ser maestro de la escuela que ellos fundarían en New York, la *School of American Ballet*. Sin embargo, Kirstein y Balanchine separarían sus caminos más adelante, realizando proyectos independientes, y además, la II Guerra Mundial frenaría la carrera de ambos.

Al finalizar la guerra, Kirstein y Balanchine se embarcaron en otra aventura, el Ballet Society (1946), pequeño conjunto que, mediante una suscripción limitada,

ofrecía al público obras experimentales. En 1948, el grupo se presentaría en el teatro City Center de Nueva York, y fue tal el éxito obtenido que un alto político de la ciudad, Morton Baum, ofreció a Kirstein hacer del Ballet Society la compañía oficial del teatro con carácter permanente. Al ser aceptada la oferta por los dirigentes, el nombre de la compañía cambiará entonces a New York City Ballet (NYCB). El futuro quedó así asegurado, y de esta manera pudo comenzar la inmensa trayectoria coreográfica de Balanchine y su compañía.³⁰⁷

Ora bien, no seguiremos desarrollando por más tiempo el trabajo y la trayectoria de esta importantísima figura de la danza. Aunque sus ideas y su trabajo contribuyeron de una forma determinante a la evolución de la danza clásica americana, su idea central se erigía sobre todo en la belleza del movimiento, y a excepción de sus obras con argumento, como *Don Quijote* (1965) -basada en la obra de Miguel de Cervantes o *Cascanueces*, fundamentado en el cuento de Hoffman *Cascanueces y el rey de los ratones*, -además de algunas de carácter quizás un tanto conceptual en las que derivaba la carga interpretativa en determinados conflictos entre los personajes, como en *La Valse* (1951)-, sus obras estaban más centradas en la demostración de la pericia coreográfica y las aptitudes de los bailarines para afrontar la pieza. Al fin y al cabo, Balanchine no concebía *el arte coreográfico como un grandioso logro intelectual, sino como una habilidad, adquirida igual que cualquier otra menos exquisita.*³⁰⁸

Las máximas de Balanchine se centran en la velocidad, el sentido musical y una mínima interpretación, lo cual conlleva a una nula carga filosófica, quedándose el ballet de esta manera reducido a lo meramente bello (no en el sentido “griego” de la palabra, sino como “bonito”, “decorativo”). Sin pretender tras estas palabras

³⁰⁷VILLALÓN, Célida: “La danza clásica en Estados Unidos”, Publicado en *Danza Ballet* Revista de Colección, Cit., pág. 15.

³⁰⁸VILLALÓN, Célida: “La danza clásica en Estados Unidos”, Publicado en *Danza Ballet* Revista de Colección, Cit., pág. 16.

desprestigiar ni por un solo momento la trayectoria de este excelente coreógrafo, pues representa uno de los cánones más altos de la danza clásica o académica, nos despedimos de él. Aunque este trabajo se centra en un terreno más ontológico sobre la danza, hubiese supuesto todo un “sacrilegio” hacia el arte de la danza no haberlo tocado al menos por encima, dadas las innovaciones que esta persona aportó al mundo de la danza, eso sí, en una línea mucho más ¿“terrenal” que “espiritual”?

Otra de las personas que salió de la Europa bélica fue Steele Mackaye, quién con el estallido de la guerra franco-prusiana se fue a Estados Unidos. Será este hombre el que desarrolle las ideas de Delsarte en América, y gracias a él, muchas de las ideas de su mentor asentarán las bases de la futura danza moderna. Aunque ni él ni Delsarte publicaron sus teorías, vendrá su constancia en “negro sobre blanco” por parte de Geneviève Stebbins en 1885, un tratado llamado *The Delsarte System of Expression*. Será precisamente ella la que influiría en Isadora Duncan y en Saint-Denis.

Como podemos ver, aunque las ideas de Delsarte fueron gestadas en Europa, será sobre todo el nuevo continente quien las tome y las desarrolle, naciendo a partir de muchas de sus teorías la danza moderna americana. Será precisamente esta diáspora la que comience a asentar unas bases “medianamente técnicas” en la danza de estas librepensadoras. Una hibridación europeo-americana comenzaba a germinar, algo que nos llevará más tarde directamente a la danza moderna. Una hibridación en la que el gesto y la emoción tendrán una gran importancia sobre todo en el trabajo de Isadora Duncan y sus improvisaciones.

*A finales de los años 20, coincidiendo con el Crack del 29 y el inicio de la Gran Depresión, surgirá con identidad propia toda una generación de creadores protagonistas del nacimiento de la danza moderna americana o modern dance.*³⁰⁹

Una de estas pioneras será Ruth Saint-Denis. Esta creadora unirá estas nuevas ideas hacia un aspecto oriental, que existía a comienzos del siglo XX, a su puesta en escena. Además ella poseía un sentimiento un tanto místico que hará del arte danzario un medio de comunión con lo más espiritual del ser humano, Saint-Denis danzaba *como un ejercicio de culto a lo Divino*.³¹⁰

Esta pionera poseía un estilo particular que planteaba la aproximación de ciertos aspectos primeramente irreconciliables: *lo bohemio y lo conservador*.³¹¹ La bailarina nació en una familia un tanto excéntrica y liberal; su madre, ante la falta de dinero para sostener a la familia, hizo de la casa una pensión, por donde pasaría gente bohemia; teósofos, actores, etc. Saint-Denis fue creciendo en medio de este creativo y pluricultural ambiente. Inquieta desde pequeña, comenzó a hacer “cabriolas” para entretener o llamar la atención de la clientela de su madre. Ella, al reconocer en su hija ciertas aptitudes para la danza, la llevó a que aprendiera en una escuela de bailes de salón. En el futuro, su verdadera vocación artística vendrá revelada por Geneviève Stebbins (alumna de Delsarte), al verla bailar representando *Dance of the day*.

Primeramente dedicada a la revista, poco a poco Ruth Saint-Denis va recogiendo las bases de lo que serán los cimientos de la su futura danza, y aprenderá sobre la indumentaria e iluminación en la compañía de teatro de David Belasco. En la

³⁰⁹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 151.

³¹⁰ BARIL, Jaques: *La Danza Moderna*, Cit., pág. 35.

³¹¹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 152.

capital francesa, durante una gira que realizó con la compañía contemplará la tendencia hacia todo lo oriental, lo cual prevalecía en las artes escénicas. Allí mismo, en la *Exposición Universal de París*, conocerá también el arte danzario de Loïe Fuller, así como el de Sada Yacco. Todo esto, unido a su profundo interés por los aspectos religiosos de varias culturas como Egipto o la India, la espiritualidad propia del budismo, etc., conformará su estilo a la larga.

*Ruth St. Denis forzará los parámetros eurocéntricos del arte occidental que olvida la existencia de otras culturas y civilizaciones tanto o más ricas que la europea. Volver la vista a Oriente, a África, a las culturas primitivas, será una constante del arte del siglo XX. Se dará con asiduidad tanto en el campo de las artes visuales como en la música, desde Debussy y Stockhausen [...] hasta los intérpretes del pop, Beatles incluidos, [...].*³¹²

Para ella, la danza debía responder a una emoción profunda e interior. Será capaz de desvelar “ese algo espiritual” de la danza oriental, reafirmando en su creencia de que la danza debe expresar todo aquello que sucede en el espíritu humano.

Después de este periodo de grandes giras, se ve obligada, -tras la muerte del empresario que la financiaba- a bailar en solitario, igual que en los comienzos de su carrera de bailarina en 1906. Al poco tiempo buscará un compañero, y aparecerá Ted Shawn. Con él formará la escuela-compañía de la que saldrán tres de *los cuatro grandes*: Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Sin embargo, años difíciles estaban por llegar. A lo largo de los cuales se sucederían diferentes acontecimientos nefastos para ella; su separación de su marido y compañero, el embargo de la escuela por exceso de deudas, y lo que se preveía

³¹² COLOMÉ Y PUJOL, Delfin: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, 2010, pág. 52.

como el final de su carrera debido a su edad -pues tenía 55 años-, aunque más tarde esto último no resultaría ser nada más que un simple temor. En cualquier caso, Saint-Denis era una persona decidida y supo salir del apuro. *En 1934 formará la Sociedad de Artes Espirituales y como anhelaba poner su arte al servicio de la religión, dirigirá su Rhythmic Choir que participará en diversos oficios religiosos [...].*³¹³ Más tarde conocerá a Au-Young -diplomático y poeta- que la animó a proseguir con su carrera. Publicó su autobiografía en 1939, *An unfinished Life* (1939), bajo la narrativa de Henrietta Buckmaster. Continuará con su labor escénica y docente hasta su muerte en Hollywood, en 1968.

Sería impropio hablar de Saint-Denis dejando de lado a su compañero y por muchos años amado Ted Shawn, pues de su unión profesional saldrían los verdaderos pioneros de la danza moderna. La unión entre Ted Shawn y Ruth Saint-Denis quedó “predestinada” desde su juventud, cuando él comenzó a estudiar teología. Shawn comenzará a bailar para combatir las secuelas producidas por la difteria que padeció. Al ver bailar a Saint-Denis, decidirá dedicarse a la danza el resto de su vida, y aunque comenzará profesionalmente con la práctica de los bailes de salón, será admitido por Saint-Denis en su propia compañía en 1914. La unión de sus ideologías sobre la danza confluía en el mismo punto; el componente religioso unido a la expresión corporal. No obstante, diferentes problemas con la pionera conseguirán separarlos y él formará tres compañías consecutivas exclusivamente de hombres -idea que venía fraguándose en él desde su permanencia en el ejército durante la Primera Guerra Mundial³¹⁴- llamadas *Group Dance for Male Ensemble* en 1930, *Ted Shawn and His Ensemble of Men Dancers* de 1933-1940 y *Ted Shawn and His Ensemble of Star Men Dancers* en 1940. Estas tuvieron su sede en la granja que Shawn había comprado en

³¹³ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 154.

³¹⁴ COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 107.

Massachusetts, la *Jacob's pillow*. Además de ser un prolífico coreógrafo con más de sesenta coreografías, también escribió obras como *Gods Who Dance* (1929) o *Every Little Movement: a book about François Delsarte* (1954), por ejemplo.

Ted Shawn, al igual que Saint-Denis, se sentía atraído por la espiritualidad de las antiguas culturas, y de hecho, coreografió sobre muchas de ellas: *Ponca Indian Dance* (1926), que trata sobre los nativos americanos, *Danza Cósmica de Shiva* (1926), la cual nos habla de la mitología hindú, *Muerte de Adonis* (1924), sobre mitología griega o *Xochitl* (1920), sobre la cultura azteca.

Podemos intuir, que el gusto de ambos por lo espiritual, les llevó a retornar a modelos de danza de tipo religioso. Desde luego, en los tiempos que corrían, donde la danza comenzaba su hégira lejos del clásico, buscando nuevas formas de expresión, vemos que se había procedido a una marcha atrás, retornando a danzas más cercanas a lo que un día había significado tal actividad para el ser humano. Ambos tuvieron un éxito tremendo con este tipo de danzas, sin embargo, sus mejores bailarines, se marcharían de la compañía en busca de una danza tan sagrada como las que la Denishawn pretendía reproducir, pero que brotara del interior de cada uno de los creadores de forma sincera y directa, un rito propio con el que clamar por lo que el verdadero ser humano de ese tiempo necesitaba y que no fuese tan “ornamental” y pomposo como el que se hacía en la Denishawn. Aunque St. Denis y Shawn comenzaran este camino, parecieron no darse cuenta de que los códigos comunicativos y los tiempos habían cambiado, su trabajo resultaba interesante por lo novedoso de su propuesta y la pompa con la que lo presentaban, pero al no pertenecer a los cultos que “danzaban” se perdía su carácter verdaderamente sagrado, así como probablemente la coreografía se convertía también en una fútil pantomima bien adornada.

Por el desarrollo de lo que más tarde trataremos, debemos hablar sobre el gusto de Ted Shawn por la cultura española en cuanto a su danza tradicional más conocida mundialmente, el flamenco. Sin adelantar lo que más tarde trataremos, haremos mención a las coreografías de carácter hispano de este creador como *Malagueña* (1921), *El Contrabandista* (1921), *Danzas Flamencas* (1923) , *Los embozados* (1933) o *Farruca Triana* (1934), entre otras. Sabiendo de su gusto por este producto oriundo español, comprenderemos lo que más adelante leeremos, además de, por supuesto, las movilizaciones sociales que harán presencia en ese momento. Prosigamos.

La Denishawn School poseía ya en la década de los años 20 un prestigio enorme, sin embargo el horizonte mostraría en breve signos de cambio. Será a partir de esta década que comiencen las “deserciones” en la plantilla. Tres de *los cuatro grandes* antes mencionados comenzarán el desarrollo de sus propias carreras fuera de la Denishawn: Martha Graham abandonará en 1923 y Charles Weidman y Doris Humphrey en 1928. Vendrá dado a partir de este momento, el verdadero nacimiento de la *modern dance*.

De la misma forma que sucedía con la danza, a principios del siglo XX, el resto de las artes estaban en plena transformación. El primer pensamiento que surge al tratar el concepto de *arte moderno*, es que todo elemento que de él se desprenda, ha roto de algún modo, toda relación para con la tradición mantenida hasta el momento, y que trata de revelar tanto formas como ideas inconcebibles en época pretéritas. No obstante, el *arte moderno* como tal, nació en respuesta a los cambios requeridos por la propia sociedad del momento, de la misma manera que toda forma de arte anterior.

La arquitectura moderna tardó en ser aceptada, pero sus principios se hallan ahora tan firmemente establecidos que pocos serían los que pudieran discutirlos

seriamente. Recordemos como los tanteos en busca de un nuevo estilo de construcción y decoración condujeron a los experimentos del art nouveau; en lo que las nuevas posibilidades técnicas de la construcción con acero podían además combinarse con atrevidas decoraciones [...] Pero la arquitectura del siglo XX no nacería de estos ejercicios de inventiva. El futuro pertenecería a los decididos a empezar de nuevo y a desembarazarse de las preocupaciones del estilo o los adornos, fueran viejos o nuevos. En vez de seguir considerando la arquitectura como una de las bellas artes, los arquitectos más jóvenes rechazaron de plano la decoración y se entregaron de nuevo a su trabajo, atacando el fin específico de este.³¹⁵

La danza, al igual que en el caso que acabamos de explicar, retornaría hacia formas de ser menos pomposas y embelesadas, volvería a un modo de ser más esencial, más sencilla. El siglo XX, ya desde sus primeras décadas fue una época de gran revolución en las artes. La danza no se mantuvo ajena a este proceso transformador, la modernidad invadiría todas las artes; la literatura, la música, el desarrollo del cine y las artes visuales, por ejemplo. Todos los representantes de estas artes buscaban nuevas formas de expresión adecuando sus propias ideas, así como sus métodos, a los tiempos que corrían. Una adecuación que respondía a las necesidades de los nuevos modos de vida. El arte necesitaba una renovación. Desde luego, el arte de la danza fue el que, quizás, sufrió uno de los cambios más significativos, al fin y al cabo, en sus entrañas contiene elementos de varias artes que también eran o habían sido ya, objeto de su propia reforma: iluminación, elementos literarios -cuando procediese, si la obra en cuestión era de naturaleza narrativa-, música, etc.

Desde cierto punto de vista, en poco difiere el nuevo tipo de danza de la que hacían antaño nuestros más remotos ancestros, quiénes también pretendían

³¹⁵ GOMBRICH, Ernest: *La Historia del Arte*, Cit., pág. 557.

comunicarse con el mundo que les rodeaba, tanto si fuera a sus dioses como a la propia tierra. Ciertamente es que ha cambiado el tipo de movimiento, el escenario, las costumbres y las creencias -entre otras muchas cosas-, pero lo que no ha cambiado es que se trata de un modo de expresión mucho más personal, más íntima en cuanto a la relación de la actividad y su ejecutante y desde luego, al menos en sus primeras manifestaciones, cargada de una filosofía mucho más ontológica -desde un punto de vista moderno-, que la danza clásica puesto que lleva a la escena verdaderas preocupaciones tanto de sus creadores como de la sociedad en sí o incluso del propio ser humano como tal.

*La modern dance*³¹⁶ es una danza “libre”, en la que los intérpretes no se someten a las reglas inmutables de los ideales clásicos, ni tampoco de la técnica o de la estética ya que lo verdaderamente importante es no estar condicionados por nada, y dar así rienda suelta a su inspiración ejecutando un movimiento más personal, sin más preocupaciones que la de vivir la danza a su manera particular. Además de todo esto, se trata de un tipo de danza que ha seguido evolucionando hasta nuestros días, no tiene un modo fijo de ser. La libertad con la que los primeros creadores modernos quisieron dotar a este nuevo estilo, se ha mantenido aún a día de hoy. Aquellos se dieron cuenta de que estamos en un mundo de constante cambio, a nivel social, económico, político, científico y tecnológico, y es precisamente esa libertad la que hace que la danza moderna busque constantemente nuevas formas de expresión, más acordes con los tiempos en que le toca vivir en cada momento.

Una de las cosas que hicieron estos pioneros es poner en duda todo lo que danza clásica había hecho hasta el momento. A favor o en contra de la corriente más

³¹⁶ BARIL, Jaques: *La Danza Moderna*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, pág. 16. [...] *La expresión modern dance se utiliza por vez primera en abril de 1926 para designar el trabajo de Martha Graham.* [...]

clasicista de la danza como actividad artística, eso nos da lo mismo -pues no pretendemos establecer que estilo es más o menos válido o artístico-, de lo que mayormente se dieron cuenta es que los ballets de la época, aún con la renovación que estaban sufriendo -recordemos que a partir de los Ballets Rusos, la danza clásica también comenzaría a reformarse, véase el caso de Balanchine- no conseguían llegar a comunicarse con el ser humano más allá de lo que narraba la historia del propio ballet, si es que este la tenía. El motivo principal, era su vocabulario. Aunque debemos aceptar que la danza clásica posee un lenguaje delicadamente bello, este, al estar sometido a tales reglas de “colocación” -profesionalmente hablando-, no permite salirse de los cánones establecidos, tanto a nivel técnico como dramático. La danza clásica tiende irremediabilmente hacia la idealización de cualquier realidad, y en su mayor parte, revisando las grandes obras ya creadas en el pasado, cuando no tratan de mundos sobrenaturales o cuantos de hadas, entre otros relatos fantásticos o paisajes exóticos, se pierden nada más que en la belleza de las formas. Es extraño ese poder que contiene la danza clásica, qué con un lenguaje tan absolutamente concreto y limitado, tenga el poder de tratar sobre todo, los grandes ideales, la lucha del bien y el mal, el amor idealizado, etc., pero por otra parte, es incapaz de tratar con verdadera naturalidad aquello que acongoja al ser humano. Y es que la vida en general suele salirse tanto por la tangente como de forma directa de estos cánones de perfección. Siempre habrá problemas ineludibles y graves, una enfermedad, la muerte de algún ser querido, una guerra a nuestro alrededor -como mejor caso para los apartados que tratamos-, o simplemente temor al mañana, inseguridad ante el mundo que nos rodea, etc. Desde luego, podemos asegurar que tanto los códigos de comunicación como los horizontes sociales del ser humano se transforman con los tiempos.

Las palabras que Antonin Artaud, nos ofrece en su libro *El teatro y su doble*, resultan muy acertadas para la actitud de estos pioneros para con su búsqueda de una danza más “auténtica”. Artaud nos dice:

Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio [...] es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agitara al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo.

[...] Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros. Tenemos derecho a decir lo que ya se ha dicho una vez, y aun lo que no se ha dicho nunca, de un modo personal, inmediato, directo que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos.

Es una tontería reprochar a la multitud que carezca del sentido de lo sublime si confundimos lo sublime con algunas manifestaciones formales, que por otra parte son siempre manifestaciones muertas. Y si la multitud no comprende Edipo Rey, por ejemplo, me atreverá a decir que la culpa la tiene Edipo Rey, y no la multitud.

[...] todo está presentado de un modo y con un lenguaje que no tiene ningún punto de contacto con el ritmo epiléptico y rudo de estos tiempos.

En esta ocasión, la danza retornaría a un modo de ser más natural, más respetuoso con la organicidad corporal y con la esencia propia de la vida y del ser humano. En palabras de Roger Garaudy (1913/2012) -reconocido filósofo francés-, tomando como referencia la danza de Martha Graham, nos refiere :

El punto de partida de esta nueva técnica [...], es el acto fundamental de la vida: el acto de respirar. El flujo y el reflujo de la respiración están íntimamente ligados a los movimientos del torso, que se contrae para exhalar y se dilata para inspirar. Hay, pues, un momento de contracción, en sí mismas, de todas las fuerzas de la vida, rítmicamente seguido de una expansión hacia el mundo; flujo y reflujo, tensión y extensión, contracción y relajación. Todo movimiento expresivo de la vida tiene, de esta forma, su origen en ese ritmo primario de la inspiración y la expiración, en ese amasijo de fuerzas en un centro motor seguido de su irradiación, que evoca a la fiera recogida sobre sí misma, inmóvil y tensa, antes de saltar extendiendo su cuerpo.³¹⁷

Hemos querido comenzar con el tratamiento de la danza moderna *per se* con este texto de Garaudy, precisamente porque habla del estilo de Graham, quién como hemos dicho anteriormente, representa el verdadero comienzo de la nueva corriente, *Modern dance*.

El término comienza a tomar auge, con sus características asociadas, el 18 de abril de 1926. Martha Graham presentará por primera vez en escena, sus ideales sobre la danza y cómo esta debía desarrollarse. Lo hace con dieciocho piezas, con música de compositores como Satie, Falla o Debussy. Había nacido ese día algo que venía gestándose desde Isadora Duncan, algo que de una forma u otra, quizás de manera sutil, había anunciado ya aquella ruptura con la tradición clásica por parte de los Ballets Rusos, en su pérdida del elemento etéreo y su asociación con diferentes artes. Todo ello, bajo las geniales aportaciones de Diaghilev, como por ejemplo, la pintura de Picasso o los fabulosos diseños de Baskt entre otras. Había nacido la *Modern dance* propiamente dicha.

³¹⁷ GARAUDY, Roger: *Danser sa vie*, París: Editions du Seuil, 1973, en COLOMÉ, Delfin: *El indiscreto encanto de la danza*, Cit.

Las características que promulgará la danza moderna serán opuestas a las que provenían de la Denishawn. Rechazarán el artificio y la pompa en pos de reflejar los problemas reales de la época, tanto en lo que afecta a un solo individuo como a los problemas de masas. Para los pioneros de esta nueva corriente que nacía, la danza debía dejar huella en el espectador, debía provocarlo y no solamente ser mostrada como un simple entretenimiento. Graham por ejemplo, se preocupaba por la psicología del ser humano, Humphrey por la situación del individuo y su pertenencia al grupo, a la masa y Weidman era más partidario de tratar con algo de ironía, las situaciones que eran objeto de preocupación por parte del ser humano.

La figura de Martha Graham, quizás sea la más importante de toda la danza moderna americana. Aunque provenía de una familia puritana, pronto en sus adentros, comienza a sentir un germen un tanto “pagano”, un sentir que marcaría su vida, y por supuesto, su carrera.

Una vez entra en la Denishawn School en 1916, le bastarán cuatro años para que Ted Shawn la saque a escena. No tardará mucho tampoco en ser nombrada su asistente y una muy valorada bailarina, tanto por él como por la crítica allí por donde pasara. Casi siete años después de ingresar en la Denishawn, abandonará y se mudará a New York, donde se dedicará tanto al *music-hall* como a la comedia musical. Pero tampoco este sería su destino final, sino que dos años después dejaría esta fase comercial de su carrera para dedicarse a impartir clase. Además de crear sus primeras coreografías durante esta época, de la cual no ha llegado hasta nuestros días ninguna pieza. Será a partir de aquí que decida alejarse de las ideas que caracterizaban a la Denishawn. Durante todo este proceso se mantendrá cerca de ella como amante y consejero Louis Horst (1884/1964)- compositor-. Animada por él, comenzará a experimentar en 1928, en el *Neighborhood Playhouse*, y será en esta etapa cuando asiente las primeras bases de su método.

Evidentemente, este desarrollo personal y profesional a la vez, le llevará a crear su propio grupo, el *Martha Graham Group*, que tendrá su debut en 1929 con *Heretic*. La pieza marcará ya una clara diferencia para con sus mentores Saint-Denis y Shawn, mostrando una obra de carácter casi austero, en relación con la indumentaria y la escena. A partir de este momento, sus piezas no dejarán de proliferar: *Lamentation* (1930), *American Provincials* (1934), *Frontier* (1935), *Steps in the street* (1936), *Deep Song* (1937), *Primitive Mysteries* (1931), entre otras muchas.

En *Steps in the street* por ejemplo, Martha Graham mostraba las inquietudes y penurias del mundo callejero, que aún sufría el pánico por el desplome de la bolsa de Wall Street, y la recién terminada primera guerra mundial.³¹⁸ En esta pieza, hay momentos en los que los bailarines caminan como autómatas, con pausas muy pequeñas entre cada paso, es muy significativo también el hecho de que a veces caminen hacia atrás. Avanzan lentamente, en silencio con sus vestimentas negras, como sumidos en un duelo interno, encerrados en sí mismos. Parece hacerlos moverse una inercia ajena a ellos, quienes no ofrecen resistencia inmersos en una especie de shock. Las danzas grupales sugieren las presión social y las cargas a las que está sometido cada individuo; danzando en conjunto por momentos y en otros cada uno con su propia expresión -aunque en disposición de grupo todavía- de preocupación, agonía, etc. Abundan los movimientos con la cabeza baja, lo cual pretende mostrarnos la gran preocupación que de esos tiempos quiso reflejar Graham, a lo cual ayuda también la iluminación tenue que acompaña la obra. *Steps in the street* es una de la primeras obras de la pionera, y también una de las más conocidas.

³¹⁸ VILLALÓN, Célida, “Martha Graham, gran sacerdotisa de la danza moderna”, en *Danza ballet revista de colección*, Barcelona: Octubre de 2012, nº 5, pág. 10.

Lamentation por otro lado, se trata de un solo. La bailarina comienza sentada en un banco, ceñida en una especie de tubo de tela elástica. Ya la música desde su comienzo, así como también los movimientos, sugieren un lamento interno. El movimiento del torso, en contraste con la carencia del movimiento de brazos sugieren poca libertad; ¡cuanta diferencia con las danzas de libertad de Isadora Duncan, donde los brazos parecían sugerir ondas en el agua o ramas meciéndose al viento! La bailarina parece vivir su tormento dentro de una crisálida, revolviéndose en su propio dolor. Mece el tronco de un lado para otro de forma brusca. En ocasiones hasta esconde la cara, dejando a la vista nada más que sus manos en petición al cielo. Otras veces levanta un pie y parece quedar suspendida entre los dos apoyos: el banco y el otro pie mientras ejecuta una especie de espiral corporal, una imagen muy eficaz de ese proceso interno del sufriente, quien parece ser arrastrado en una vorágine absorbente hacia lo más profundo de su ser. La iluminación, en claro-oscuros, y a la vez iluminando nada más que a la bailarina y al banco hace más patente la imagen. La danza sin desplazamientos, resulta de por sí un poco claustrofóbica probablemente tanto para el bailarín como para el espectador, lo cual hace que se resalte ese sentimiento de opresión que Martha quiso tratar en esta pieza. Y el perfectamente elegido contraste de colores entre el negro del fondo con el vestido-tubo de color violáceo, hace que este dolor reflejado tome unas connotaciones de carácter espiritual, no en el sentido religioso, sino de un dolor que afecta de una forma profunda.

Las giras se sucederán una tras otra, tanto nacionales como de carácter internacional. Aunque su desarrollo profesional estaba bien sustentado, también colaboró con proyectos externos como su participación en *La consagración de la primavera* de Masine, o la colaboración en el proyecto *Dance Repertory Theater* con Charles Weidman, Helen Tamaris y Doris Humphrey, con el objetivo de mostrar los trabajos de cada compañía y así promover la danza moderna. En 1938

ingresará en su compañía el primer varón, Erick Hawkins, seguido de Merce Cunningham, y posteriormente muchos más, creando por fin una compañía mixta.

Sus coreografías más importantes y conocidas vendrán a partir de la década de los años 40: *Appalachian Spring* (1944), *El penitente* (1940), *Diversion of Angels* (1948), *Letter to the world* (1940), *Deaths and Entrances* (1943), *Herodiada* (1944), etc.

Coreógrafa prolífica donde las haya, su repertorio suma un total de 181 creaciones entre solos, duetos y ballets. A lo largo de todas ellas no encontramos con temáticas diversas. Desde temas sociales y políticos, hasta los que reflejan los sentimientos más profundos del ser humano: sus miedos, sus sufrimientos tanto físicos como psicológicos, estudios sobre el inconsciente -pues había estado muy interesada en las teorías de Jung-, y sobre la búsqueda de la espiritualidad.

Graham compartía con Jung la idea de que la mente humana, además de poseer una parte individual, también poseía una conectada con lo que este denominó inconsciente colectivo; allí donde figuran los arquetipos heredados de la antigüedad, y a partir de ellos, el ser humano puede verse reflejado o identificarse.

*La danza profunda de Graham es una danza sexual, en el sentido que la vida brota en esa alternancia del “grito vaginal”, de la contracción y relajación”, del cerrar y abrir, de la absorción y la expulsión.*³¹⁹

Graham no veía a las mujeres de la forma propia de la época, para ella la imagen femenina no estaba obligada por naturaleza a ser sentimentalista, de modo que redefinió esa figura, desde la propia fuerza interior, instintiva, casi salvaje. Sus

³¹⁹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 189.

temas fueron de lo más variado, pero pocas veces abandonaría su característica lucha por el espíritu humano y los valores. En *Heretic*, el argumento corría a lo largo del rechazo o expulsión de un individuo por parte del grupo. En *Lamentation*, se trata el sentimiento de opresión, en *Primitive mysteries*, nos habla de la búsqueda de la espiritualidad, de un retroceso a los tiempos ancestrales, donde el ser humano se unía con la tierra. La búsqueda de esa visión holística del universo. Sin embargo, un tema muy recurrente en sus creaciones, es la reafirmación de la identidad americana, reafirmación que tanto en sus primeras piezas como en las posteriores, no se trata de otra cosa, que de la recuperación del sentimiento de pertenencia a la tierra, es su caso Estados Unidos. Tampoco escaparán a su afán de creación los mitos griegos, muy útiles para aquel que pretenda abordar los arquetipos.

*Lo trágico de la existencia humana le inspira el ciclo griego en el que plasma arquetipos de una sociedad que se apoya en el matriarcado, en mujeres castradas y trastornadas por la libido. Utiliza los mitos y sus personajes no por su interés histórico o cultural sino como prototipos humanos y, en concreto, femeninos. Todos estos trabajos lo que reflejan son emociones que todo ser humano siente: celos, miedo, culpa, ansiedad, inseguridad.*³²⁰

Yocasta, Medea, Judith o Clytemnestra serán algunos de los personajes mitológicos encarnados por ella misma para reflejar tanto las pasiones como la acción del destino en el ser humano.

Es posible establecer una comparativa a través de la cual podemos ver que la danza moderna es más similar de lo que a primera vista parece, a las danzas rituales que en su día llevó a cabo el hombre prehistórico o las grandes

³²⁰ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 194.

civilizaciones como Egipto, Grecia o Roma. Su parecido no se encuentra desde luego en cuanto a lo estético se refiere, pero sí en cuanto al significado que tiene el danzar para un dios. Joseph Campbell, erudito en mitología y religión comparada, nos dice en su libro *El héroe de las mil caras* que según la enseñanza tántrica, todos los dioses no son más que reflejos y representaciones de los sucesos que ocurren en la vida del hombre y de conceptos como la fertilidad o el amor. Estas divinidades a las que el ser humano adora, no son fines en ellas mismas sino que su significado va mucho más allá, hacia lo que representan en sí mismas para sus devotos.³²¹ Esto transportado a la era moderna, en la que los pioneros de la nueva danza bailaban para representar sus ideales, y danzar por y para ellos, hacían de su realización un rito en sí mismo, al menos para su propio ejecutante. Un ejemplo de esto puede ser el caso de Martha Graham, uno de sus temas principales fue la mujer como generadora de vida, esta es, la *Gran Madre* de muchos cultos agrarios y pueblos a lo largo y ancho del planeta. Martha Graham llevaba a la escena este ideal, en el mismo sentido que el ser humano danzó para la Diosa Madre de los respectivos panteones a los que perteneciesen. La diosa madre:

[...] Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga dicha a la búsqueda terrena y no terrena [...] Es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en la profundidad de sus sueños, o en las ciudades y bosques del mundo. Porque ella es la encarnación de la promesa de perfección; la seguridad que tiene el alma de que al final de su exilio en un mundo de inadecuaciones organizadas, la felicidad que una vez se conoció será conocida de nuevo: la madre confortante, nutridora, la “buena” madre, joven y bella, que nos fue conocida y que probamos en el

³²¹ CAMPBELL, Joseph: *El Héroe de las Mil Caras*, Cit., págs. 167-168.

*pasado más remoto. El tiempo la hizo desaparecer y sin embargo existe, como quien duerme en la eternidad, en el fondo de una mar intemporal.*³²²

Así como el *art nouveau* se había preocupado de recargar de ornamentos las fachadas de las construcciones del siglo XIX, el s. XX se caracterizaría por retirar todo elemento superfluo. A la cabeza de estos avances arquitectónicos estarían en EEUU, Frank Lloyd Wright (1869/1959), y en Europa la *Bauhaus*, escuela fundada por Walter Gropius (1883/1969). Ambos defendería la idea de funcionalismo, en la creencia de que si sus creaciones respondían a la perfección para con la función que cumplirían, el resultado sería algo bello de por sí en primera instancia. Ciertamente o no, desde luego se trata de una perspectiva más honesta que las anteriores, y desde luego de líneas más puras y sencillas, como las representaciones animales que habían pintado los primeros seres humanos en sus etapas antiguas; las cuales cumplían una función mágica, no decorativa. ¿No es acaso esto mismo lo que harán los pioneros de la danza moderna?, ¿no había nacido el arte de los adentros, deseos, esperanzas y sentimientos más profundos del ser humano con la función de proyectarse a sí mismo y a su interior? Si bien la función del arte de la danza es mucho menos material que la función de la arquitectura por ejemplo, la devolución de esa sencillez le devolvería a la danza esa filosofía ontológica que los nuevos pioneros de la danza moderna tanto buscaban, la cual a la vez que moderna -porque rompe con los ideales tradicionales que venía siguiendo la danza-, tomará también cualidades que le correspondían en la antigüedad, ya no “decorativistas” y virtuosas, sino comunicativas para, desde y hacia el alma humana misma, hablando de las preocupaciones del espíritu humano. Retomaría por tanto, la función ontológica que antaño poseyó el rito.

³²²CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Cit., pág. 105.

Otra de las pioneras de la danza moderna americana fue Doris Humphrey (1895/1958). Humphrey ya había tenido contacto con la música y con diversos estilos de danza -clásica, folclórica y con algunas de las teorías de Dalcroze-, antes de entrar en la Denishawn School en 1917. Será allí donde haga de la danza su verdadera profesión en activo, ya que antes de esto impartía clases en la escuela que había montado su madre en Chicago, pero no bailaba profesionalmente. Debido a su talento, al igual que Martha Graham hubo de convertirse en la asistente de Shawn, ella lo sería de Ruth Saint-Denis. Pero se sentirá limitada en la escuela-compañía y abandonará en 1928 para crear la suya propia junto con Weidman: la *Humphrey-Weidman Company*, con el objetivo de ensalzar, de la misma forma que había hecho Graham también, la identidad americana. Ambos abrirán en 1929 una escuela donde impartirán su técnica y forma de composición coreográfica, escuela que será trasladada en 1940 a New York, con nombre *Studio Theater*.

Humphrey será una coreógrafa prolífica con piezas como *Song of the west* (1940/1942), *El salón Mexico* (1943), *Day on Earth* (1947), *Night Spell* (1951), etc. En 1940 se irá de la compañía su primera figura, José Limón, quién ya había permanecido en ella desde 1930. Limón se fue para crear su propia compañía y dedicarse a la creación, no obstante, tras estallar la II Guerra Mundial, tanto él como su mujer Pauline Lawrence, regresarán tanto a la ciudad como a la compañía de Humphrey. Limón debía encargarse de sus obligaciones para con la patria. De aquí en adelante comenzará la decadencia de la asociación entre Weidman y Humphrey. En 1914, presentarán su último trabajo juntos, *Inquest*, obra que será también la despedida de Humphrey de la escena para dedicarse en adelante a la docencia y será nombrada por José Limon -bailarín de su ya disuelta compañía- directora artística de la compañía de este, aunque se mantendrá creando coreografías también. Tras haber entrado al cuerpo de profesores de la Juilliard School en 1951, creará piezas, como las antes citadas para la joven

compañía que en 1955 nacerá, la *Juilliard Dance Theater*. La pionera morirá tres años después.

Su danza se diferencia de la de Graham en cuanto a la hegemonía de la estética, pues para ella era muy importante. No tan narrativa como Graham, Humphrey pertenecía al reino de la abstracción, y era partidaria de la emoción y su relación con el movimiento. En sus obras abundarán las imágenes metafóricas sobre aspectos de la vida del ser humano. Sus trabajos serán destinados a mostrar los conflictos de la América propia de su época. De la misma forma que hacía Mary Wigman en Europa, deseaba emancipar la danza de la música, de modo que creó piezas que se interpretaban sin ella, e incluso llegó a coreografiar primero y después componer para esa pieza. Para ella, el ritmo orgánico de la respiración era mucho más efectivo que el ritmo pensado y cerebral del compás musical. Pero lo que la caracterizará por sobre todas las cosas, fue su dedicación a la coreografía de grupo.

En cuanto a las formas que caracterizan su danza, podríamos calificar su estilo como “redondo”, pues sus movimientos preponderantes son las espirales, las curvas, los ochos o los círculos. Para ella no solamente la danza, sino el arte en general, pertenecía al reino del espíritu. Como buena pionera en el tratamiento de las emociones y los problemas humanos, al igual que Graham, retorna a los temas mitológicos clásicos. Todo ello influenciada por Nietzsche y sus teorías sobre la tragedia: *Ifigenia in Aulis* (1935), *Dionysiaques* (1932) o *Lisistrata* (1930). Tratará además temas más humanos, desde la unión del individuo con el grupo, como en *With my red fires* (1936) a la representación de la utopía en *New Dance* (1935). Reflejará también el drama actual de su tiempo establecido por la competitividad en *Theater Piece* (1936) ó tratará también el tema de la desigualdad producto de una sociedad enajenada de fraternidad en *Inquest* (1944).

Si bien a Martha Graham se le reconoce su tendencia al impulso y la emoción, el trabajo y la personalidad de Humphrey eran distintivos de racionalidad. Hay un factor en los coreógrafos de la danza moderna, es el uso de la gravedad, ese tira y afloja con el suelo, la caída y la recuperación. Esta será la gran característica de la danza moderna, al igual que el uso de la respiración para aprovechar el movimiento, pero algo es particularmente identificativo de Doris Humphrey, y es buscar el punto de desequilibrio antes de la caída. Su trabajo sobre el *fall and recover*, será para ella lo que para Nietzsche esa lucha entre los aspectos de Apolo y Dionisos, entre el equilibrio y su carencia, entre la medida y lo salvaje.

Durante este proceso reformador, llegarán aires de Europa -otra de las diásporas-, traídos por Hanya Holm (1893/1992). Formada bajo las ideas de Dalcroze, entrará a formar parte de la compañía de Mary Wigman. Con ella descubrirá las teorías de Laban. Mary Wigman confiaba tanto en ella que le cedió la dirección de su estudio en New York. Allí, el estilo de Holm sufrirá un cambio rotundo y pasará del pesimismo y el drama dialéctico interno propios del expresionismo alemán de Wigman, al sentimiento de libertad que respiraba en su país de acogida. Desde luego, el cambio de horizonte era completamente diferente.

Atendiendo a uno de los testimonios más íntimos que Stefan Zweig nos revela en su libro *-El mundo de ayer-*, podemos darnos cuenta de la sensación que se despertó en gran parte de las personas que tuvieron que abandonar su lugar; por más que posteriormente se adaptaran al medio al que llegaron:

[...] cuando pronuncio de una tirada “mi vida”, maquinalmente me pregunto: “¿Cuál de ellas?” ¿La de antes de la guerra? ¿De la primera guerra o de la segunda? ¿O la de hoy? Otras veces me sorprende a mí mismo diciendo “mi casa”, para descubrir en seguida que no sé a cuál de ellas me refiero: si a la de Bath o la de Salzburgo, o, tal vez, al caserón paterno de Viena. O digo -nuestra

*casa”, y me estremezco al pensar que los hombres de mi patria apenas me consideran como uno de ellos, como los ingleses o los americanos; allí ya no me queda ninguna ligazón orgánica y aquí, no me he acabado de integrar [...].*³²³

El optimismo comenzó a adueñarse de su corazón a medida que permanecía más tiempo en Estados Unidos. Hanya Holm, hizo de la fe en el ser humano unas de sus máximas. No por ello, olvidó del todo los defectos que la sociedad industrializada contenía. En su obra *Trend* (1937), tratará precisamente sobre ello, sobre la pérdida de identidad que acomete al hombre dentro de esa mole que despertaba el fenómeno de masas. No obstante, el final optimista con que remató esta obra hará que la pieza sea bien acogida entre la sociedad americana. Será por ella reconocida como la mejor coreografía en el *Bennington Festival* en 1937. A pesar del éxito que despertó su trabajo en general, no le faltaron problemas tampoco. La asociación de Mary Wigman con el pensamiento nazi por culpa de su participación en la formación física de la raza aria a través de la danza en Berlín, hizo que tuviera que cambiar el nombre de la escuela a *Hanya Holm School of dance* en 1936. Nada que estuviera asociado al movimiento nazi estaba bien visto en esa época, debido a las atroces ideas y acontecimientos que realizó a lo largo de ambas guerras.

En 1944 cerrará su compañía por problemas de tipo económico así como también físicos, de modo que su carrera acabó desembocando en una exitosa carrera como coreógrafa en Broadway. Holm no enseñaba una técnica fija, sino que promulgaba diferentes conceptos que sus alumnos y bailarines debían poseer tales como un cierto lirismo, fluidez en el movimiento, estudios sobre el uso del espacio, etc. La coreógrafa alemana era partidaria de la revolución expresionista sobre el movimiento surgido en Europa, de modo que su estilo se basaba en improvisaciones medio pautadas como en el caso de Wigman.

³²³ ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer*, Cit., pág. 11.

En lo que podemos denominar, la primera generación de la danza moderna propiamente dicho, vemos una propuesta de movimiento, de “espectáculo” y de danza mucho más propia del tiempo en que vivían, de la que habían propuesto sus predecesores: St. Denis y Shawn. Quizás en cuanto a la presentación no se parecía en nada a aquéllas ceremonias en la que las antiguas culturas “hablaban” con la tierra y con sus dioses, en petición de todo cuanto necesitaban o solamente para agradecer y disfrutar, sin embargo, su lenguaje metafísico sí era el mismo; con códigos diferentes, su lenguaje partía directamente del espíritu del intérprete, brotaba en esencia, tan auténtico y sincero como la oración de cualquier ser humano pío que habla con su creador. La única verdadera diferencia quizás, es que los religiosos danzando o no, pretenden o pretendían comunicarse con sus dioses, los pioneros de la danza moderna, más “antropocéntricos”, claman ante una sociedad que debe reaccionar. Simplemente son aspectos de lo sagrado vistos desde un prisma diferente, al fin y al cabo, lo más sagrado que posee un ser humano es su propia vida, su propia realidad, al menos desde un punto de vista occidental. Una vida que estos pioneros pretendían rescatar a través de su visión de la realidad.

La situación mundial que comenzó fraguándose con el estallido de la I Guerra Mundial, no cesaría hasta finalizada la “segunda gran contienda”. Ciertamente hubo un remanso de paz, los “felices veinte”, sin embargo se mostraría tan frágil como los ideales sobre los cuales se había asentado la paz después de la Gran Guerra. Tanto en el periodo de entreguerras como en el posterior -la postguerra-, los artistas habían sido golpeados de tal forma que necesitaron replantearse de nuevo la realidad, así como su forma de representarlo. Su realidad había cambiado tan drásticamente, la confusión de valores era tal, que debían encontrar nuevas formas de expresión, pues las antiguas fórmulas habían quedado obsoletas. Los artistas rebotaban de sentimientos pesimistas, de imágenes de miseria y de caos. Uno de estos artistas fue George Grosz (1893/1959). En su obra pictórica *Metrópolis*

(1916/1917), nos ofrece la imagen que el Berlín de la I Guerra Mundial se le antojaba. Una imagen un tanto macabra, al fin y al cabo, el foco izquierdo de la pintura nos muestra un entierro. Un entierro en que los mismos asistentes están tan muertos como el cochero, o el difunto aquel que se supone, yace dentro del féretro. La composición general nos ofrece una sensación de fatiga y claustrofobia. Los personajes, superpuestos, nos obligan a sentir la más que probable confusión del tiempo en que fue realizada la obra; su propia confusión. Probablemente reflejaba también la visión que le había supuesto vivir la guerra en participación directa. Grosz, había entrado en el frente a combatir, pero había tenido que salir de él por dos ataques de pánico, el pintor no pudo soportar la presión.³²⁴ El rojo impregna el cuadro como si de un aura de pesadilla se tratara. El holocausto había llegado a Berlín para Grosz. Desde luego el cuadro mantiene una clara influencia expresionista.

<“Metrópolis” es una expresión de la histeria, de la situación de trauma extremo en el que la guerra puso a Europa y particularmente a las grandes ciudades. Paradójicamente, el conflicto fue un tremendo unificador de Europa. Estaba rota, pero fue más una tras esta experiencia>, concluye Solana³²⁵. (Guillermo Solana, director del museo Thyssen-Bornesmiza, Madrid).

Por otro lado, en medio de ambos infiernos vividos en Europa a nivel general, hubo además problemas internos en los extremos más diametralmente opuestos - geográficamente hablando-: España y Rusia. El horizonte bélico que conoció el mundo entero a través de estos holocáusticos y colosales horrores, no solamente puso en guardia a la población general, así como a la política y demás sectores

³²⁴HERNÁNDEZ, Virginia: “*Entusiasmo exagerado y decepción absoluta.*”, El mundo. Imprescindibles [on line], Madrid. Disponible en <http://www.elmundo.es/especiales/primera-guerra-mundial/imprescindibles/guerra-y-cultura.html> [Consultado el 27 de febrero de 2015.]

³²⁵Idem.

sociales. El arte, se inmiscuiría plena y directamente, aportando su contribución sobre la escena.

La danza moderna no se mantendría al margen de esta situación. Los ideales sobre los que se había fundado ya desde sus comienzos, denotaban en parte este futuro apoyo. Su manifiesto rechazo hacia la tradición, la búsqueda de un lenguaje más natural del ser humano para el ser humano mismo, para sus preocupaciones, y su tendencia hacia la colectividad en detrimento del pensamiento individualista, harían de esta vertiente dancística una fiel defensora ante la desigualdad, la injusticia y todo aquello que atentase contra la estabilidad y el bienestar del ser humano.

Si bien Kurt Jooss en Europa había manifestado su rechazo a los paisajes desoladores que había producido la I Guerra Mundial, en su creación *La mesa verde*. Martha Graham, Lester Horton, Ted Shawn, José Limón, Ruth Page o Helen Tamaris, entre otros, harían lo propio ante la fratricida contienda que sufrió España entre 1936 y 1939. Lo cierto es que lo que los estadounidenses vieron en esta guerra, era cuanto menos, la pura realidad: un reflejo de lo que venía sucediendo, años atrás, con la Gran Guerra y la Revolución Soviética, y que, aunque ellos no lo supieran, pues al fin y al cabo estaba por llegar, conformaba los prolegómenos de la II Guerra Mundial.

Cierto es también que la Revolución Soviética, fue foco de una gran atención, pues aunque tuvo sus grandes problemas, también aportó un sueño de utopía e igualdad. No obstante, este sueño resultaría ser un tanto ingenuo y tan delicadamente frágil como la paz que vivió el mundo en los comienzos del periodo de entreguerras. Sin embargo, esos ideales de fraternidad y camaradería se mantendrían por cierto periodo, y se harían objeto de enorme lucha social en los Estados Unidos ante la devastadora situación política y social que despertó el

Crack del 29, y su consecuente desenlace en la Gran Depresión. Delfín Colomé, en su libro *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)* (2010), nos habla de la postura tomada por los representantes de la danza moderna en Estados Unidos en defensa de tales ideales:

[...] en esas actitudes de los coreógrafos, de los actantes y del público, se asentaba una verdadera fascinación por la Revolución Soviética, que más adelante se frustraría (sobre todo a partir del Pacto Hitler-Stalin). La Revolución, en aquellos momentos, era totalmente ejemplar para la clase obrera del mundo occidental, sumido en una profunda depresión económica. La visión revolucionaria prometida por los soviéticos era uno de los escasos consuelos del obrero de los años veinte, cuando miraba a su oscuro e incierto futuro.³²⁶

Las actitudes de las que habla Colomé, se refieren a actuaciones como la que hizo Edith Segal (1902/1997), en reconocimiento a las ideas defendidas por Lenin. La pieza creada por Segal llevará por nombre *The Belt Goes Red* (1930), y en ella manifiesta claramente su apoyo a la clase obrera para que se libere y tome medidas contra el esclavismo que imponía la producción en cadena propia del imperialismo. Si bien los intérpretes que realizaron la pieza era poco más que aficionados, la fuerza con la que defendían sus ideas interpretando la pieza resultaba verdaderamente poderosa.

Todo esto, hará de la danza moderna una herramienta de protesta y denuncia, tanto a nivel social como en defensa de los derechos de los trabajadores. No obstante, la danza había fijado ya objetivos tan o más trascendentales, tanto en Europa como en EEUU. Como hemos dicho antes, la danza moderna reflejará el profundo descontento que el ciudadano americano sentía frente a la guerra

³²⁶ COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 76.

española, apoyando a las izquierdas. En cualquier caso, la mayor parte de los creadores de la danza moderna, lo que rechazaban era ese sentimiento de dolor propio de la guerra, así como el auge del fascismo, tanto en Europa como en el resto del panorama internacional.

Una muestra de la conciencia de los representantes de la danza moderna sobre el contexto social e internacional, se muestra claramente en el programa del día del estreno de la pieza *Quest* (1936) de Charles Weidman:

El artista va delante y arrastra a los demás. Por fin se ha dado cuenta de que no puede vivir en una torre de marfil, haciendo oídos sordos a las masas de la humanidad; porque es una parte de esas masas y debe darlo a conocer así. [Perpener, 1994:23].³²⁷

Cabe aclarar llegado este punto, que con el desarrollo de la danza moderna, impulsado en gran medida por este carácter socialmente revolucionario, esta había ganado muchos practicantes. Practicantes que, aunque no tuviesen un nivel de profesionalidad verdaderamente aceptable, se habían unido a la causa de protesta “dancística”, de modo que organizaban eventos para tales actividades. Nació así la *Workers Dance League* en 1933, en la cual toman partido varios grupos de danza, como el *Jack London Rebel Dancers*, *Red Dancers*, *New Duncan Dancers* o el *Nature Friends Dance Group*, entre otros. Dos años más tarde, la WDL, cambiará su nombre a *New Dance League*, manteniendo su imagen revolucionaria, pero soltando así un poco de presión a nivel político. Esta “asociación” convocará junto con otra, la *Dancers Association*, el *Primer Congreso Nacional de la Danza* en 1936 para estrechar lazos entre los “amigos” de la danza del momento: la danza revolucionaria. En este congreso se asentarán

³²⁷ COLOMÉ Y PUJOL, Delfin: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 73.

algunas iniciativas, unas con carácter técnico hacia el propio arte, y otras en la línea que venimos tratando, de participación en el terreno social. En el punto IV de este congreso podemos leer:

Ya que las fuerzas del fascismo llevan irremediablemente, por la propia naturaleza de la política fascista, a un estancamiento de todas las formas artísticas y todos los procesos de creación, así como a guerras de agresión, ya que las fuerzas de la guerra son claramente destructivas tanto para la vida humana como para el desarrollo del arte y la cultura, el Congreso de la Danza resuelve que sus miembros, en interés de un crecimiento de la danza libre y sin censura, se opondrán resueltamente a la guerra, al fascismo, a la censura y a todas las acciones que propicien políticas regresivas.³²⁸

Hasta el momento hemos hablado de la población estadounidense como de un todo global, haciendo excepciones entre obreros y clases más adineradas. Pero en el propio EEUU había problemas internos de diferentes índoles. Uno de estos problemas era el de la situación social de la población negra, un tanto marginada. Y es por estos tiempos, que comenzará a alzar la voz dentro del terreno de la danza, y aunque participen individuos negros en los demás tipos de protesta, estos como masa, tendrán que librar su propia batalla a parte, la batalla por obtener su reconocimiento y sus propios derechos.

En 1930, Edith Segal danzó con Burroughs -bailarina negra- *Dance of Solidarity* en uno de los mítines del Partido Comunista estadounidense, para apoyo de este sector poblacional. Decir, que por estas fechas, tal partido admitía ya a miembros de raza negra entre sus filas, lo cual resultó ser una maniobra no solamente muy humana, sino también inteligente en medio de la ya convulsa sociedad clamorosa

³²⁸ COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., págs. 83, 84.

y reivindicativa. La pieza danzada por la pareja interracial femenina, se tornará masculina dos años más tarde, tomando el nombre de *Black and White*, y será interpretada en diversos lugares del país por Add Bates e Irving Lansky, negro y blanco respectivamente.

Verdaderamente era una época de profundos cambios, y aunque muchas personas fueran partidarias del comunismo, otros tantos simplemente empatizaban con algunas de las ideas de este pensamiento, y aunque no eran comunistas, trataban de contribuir a una mejora de su entorno y no buscaban verdaderamente la implantación de este sistema político en su país.³²⁹

Se hace necesario explicar que esta *danza revolucionaria*, no llegó a enmarcarse plenamente dentro de la *Modern Dance*, sino que fluyó paralelamente, aunque no sin desavenencias recíprocas. Por un lado, los pioneros de la danza moderna, con una tendencia más humanista que política, eran acusados por los revolucionarios de ambiguos a nivel político, además de ser calificados como artistas demasiado abstractos y de complicado carácter conceptual. Además de todo esto, también les reprochaban su falta de dedicación a la hora de los contenidos de sus creaciones por una cierta carencia en cuanto a la realidad social que se cernía sobre el mundo. Por otro lado, la vertiente más revolucionaria, era objeto de críticas por los componentes de la danza moderna, por su baja calidad técnica y artística y su consecuente escasa profesionalidad.

No obstante, humanistas o revolucionarios, lo que verdaderamente se palpa es una conciencia social y humana, fuertemente enraizada en la mayor parte del sector de las corrientes más vanguardistas de la danza. Sabiendo de todo esto, unido a la

³²⁹COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 86.

situación mundial que hasta 1936 se había vivido, no es de extrañar la atención que la Guerra Civil Española recibiría por parte de los EEUU.

La izquierda [...], consideró desde el principio la Guerra Civil como parte de una luchas más amplia y, conforme la guerra iba, a través de la política de intervención, convirtiéndose en parte de los conflictos que enfrentaban a las potencias europeas, estas implicaciones dieron a las cuestiones españolas un significado universal. Al igual que en 1830, en los campos de batalla de España contendían las ideologías que dividían a Europa -esta vez, chocaban la democracia y el fascismo. Para Hans Beimler, un comunista alemán que murió luchando con las Brigadas Internacionales en el frente de Madrid, “el único camino para recuperar Alemania, pasaba por Madrid” [Carr, 1982: 625].³³⁰

La Guerra Civil Española fue en realidad un “baile de máscaras”, en el sentido más negativo de la expresión. Si tanto la izquierda como la derecha luchaban por la igualdad, la libertad y el fin de la opresión, la parte más tradicional y conservadora, era en realidad un fascismo velado bajo el pretexto de nacionalismo. Sin embargo fueron muchos los episodios que revelaron la verdadera identidad del bando franquista. Entre ellos podemos contar primeramente, el fusilamiento del Federico García Lorca el 18 de Agosto de 1936, lo cual privó a España y al resto del mundo, de uno de los personajes más reveladores de nuestro panorama nacional literario, no solamente de la Generación del 27, sino de toda nuestra historia. También podemos recordar el ataque a Guernica:

En Abril de 1937, Guernica supuso un choque. Por primera vez una población fue tomada como objetivo por aviones [...]. Hasta entonces, la guerra la hacían

³³⁰ COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 91.

*soldados contra soldados. Sin duda era una matanza, pero obedecía a la regla elemental de proteger al débil en nombre de la ley. A esa nobleza militar ha sucedido la ignominia de un mundo en el que sólo el militar está protegido, en el que el civil se convierte en rehén y en víctima.*³³¹

En toda guerra, se produce una politización del arte y la cultura, España no sería diferente del resto del mundo. Esto hará que el arte español de la época de la Guerra Civil sea arte propagandístico. Corrientes como el surrealismo o el cubismo irían en detrimento, mientras tendencias más realistas se apoderaban del panorama.

El Pabellón dedicado a España en la Exposición Universal de París de 1937 estaría dedicado a apoyar la causa republicana. Allí podían encontrarse obras como *El Guernica* de Picasso:

*El cuadro no representa el acontecimiento en sí, sino que a través de él se expresa la violencia y la crueldad de los hechos. Imágenes como la del toro, el caballo moribundo, el guerrero caído, la madre con el niño muerto, los edificios en llamas y destrozados reflejan la inhumanidad y la brutalidad de la guerra. El cuadro es un alarido, un grito desgarrador de pavor.*³³²

El Guernica, viajará incesantemente en busca de apoyo para la parte revolucionaria de la guerra.

³³¹ CLAIR, J.: “De Guernica a Belgrado”, Publicado en *El País*, 28 de mayo de 1999. Disponible en http://elpais.com/diario/1999/05/28/opinion/927842410_850215.html [Consultado el 12 de mayo de 2015.]

³³² *El arte de la guerra civil en España*. Arte España. Madrid: Junio de 2005. Disponible en <http://www.artespana.com/guerracivil.htm> [Consultado el 24 de abril de 2015.]

En la exposición de París también podían encontrarse otras piezas como *La Monserrat* de Julio González, *La fuente de mercurio (Mercury Fountain)* de Alexander Calder o *El campesino catalán en rebeldía* de Joan Miró. Las obras allí expuestas trataban de dar propaganda a la causa revolucionaria y republicana. *La Monserrat*, nos muestra a una campesina catalana por ejemplo, representa la queja de no solamente el pueblo catalán, sin de todo el pueblo español ante la guerra y el fascismo. La actitud de la mujer resulta verdaderamente desafiante, pues se muestra firme en su acción de protesta, iracunda con lo que sucede en “su España”, mostrando su carácter más fecundo, un niño, y en la otra mano una hoz, quizás en señal de orgullo y en defensa de su querida tierra. *Mercury Fountain* por otro lado, serviría para destacar los aspectos económicos de la Guerra Civil, en el momento en que las minas de mercurio de Almadén [...] estaban siendo hostigadas por el bando nacionalista.³³³ Esta pieza conforma una excepción con relación al resto de las allí expuestas, pues no se trata de una artista español, sino extranjero, no obstante tuvo un lugar en el pabellón de España. Joan Miró nos aclara sobre su obra sita en la misma exposición:

Participé en el pabellón español de la exposición de París de 1937, porque me sentía humanamente solidarizado con lo que representaba. Presenté el gran panel del Payés catalán en rebeldía de grandes dimensiones, que pinté directamente subido en unos andamios en la misma sala del edificio, hice previamente unos ligeros croquis para saber vagamente a lo que debía atenerme, perno como lo he dicho, la ejecución de ésta obra fue directa y brutal. Mi pintura fue ejecutada sobre una superficie de conglomerado de madera, de una gran calidad mural y de gran belleza, que se aplicó sobre el muro, dividida en varios paneles simétricos. Escogí este personaje, con una estrella azul proyectándose en la superficie,

³³³Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Mercury fountain (maquette)*. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mercury-fountain-maquette-fuente-mercurio-maqueta> [Consultado el 14 de abril de 2015.]

*porque el payés, con su gran hoz es un gran símbolo de Cataluña, personaje que echa sus raíces más profundas en la tierra, materializándose con ella.*³³⁴

Como ya hemos dicho antes, en medio de esta conciencia antibelicista y reivindicativa que había surgido en EEUU -así como en la mayor parte del mundo-, muchos creadores de la *Modern Dance* crearon piezas sobre la Guerra Civil Española.

Ted Shawn fue uno de ellos, creando la pieza *Women of Spain*, basada en una noticia periodística que contaba como varias mujeres habían defendido su pequeño pueblo durante la Guerra Civil Española.³³⁵

Se trata de una danza grupal, en concreto 18 intérpretes femeninas. Mary Washington Ball -quién había ayudado a Shawn durante el establecimiento de su escuela-granja, la *Jacob's Pillow*- haría el papel de primera bailarina. La pieza se centra en mostrar la tragedia que dejaba a su paso la guerra mediante muestras de momentos verdaderamente dolorosos. La obra en sí no solamente contiene un elemento trágico, sino que constituye una tragedia en sí misma, pues *Women of Spain* remata con la muerte de la protagonista.

Otra de las grandes creadoras de la *Modern Dance* que participó en esta protesta pública a través de la danza fue, para sorpresa de todos Martha Graham, ya que la gran pionera de la danza moderna americana jamás había manifestado sus ideas políticas a través de su trabajo³³⁶. En esta ocasión, no solamente lo haría una vez, sino dos veces, con dos piezas diferentes; además de negarse a actuar en los

³³⁴MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El pabellón español en la exposición universal de París de 1937*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, pág. 173.

³³⁵ COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 144.

³³⁶COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Cit., pág. 113.

Juegos Olímpicos de Berlín, mostrando además así su profundo rechazo al nazismo alemán, pues en su compañía había miembros judíos. En su libro *Blood Memory, An Autobiography* (1991) nos expone su parecer:

Para mí es hoy imposible bailar en Alemania. Muchos artistas a los que respeto y admiro han sido perseguidos, han sido privados de su derecho a trabajar por razones ridículas e insatisfactorias y considero imposible identificarme, aceptando la invitación, con el régimen que ha hecho posible esas cosas. Además algunos miembros de mi propio grupo no serían bienvenidos en Alemania. Son judíos.³³⁷

Muy significativas fueron las dos piezas que creó sobre la Guerra Civil Española: *Deep Song* (1937) e *Immediate Tragedy* (1937) en las que muestra su descontento con la guerra. Con estas dos piezas, se ganaría el apoyo de la crítica de izquierdas, así como también a los representantes de la danza revolucionaria.

Immediate Tragedy, llevó música de Henry Cowell (1987/1965), y su estreno tuvo lugar en 30 de Julio de 1937. Se trata de una *solo*, y Martha Graham subió al escenario la pesadumbre del pueblo español ante el trance que estaba viviendo. Pero la que tuvo más repercusión tuvo fue *Deep Song*, otro *solo*, con música del mismo compositor que la anterior.

Su comienzo era ya de una premonición estremecedora. Al abrirse las cortinas, la bailarina estaba sentada en un largo banco blanco, con su brillante cabello negro recogido en un moño en la nuca, con sus piernas en tensión, desplegando su falda, de anchas rayas, a uno y otro lado. Con una inspiración de aire, empezaba una danza de dolor inenarrable; que hablaba no sólo de una mujer, sino de todas

³³⁷ GRAHAM, Martha: *Blood Memory, An Autobiography*, New York: Doubleday, 1991, pág. 150-151, en COLOMÉ Y PUJOL, Delfín, *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, pág. 114. (Citado en pág. 343)

las mujeres que sufren cuando sus hijos, hermanos y novios van a la guerra para matar a los hijos, hermanos y maridos de otras mujeres.

Desde luego, es muy de recalcar, la capacidad que poseía Graham de universalizar los mensajes que enviaba a través de sus propias coreografías. Algo que cuando tratemos, más adelante sobre Pina Bausch, veremos que se trata de algo verdaderamente sorprendente por la eficacia para hacer de lo que se pone en escena, una fuente de contemplación y de participación metafísica, por lo arquetípicamente esencial del propio contenido.

Estos dos pioneros -Ted Shawn y Martha Graham- no fueron en absoluto los únicos que se manifestaron en contra de nuestro pasado conflicto fratricida, sino que muchos más artistas, como Angna Enters (1897/1989) con *Spain Says Salud!* o con *Flesh Possessed Saint-Red Malaga-1936*, Helen Tamaris (1905/1966) con *Adelante*, Lester Horton (1906/1953) con *Pasaremos* o con *Madrigal Doloroso*, José Limón (1908)1972) con *Danza de la muerte* o Ruth Page (1899/1991) con *Guns and Castanets*, entre otros tantos, harían lo propio para expresar también su rechazo.

Surgirán a partir de la II Guerra Mundial figuras en la danza estadounidense que consolidarán los presupuestos del movimiento anterior -la danza moderna-, y asentarán uno propio, la danza postmoderna. Entre ellos están Merce Cunningham, Alvin Ailey o Lester Horton por ejemplo.

La obra de Merce Cunningham, es quizás un paralelo, dentro de la danza postmoderna, a la de Ballanchine en la vertiente de la danza clásica:

Cunningham ha liberado a la danza de la obligación de contar una historia, de manifestar un sentimiento o de narrar una idea. Para ello ha sido necesario

conferirle una autonomía total, a fin de que pudiera existir por sí y ante sí, sin otros recursos, restituyendo al movimiento una unidad primaria, un contenido que arranca del mismo origen de la danza contemporánea.

“El tema de la danza es la danza misma”, le gusta subrayar a Cunningham. [...].³³⁸

Para este creador, la danza significaba nada más que movimiento constante. Su premisa de poner el movimiento por encima de todo dentro de sus obras, le llevó a autonomizar la danza hasta de la propia música. Esta autonomía de la música, la cual él trató de una forma muy particular y personal, es muy interesante, pero desgraciadamente se sale de las características de la danza susceptibles de nuestro estudio, además de que otros autores las han tratado ya, dedicándoles el tiempo y el espacio que necesitan para reflejarlas de la forma pertinente y merecida. Aunque este creador se sale de los cánones de los creadores que tenemos el gusto de estudiar, hubiese supuesto, de igual manera que en el caso de ruso, una terrible falta no haberlo mencionado. Afortunadamente, otros creadores contemporáneos suyos sí nos atañen, como Lester Horton por ejemplo.

Lester Horton, había recibido formación en danza en la escuela Denishawn, pero no se adscribió nunca a su estilo. Su formación fue bastante completa y variada, recibiendo formación en danza clásica y también folclore nativo. Este último estilo tendrá una gran influencia a lo largo de su carrera, al igual que otras tantas manifestaciones del folclore de diferentes partes del mundo, como africanas, hindúes, hasta las propias del vudú haitiano -el cual a su vez provenían de África también-. Afincado en California, Los Ángeles, fundará la primera compañía interracial de Estados Unidos. A lo largo de sus creaciones abordará los temas ya característicos de la danza moderna; como la situación del ser humano en la

³³⁸ COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Cit., pág. 44.

sociedad industrializada, aunque tratará un tema pionero para su época, el racismo.

Su espíritu emprendedor hará que, asociado con otras tres personas lleven a cabo la creación del *Dance Theater*, un teatro destinado únicamente a la danza. Aunque su técnica es una de las más completas y codificadas, no partió, como los anteriores de su visión propia de la danza, sino que experimentó con sus alumnos, admitiendo lo mejor que creía ver en cada uno. Fundó en 1932 su propia compañía, y cuando abra sus puertas el *Dance Theater*, instalará allí una escuela, ofreciendo una formación muy completa. De ella saldrán personajes de la danza cuyas compañías han llegado hasta nuestros días. Uno de ellos es Alvin Ailey.

Algunas de la obras de este coreógrafo son *Kootenai War Dance* (1932), *Voodoo Ceremonial* (1932), *Salomé* (1934) o *La Consagración de la Primavera* (1937).

Llegados a este punto, no es necesario sacar conclusiones, esta reflexión de Delfin Colomé sobre el pensamiento de Roger Garaudy, sacada de su libro *El indiscreto encanto de la danza*, nos ofrece una perfecta para nuestro estudio:

[...]la danza moderna que nacerá con Isadora, crecerá con Denishawn, madurará con Martha Graham, Mary Wigman y, evolucionaría -en una verdadera eclosión artística de dimensiones inauditas- con [...] los postmodernos, vuelve a ser precisamente ahora y aquí lo que fue en todos los tiempos: no solamente un arte de vivir, sino una manera de expresar intensamente las relaciones del hombre con la naturaleza, con su propia sociedad, con el futuro, con los dioses.

Para Garaudy, entre la danza de ahora y la del pasado han transcurrido “veinte siglos de desprecio del cuerpo por parte de un cristianismo pervertido por el dualismo platónico”.³³⁹

La realidad es que durante los albores de la danza moderna americana, se juntaron en el continente un cúmulo de elementos poco vistos en otros momentos. La gente que llegaba de Europa escapando de los horrores, artistas o no, tenían relación con el resto de la población entre los cuales sí estaban los artistas para empatizar con estos obligados “viajeros”. Tanto en Europa como en América, tras estas grandes contiendas debían, y lo hicieron, retroceder en las costumbres, volver a aquellos tiempos en los que el Mundo, así como también la Vida, espoleaban al ser humano, obligándole a sentir esa inseguridad que le hacía mantenerse alerta, que le hacía reencontrarse en cada momento con su esencia, que le hacía descubrir a cada instante quien Es y aquello de lo que es posible. Así al menos nos lo cuenta Zweig:

Tuvo más suerte la generación de mis padres y abuelos, que llevó una vida tranquila, llana y clara de principio a fin. Sin embargo, no sé si los envidio por ello. Porque ¡cómo vegetaban lejos de todas las amarguras verdaderas, de las perfidias y las fuerzas del destino! ¡Cómo vivían al margen de todas las crisis y los problemas que oprimen el corazón, pero a la vez lo ensanchan! [...] Ni siquiera en sus noches más negras podían soñar hasta qué punto puede ser peligroso el hombre, pero tampoco cuánta fuerza tiene para vencer peligros y superar pruebas. Nosotros, perseguidos a través de todos los rápidos de la vida, nosotros, arrancados de todas las raíces que nos unen a los nuestros, nosotros, que siempre empezamos de nuevo cuando nos empujan hacia un final, nosotros, víctimas y, sin embargo, también servidores voluntarios de fuerzas místicas

³³⁹COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Cit., pág. 114.

*desconocidas, [...] hemos sentido la tensión de un polo a otro y el escalofrío de las cosas eternamente nuevas hasta la última fibra de nuestro ser. [...]*³⁴⁰

5.3. _La escena vuelve a ser un templo ritual.

5.3.1. _ Maurice Béjart: la danza como camino de conocimiento interior.

*Dios no es un tranquilizante. Dios me inquieta,
Dios me impide dormir, Dios me da cita todos
los días en el estudio. ¡Me mata de trabajo!*³⁴¹

Maurice Béjart.

¿Quién osaría decir que en un mundo tan absolutamente elitista, en cuanto al físico y las *condiciones* óptimas para convertirse en profesional como es el de la danza, iba a llegar Maurice Berger -aquel chico de cuerpo debilitado y poco apto para la danza, como él mismo reconoce en su libro *Un instante en la vida ajena*- a ser uno de los más grandes coreógrafos del mundo tanto de su tiempo como de la historia de la danza? Si bien nunca llegó a destacar enormemente como bailarín, sí lo haría en el terreno coreográfico. A ello le ayudaría y sería además una constante en su obra la idea de lo sagrado, de lo numinoso, de aquello que trasciende al ser humano y lo eleva.

Maurice Béjart -y dejémoslo así, pues es como ha pasado a llamarse así para los anales de la historia-, nació en 1927 en Marsella, Francia. Si bien su educación artística fue desarrollada sobre todo en su país natal, su carrera como coreógrafo

³⁴⁰ ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer*, Cit., pág. 48.

³⁴¹ BÉJART, Maurice: *Un instante en la vida ajena*, Buenos Aires: Celtia, 1982, pág. 264.

alcanzaría sus más altas cumbres entre Bélgica y Suiza. Pero volvamos atrás, a su niñez. Es asombroso como muchas veces *el destino* nos depara realidades inimaginables. Bim -apelativo familiar de Béjart-, llegó a la danza por prescripción médica.³⁴² Maurice Béjart comienza a estudiar danza clásica con *Mme. Gianocci, que había sido estrella del ballet de la Scala de Milán. Debutó como figurante en la Ópera de Marsella, en la bacanal de Sansón y Dalila, trasladándose a París para seguir los cursos de danza académica de Léo Staats y Egorova. La formación intelectual del padre de Maurice Béjart, Gastón Berger, doctorado en Filosofía en 1941, profesor conferenciante en la Facultad de Letras de Aix así como la toma de contacto con la danza ya en su adolescencia fueron determinantes para enfocar la danza como actividad artística desde un punto de vista reflexivo y nada convencional.*³⁴³ Durante su etapa como bailarín formará parte del elenco de la compañía *Ballets de París* con Roland Petit, formará también parte de la plantilla del *International Ballet* (Gran Bretaña) y permanecerá un tiempo con Birgit Cullberg en Suecia. Sin embargo, el futuro le deparaba algo más “compositivo”, como coreógrafo. Aunque él le había demostrado al mundo que este papel no se le quedaba grande cuando, con tan sólo 19 años de edad creó su primera pieza, *Petit Page*.

Quizás su facilidad para crear tanto ballets como puestas en escena, vinieron impulsadas por la práctica que de niño fue adquiriendo en la tienda de antigüedades de su abuela, dirigiendo una orquesta imaginaria o también llevando la carga de director teatral con su *troupe* familiar de primos, actividades claro está completamente lúdicas e infantiles, si bien, está demostrado que el aprendizaje de los primeros años de edad determina en gran parte nuestro desarrollo como personas, y el suyo fue entre filosofía, música y puestas en escena. ¿Qué otra cosa

³⁴² MUÑOZ-ZIELINSKI, Margarita, CAYUELA VERA, Georgina: “La danza dice adiós a Maurice Béjart”. Publicado en *Tiempo de danza*, Murcia: Diciembre de 2007 a Febrero de 2008, nº 11, pág. 11.

³⁴³ Idem.

podía salir? Seguramente no sólo bailarín o coreógrafo, pero sí estaba esta entre las pocas opciones posibles. Y a riesgo de que este fragmento resulte puramente especulador, nos arriesgaremos también a proponer que fue la tendencia de Maurice Béjart hacia todo lo religioso, lo que hizo que tal vez inconscientemente eligiese la danza como futuro profesional ya desde sus inicios, puesto que más tarde, ya en su edad adulta identificó tal decisión precisamente con este aspecto suyo:

Tomé la danza en serio porque creo que es un fenómeno de origen religioso. Y además un fenómeno social. Pero la danza es sobre todo religiosa. En la medida en que sea considerada como un rito, rito a la vez sagrado y humano, cumplirá su función. Si la convertimos en un divertissement, la danza no existirá más y habrá algo que se parecerá a los fuegos artificiales o a una prueba de destreza o a una partida de billar eléctrico, pero no será danza.³⁴⁴

Su búsqueda del conocimiento interior tanto del suyo propio como del ajeno, de la divinidad misma, y de aquello que trasciende la vida se mantuvo toda su existencia. Y es que Maurice fue budista, se convirtió al Islam y hasta realizó prácticas zen. Una vez alguien le dijo: *¡Tú te comportas con las religiones como Don Juan con la mujeres!*³⁴⁵ Podemos imaginar por tanto, el trajín intelectual y espiritual que se trajo en su “búsqueda de Dios”. En cualquier caso, podemos especular también que su religiosidad era en verdad más bien la traducción y la aplicación de una gran espiritualidad, la cual le imponía tomar lo más esencial y a su modo de ver verdadero, de cada una de las religiones que conocía, al fin y al cabo, un verdadero islamista no osaría proponer imágenes como algunas de las mostradas en escena en su espectáculo en memoria de Freddy Mercury y de su

³⁴⁴ BÉJART, Maurice: *Un instante en la vida ajena*, Cit., pág. 119.

³⁴⁵ Idem, pág. 264.

difunto amado Jorge Donn, pero sí, si optamos por ver su tendencia religiosa desde un punto de vista más esencial y arquetípico.

Maurice Béjart nunca perdió a pesar de todo este aspecto *poco materialista* la ambición de medrar a nivel terrenal. Esta ambición le llevó a crear y dirigir varias compañías: *Le Ballet de l'Etoile* (1953), aunque más tarde cambiaría su nombre a *Ballet-Théâtre*, posteriormente formará también la compañía *Ballet du XXe Siècle* en 1957, y cuando esta se disuelva en 1987 *Béjart Ballet Lausanne*, todavía en pie hoy, tras su muerte, manteniendo vivo su legado.

Esta prolífica figura de la danza nos ha dejado un total de casi 250, entre grandes formatos y pequeñas piezas. Muchas de sus piezas han conmovido al público tanto en Europa como en América, algunas de ellas tan conocidas como su nombre mismo, como *Bolero* por ejemplo. Estas son otras tantas de sus obras, aunque en ningún momento se pretenda en absoluto enumerarlas todas ni en su mayoría, pues entorpecería la redacción y el propio interés del tema y trasfondo del apartado: *Juan y Teresa* (1997), *Le sacre du printemps*, *Le Presbytère*, *Pájaro de fuego* (1952), *La medialuna y la cruz*, *Sinfonía para un hombre solo* (1955), *Alto Voltage*, *Premeteo*, *Nijinsky*, *clown de Dios* (1971), *Kabuki* (1986) y muchas más, a cada cual más interesante y bella. Las temáticas más recurrentes en sus piezas suelen abordar asuntos como la muerte, lo divino o el sexo. Quizás de estos tres, el más significativo sea el de la muerte, sobre todo porque está también asociado de algún modo al segundo, y algunos dirían incluso que al tercero -concretamente en el momento del orgasmo-. Sin embargo, la muerte, tal y como la aborda Béjart, no es para nada el concepto occidental que se tiene de ella, sobre todo en la segunda mitad de siglo XX y comienzos del XXI. Maurice Béjart piensa de la muerte:

La muerte no existe. Solo hay quienes se mueren. Mi muerte no me importa, es algo en lo que no pienso; acontecerá y nada más. Para protegerse de la muerte no puede hacerla intervenir en los ballets. Pero nunca me ha gustado eso. No me gusta terminar con la muerte. Me gusta el renacer. Cuando hice Romeo y Julieta, después de las muertes obligadas del libreto, hacía salir a todo el mundo al escenario y se dejaba oír: "¡Haced el amor, no la guerra!" Al final de Nijinski: "Nada es horrible, todo es sólo alegría" y sobre el escenario una mano ofrece una rosa. [...] Al, "Todo es sólo alegría", de Nijinski, yo agregaría: "Todo es sólo vida". Aunque se crea en la reencarnación. Prefiero mil veces creer en la reencarnación que en los discursos de un político.³⁴⁶

Maurice Béjart nos revela en una entrevista realizada por Gilles Farcé³⁴⁷, que es un hombre verdaderamente espiritual, un hombre que cree en un destino predeterminado, al menos en cuanto a lo más importante que ha de vivir una persona, lo demás puede depender de las decisiones que se tomen. A la vez que esto, otro dato interesante es su asiduidad a la consulta de *I-Ching* -un oráculo chino, llamado también *El libro de las mutaciones*-. Béjart dice encontrar en esta herramienta adivinatoria ánimos, motivación y el planteamiento de algunas preguntas que uno debe responderse a sí mismo. De hecho, fue el *I-Ching* el que le animó montar la coreografía de *La consagración de la primavera* -la cual analizaremos más adelante-. Antes de acudir a la cita en que tendría que dar respuesta a la persona que le hacía el encargo, (Maurice Huisman) el oráculo sentenció: *Triunfo sublime gracias al triunfo de la primavera*.³⁴⁸ Y para una

³⁴⁶BÉJART, Maurice: *Un instante en la vida ajena*, Cit., págs. 46-47.

³⁴⁷ GILLES, Farcé: *La danza y lo sagrado.- Entrevista a Maurice Béjart*. Disponible en <http://mmorales-personal.blogspot.com.es/2011/01/la-danza-y-lo-sagrado-entrevista.html> [Consultado el 6 de julio de 2015.]

³⁴⁸ BÉJART, Maurice: *Un instante en la vida ajena*, Cit., pág. 129. (Citado en pág. 379)

persona como Béjart, el destino quedó atado pues a las palabras de la providencia: la primavera triunfó.

Por otro lado, y como a él mismo asegura en su anteriormente mencionado libro, le gusta más asegurar en el espectador las emociones que narrarle sin más un determinado argumento. Podemos decir que Béjart fue el coreógrafo de las ideas y de las emociones del siglo XX, pero no por ello un coreógrafo abstracto. Sus piezas, aún tratando de temas muchas veces inmateriales, se resuelven coreográficamente de una forma rotunda y concreta, además de con una línea muy física, corporal.

A partir de la volcánica experiencia de los Ballets Rusos de Diaghilev y sobrepasando el estilo neoclásico desarrollado por Balanchine, puede hablarse ya con total propiedad de un estilo contemporáneo de ballet, cuya paternidad incuestionable corresponde a Béjart. Un sentido vital y comprometido del movimiento, evasivo de simples abstracciones y asepsias escénicas, mixto y contaminado, ha sido el norte y la razón de ser de esta tendencia fuertemente desarrollada hasta nuestros días.³⁴⁹

Además de la gran evolución que gracias a este fenomenal coreógrafo sufrió la danza, también fue innovador en el terreno del vestuario y la indumentaria clásica. Béjart detestaba el tutú y lo cambió por vestuarios más contemporáneos, como por ejemplo los jeans y otros tipos de pantalones, incluyendo las mallas. Pero estas decisiones de cambiar la estética de la danza tenían un motivo muy concreto:

También es necesario que los espectadores se puedan identificar. Es más fácil identificarse con un señor de torso desnudo y en pantalón que con otro todo

³⁴⁹ PAOLILLO, Carlos: “Au Revoir, Maurice”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Enero-Febrero de 2008, nº 12, pág. 15.

*emperifollado. No estoy enunciando una regla, pero en esa época era importante: había que aproximar el público y los bailarines, éstos debían dejar de ser una especie de seres mágicos que rotan sin ninguna preocupación por el propio peso con músicas que suavizaban demasiado las costumbres.*³⁵⁰

Béjart velaba por una identificación con aquello que sucedía en la escena. Para ello, además de idealizar un tanto el tema a tratar para poder mitificarlo un tanto y transformarlo en una *historia* medianamente arquetípica, también buscaba que tuviera que ver con la realidad del que contempla la escena. Siempre es más fácil que se produzca una *contaminación* a través de aquello que se ve, si de algún modo, se parece a nosotros. Puede producirse así una catarsis contemplativa. Con respecto al carácter arquetípico de las creaciones de Béjart, podría parecernos muy significativa la siguiente cita:

*Con Sinfonía me sucedió algo más. Yo había hablado del Hombre (sin duda no del hombre abstracto, puesto que jamás se le ha estrechado la mano a un hombre abstracto [...], sino del hombre de mi época), yo había hecho vivir a ese hombre, lo había simplificado y encarnado mientras pensaba hablar solo de mí. He verificado en mi oficio esa ley según la cual cuanto más se profundiza en lo singular más se desemboca en lo universal. En lugar de repetir ilustraciones de libros, había abierto mi diario íntimo en la página 1. Al repudiar la anécdota, no descubrí nada abstracto; hallé verdades entrañables, el placer, la angustia, el goce, el perfil de la muerte.*³⁵¹

Béjart propone que el ser humano debe recuperar su realidad ritual. A su modo de ver, el ser humano actual ha perdido por completo la capacidad para reunir los aspectos que antes se daban cita en los ritos: la conciencia de uno mismo con el

³⁵⁰ BÉJART, Maurice: *Un instante en la vida ajena*, Cit., pág. 61.

³⁵¹ *Ibidem*, pág. 87.

cosmos, con los sentimientos, con aquello que se debe hacer, con aquello que es, con los demás, etc. En la entrevista que antes mencionamos de Gilles Farcé nos declara su opinión, la cual deberíamos compartir completamente para ser sinceros con nosotros mismos: el humano actual hace deporte para ponerse en forma (actividad física), va a la oficina a trabajar (vida laboral e intelectual), llega a casa con solo o con los suyos (vida afectiva), etc, pero pocas veces se reúnen todas estas cosas como en el rito, o también en la danza. En ellos confluyen todos los aspectos, lo que debe hacerse, lo que sentimos y la conciencia corporal de lo que hacemos. Además de todo esto que comparten en común la danza y el rito, Béjart nos recuerda lo mismo que ya hemos asegurado al comienzo de este trabajo, que la danza se sitúa entre dos dimensiones diferentes, la del tiempo y la del espacio, a diferencia de otras artes como la escultura por ejemplo que solamente se materializa en el espacio, o la música, que por el contrario transcurre a través del tiempo sin ocupar lugar posible. La danza, esa actividad que otrora fue tan sagrada para los dioses como para los humanos recupera con Béjart en su aspecto más contemporáneamente clásico, esa realidad ontológica que quizás desde Giselle había ido perdiendo hasta casi desaparecer.

Pero en Béjart no debemos ver solamente a un gran coreógrafo, pues también se preocupó por dejarnos su legado, a través de los alumnos que asistían a las dos escuelas más importantes que fundó a lo largo de su vida. En 1970 fundó en Bruselas la escuela *Mudra* y más tarde, en 1992, a la vez que se establecía en Suiza su compañía, abrió una escuela en Dakar. Más tarde abriría en Lausanne la escuela *Rudra*. Podríamos continuar investigando en la vida de Maurice Béjart, pero en lo que concierne a este trabajo, sea quizás a través algunas de sus obras, que hallaremos sus aspectos más significativos, de modo que comencemos.

-Bhakti.

La pieza³⁵² da comienzo con una imagen de un hombre y una mujer ante un templo, y una voz en off dice:

*Lo más expresivo y lo más fuerte, aquello que ejerce la más grande atracción, es el amor entre el hombre y la mujer. Es por lo que la más profunda devoción, se expresa siempre en términos eróticos.*³⁵³

Resulta obvio con este comienzo y con este fragmento que la pieza tratará sobre las relaciones humanas, una constante en la obra del coreógrafo que estamos tratando. No debería resultarnos extraño que Béjart gustara de temas como este, al fin y al cabo, gustaba así mismo también de todo lo sagrado, de los mitos, de las religiones, etc, ¿y no se preocupan todas ellas de las relaciones humanas también? ¿no pretenden muchos mitos explicar muchas incógnitas y muchos aspectos sobre ellas?. A lo largo de la pieza, Béjart irá mostrando tres *pas de deux* diferentes (Rama, Krishna y Shiva), a través de los cuales pretende mostrarnos diferentes enfoques sobre las relaciones.

1.-Rama

Quizás para comprender mejor lo que Béjart trata de exponer en este fragmento de la pieza, debiéramos hablar brevemente sobre Rama. El poema del Ramayana escrito por Valmiki hace aproximadamente seis milenios, nos cuenta que Rama nació en pos de conseguir dos destinos diferentes. Por un lado, los dioses pidieron a Brahma que derrotara a Ravana, el demonio de las diez cabezas, y por otro el

³⁵² BÉJART, Maurice. *Bhakti*. Disponible en <http://balletoman.com/67-maurice-bejart-bhakti.html> [Consultado el 8 de julio de 2015.]

³⁵³ En francés en el idioma original.

rey Dasharatha había hecho sacrificios pidiendo descendencia, y como a buen orador había que responder coherentemente, de modo que Brahma acudió a Vishnú y este accedió a conceder ambas cosas, de modo que decidió encarnarse en la tierra, y lo haría en la forma de Rama como hijo del Rey. Abreviando un poco llegamos a la parte del mito en que Rama parte catorce años a la selva, como resultado de uno de los deseos que el rey había prometido a una de sus esposas, por haberle salvado la vida en el pasado, todo esto en pro de que quien subiese al trono no fuese Rama sino el hijo menor del rey. Durante este periodo de catorce años sucedió que el demonio de las diez cabezas (Ravana) secuestró a Sita, la esposa de Rama. Esta viajaba con él en contra de la voluntad de Rama, que no quería ponerla en peligro. Finalmente Rama derrotó a la serpiente, y al final del periodo de catorce años pudo volver y relevar a su hermano menor en el trono, ya que su padre había muerto de pena al día siguiente de la partida de Rama a la selva. Su reinado resultó ser muy feliz tanto para la pareja real como para el pueblo.

Tras este pequeño relato acerca de la vida de Rama, podemos comenzar a explicar las derivaciones más inmediatas del mito. Rama es considerado no solamente un gran profeta como séptima encarnación de Vishnú, sino que además es la imagen viva del hombre ideal en la India. Existe un concepto llamado *Dharma*, el cual tiene que ver con “aquello que debe hacerse” o con “aquello que deriva de leyes universales”. Bien, pues resulta que Rama, como encarnación de Vishnú, que cumplió con su destino, se muestra en plena sintonía con este concepto. Entendamos la importancia que los hindúes dan a este concepto, y a la conexión que Rama mostró con él, recordando que Vishnú al igual que los demás dioses, cuando se encarnan en la tierra lo hacen olvidándose de quienes son, todo un gran y divino juego para reencontrarse a sí mismos. Además de todo esto, que lo consiguió, se reencontró con Sita, considerada también la reencarnación de Lakshmi, quién a su vez es la consorte de Vishnú. En resumen, podemos decir que

Rama estaba en sintonía completa con la idea de *dharma*, pues consiguió todo aquello para lo que había venido a la tierra y con lo hizo con buena voluntad. Pasemos ahora a la aplicación de todo esto en el ballet de Béjart. Este fragmento del ballet comienza con un hombre sentado en la posición del loto, en meditación. Después aparecerá la cita siguiente:

Recordad que el Señor y su adorador son Uno, jugando dos papeles a la vez. Así que tú eres el Señor mismo.

Después de esto, vemos lo que parecen ser sacerdotes hindúes caminando por la escena. Van vestidos de blanco. Parecen llevar en las manos algo invisible, pero tremendamente cautivador, sin embargo, en realidad están realizando el mudra *padma* o *flor de loto*. Es un mudra que según la tradición hindú es capaz de revelar y expandir nuestras capacidad corporales, espirituales y mentales. Hace que la energía que se genera en el chakra del corazón se haga perceptible en los chakras superiores y porta a su ejecutante claridad mental y unión con el entorno y lo divino.³⁵⁴ Hay también tres hombres en el suelo, vestidos de calle. Dos de ellos se levantarán y recogerán de la tierra lo mismo que portan los otros hombres, los sacerdotes, una flor de loto imaginaria. La elección de Béjart de incluir algún mudra en la pieza es probablemente poco casual, pues una persona como Béjart tan docto en el estudio de diversas religiones, cabe especular que sabría el poder que se le confiere al gesto en muchas de ellas. Como ya hemos dicho en partes anteriores de este trabajo, el gesto se sella en el éter y ejerce una influencia increíble no sólo en aquello que está a nuestro alrededor, sino también en nuestros adentros más profundos, se trata en muchas religiones de un elemento transformador.

³⁵⁴MCCAOCHAN, Nancy. *Mudras*. Disponible en <http://nancymccaochan.com/mudras/> [Consultado el 5 de agosto de 2015.]

Cuando el segundo (Jorge Donn) se ha levantado hace su aparición un personaje de apariencia sobrenatural, probablemente se trate de la diosa Lakshmi, o Sita, una de sus encarnaciones: la diosa hindú de la abundancia y la belleza y la prosperidad. Siendo así, el gesto de los hombres está más que justificado pues parecen recoger las semillas que más tarde traerán su fruto, o también la flor de loto. Esta flor es muy apreciada en la India y en las tradiciones de budistas y yoguis, por tratarse de una flor que nace del lodo, pero que alcanza una gran belleza y una pureza tremenda en medio de algo tan elemental y tan poco considerado como el lodo. La bailarina entra caminando en puntas con algo entre las manos, cada vez que un hombre la deja en el suelo, lleva las manos al mismo para volver recoger de nuevo aquello que se encuentra en la tierra, la fertilidad. Más adelante entra en escena Rama, con el que danza brevemente. Ambos, son levantados en el aire y "engarzados" uno frente al otro en una posición de coito tántrico -veremos más adelante a que nos referimos-. Mientras Rama mira a Sita, ella lo hace hacia el infinito. La sensación que nos aporta tanto el paso a dos como el resto del fragmento, es de una beatitud total, incluso en el momento del coito entre ambos. Se respira virtud desde el momento en que comienza la pieza: la forma de moverse, completamente armónica, la mirada de Sita, de ingenuidad empapada de un profundo conocimiento, la forma en que ambos se relacionan, totalmente complementarios...

En varias ocasiones se emiten imágenes de una pareja desayunando mientras se miran amorosamente. Vuelven a una escena donde danzan Rama y Sita, se trata de una danza de carga mística, de contacto parcial pero continuo. En ella hay posiciones de espejo entrelazadas, las cuales podrían ser un reflejo de la mitad femenina y la mitad masculina. Ambas polaridades sexuales naturales, las necesarias para la reproducción, las polaridades divinas sagradas. Ambas separadas en el género físico de las personas. Ambos, los dioses, se unen en un solo bloque en estas posiciones, como formando un solo ser, lo que también

podría recordarnos la parte masculina y la femenina que habita dentro de cada ser humano, pero también en un posible simbolismo del afecto y la fidelidad que se profesaban estos dos personajes, o al menos eso es lo que figura en las escrituras de *Ramayana*.

Lo cierto es que la expresión de la intérprete recuerda un tanto a esa mueca tan característica de la escultura hindú, esa medio sonrisa que no llega a dibujarse del todo, ese exceso de medida en el sentir que nos engaña, pues debajo de todo eso hay verdaderas pasiones, arrebatadoras, placenteras, fogosas, lacerantes... Vishnú, disfrazado incluso de su propio cónyuge , deseando inconsciente pero voluntariamente -porque ha querido olvidarse de sí mismo dentro de ella- encontrarse consigo mismo. Ese estado de plena sabiduría y de pleno fluir que deja esa mueca estática y a la vez dinámica -pues se proyecta más allá de sí misma- que inquieta. Quizás esa mueca revela también la profunda relación que Sita mantiene con su consorte, ella es la realización plena de lo que ha de hacerse, pues aunque Sita es un personaje linaje real, haciendo uso de su completo amor, de su entrega y de su fidelidad decide acompañar a su esposo en el destierro a cualquier precio.

*El filósofo Vivekananda dijo de ella: [...] Sitâ es el ideal del pueblo y el ideal de los dioses y debe ser nuestro dios nacional.*³⁵⁵

Huelga decir que la mayor parte de las poses y pasos que ejecutan los intérpretes están presentes en multitud de pinturas, esculturas e imágenes hinduístas. Algunas de ellas están "pasadas por las manos" de Béjart -a modo coreográfico- con el fin de adaptarse al movimiento. Otras en cambio, figuran tal cual en las manifestaciones artísticas anteriormente enumeradas. El color que predomina tanto en su vestimenta como alrededor de ambos en la escena es el blanco. El

³⁵⁵ ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Madrid: Miraguano Ediciones, 1999, pág. 114.

color blanco en la India se asocia a la seriedad, a los estados de pureza y paz, tanto mental como físicamente, aunque también es un color que a la relación de ambos, Sita y Rama, le va muy bien aplicado, eternamente enamorados, fieles y amorosos el uno con el otro, en perfecto amor y perfecta confianza. Es además un color asociado en la cultura hindú a la *renuncia*³⁵⁶, y es que fue Rama el que renunció al trono, y Sita fue la que, teniendo linaje real renunció también a la vida palaciega para adentrarse en la selva para pasar su vida con Rama.

Adelantándonos un poco en la evolución cronológica de la pieza, Rama comienza una danza. Se trata de un claro ejemplo de que aunque la técnica clásica dificulta en cierto modo la ejecución de gestos cotidianos debido al tono muscular que se requiere y a la propia colocación, la medida armónica que imprime en el cuerpo y la propia estética que conlleva, sí es posible llegar a expresar a nivel *arquetípico* un sin fin de cosas. En este *solo*, aunque la ejecución de las piernas es eminentemente de técnica clásica, el torso y los brazos se han emancipado ligeramente de sus obligaciones para ofrecernos "aquello" que está más allá de cualquier código, de cualquier técnica - para ofrecernos "aquello" por lo que en un principio la técnica fue desarrollada-, aquello que la palabra no consigue describir.

-Krishna.

*Ne tardez plus! Les sous de sa flûte
douce vous parviennent. C'est son appel!
Il offre son corps aux caresses, couché
sur le dos, il appartient à toutes. Ne*

³⁵⁶*Los colores de la India*. Sobre colores. 29 de octubre de 2013. Disponible en <http://sobrecolor.es/2013/10/los-colores-de-la-india.html> [Consultado el 7 de julio de 2015.]

*tardez plus! Il faut satisfaire sans délai
sondèsir d'amour. (Gitā-Govinda)*

El comienzo de este fragmento trata de ese deseo de gustar, de estar preparado para el cortejo, para atraer. Sin embargo, Bėjart trae estas palabras que encabezan el fragmento a la era moderna, y nos muestra a un grupo de mujeres preparándose para salir, para estar más atractivas. Se peinan, se visten, y hablan entre ellas sobre este tema.

Krishna [...] es el dios más humano del panteón hindú. Por consiguiente, la mayoría de sus seguidores tienen más predisposición a adoptar una exuberancia religiosa y estética que los miembros de otros cultos. La piel de Krishna, descrita como negra o azul en los textos mitológicos, hace referencia tanto a la belleza del cielo como al dios Vishnu, cuyo octavo avatar (encarnación) es Krishna. Dependiendo de dónde te encuentras en la India, Krishna puede ser venerado como un niño pequeño que se deleita robando dulces, un apuesto flautista con la habilidad para seducir a cualquier mujer o como un sabio guerrero. Su predilección por los placeres terrenales, la belleza y el amor físico se expresa mediante los exuberantes ritos de los cultos que le veneran.³⁵⁷

Precisamente se trata de un personaje que gusta del amor carnal, y gustaba de seducir a un sin fin de mujeres, de hecho, cuenta uno de sus mitos que una vez se casó con 16100 mujeres. Uno de los nombres de Krishna que confirman esta costumbre de Krishna por cortejar pastoras es *Gópinath*, o *amado seductor de las Gopís*. Ora bien, su único y verdadero amor era Râdhâ, sin embargo, esto fue en

³⁵⁷PITHAN, Lilian. “[Spa] Guyarat: en los brillantes ojos de krishna (1º parte)”. Publicado en *Revista Café Babel* [on line]. 29 de octubre de 2013. Disponible en <http://www.cafebabel.es/articulo/spa-guyarat-en-los-brillantes-ojos-de-krishna-1o-parte.html> [Consultado el 29 de julio de 2015.]

su edad adolescente, más tarde, cuando Krishna llegó a la edad adulta su esposa oficial es Rukminî. Si bien se trata de dos personajes diferentes, ambas son avatares diferentes de la diosa Lakshmî, de la misma forma que Rama y Krishna lo son del dios Vishnu.

Probablemente en simbolismo de este gusto por lo carnal y por las mujeres y los flirteos de este divino personaje con las pastoras y demás mujeres, es por lo que Bégart decidió incluir varias bailarinas para el comienzo de este fragmento. Así como ellas van vestidas de rosa, él porta el azafrán o amarillo intenso en los pantalones, considerado color sagrado y de los dioses en la India. Su piel está maquillada en azul, verdadero color de Vishnu de quién Krishna es *la más noble y pura encarnación*.³⁵⁸

Más adelante, cuando se vuelve a la escena propiamente dicha, vemos a Jorge Donn en posición de meditación o del loto, mientras tres bailarinas danzan atendiendo a los requerimientos de la flauta de Krishna, que no es otro que Donn. Mientras danza, realiza varias veces el gesto de estar tocando la flauta, gesto que se repite en multitud de imágenes religiosas referentes a Krishna. Su danza es mucho más viva que la de Rama, al fin y al cabo, mientras que Rama era la encarnación de Vishnu que representa la rectitud, este personaje nuevo personaje mucho más vivaz, es la representación del gozo y el amor humanos. La danza de Rama en sus momentos más alegres constaba de mover los hombros, pero poca carga erótica contenía en ella, sin embargo Donn danzando como Krishna mueve hombros y caderas, pero esta vez sí, disfrutando del movimiento y dando una carga erótica mucho mayor. Las mujeres o Gopís, en su danza, muchas veces danzan a su alrededor formando un corro, haciendo de él el centro de atención. Pero de entre todas las mujeres que Krishna pudo tener eligió a Râdhâ, la única que no podía poseer del todo, pues esta estaba casada. Râdhâ representa en la

³⁵⁸ ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Cit., pág. 84.

mitología hindú *la personificación del amor humano hacia lo divino. Los textos filosóficos hindúes se refieren a ella como el principio de actividad cósmica del dios.*³⁵⁹

Se trata de una danza más alegre, menos solemne que la de Rama. En la danza del primero de los personajes y su compañera, podíamos observar características más contemplativas o incluso pasivas, en el sentido de que en ocasiones las *promenades* eran muy frecuentes y son realizadas sobre todo girando el varón a la mujer, incluso otras veces ella observa a Rama mientras él danza. En este nuevo paso a dos, su relación es más vivaz y participativa, danzan los dos y con mayor rapidez y sincronización.

-Shiva.

De l'irrèel consuis-nous au r'eel, de l'obscurité à la lumière, de la mort à l'immortalité. Shiva! Shiva!. Esta es la primera cita que nos ofrece el nuevo fragmento.

La tercera danza pertenece a Shiva y Shakti. Shiva es el aspecto destructor de la divinidad suprema hinduista, pero por una suerte de reversibilidad, de ese caos destructor, en la India se cree que de la muerte sale siempre nueva vida, de modo que también se trata de un dios transformador, transmutador. Es el dios de la muerte, pero también el de la resurrección y se manifiesta como la tercera personificación de Brahma, así como a su vez, la tercera persona de la Trimurti o trinidad suprema hinduista. Por otro lado, yéndonos hacia la parte femenina de este *pas de deux*, hemos visto que tanto Krishna como Rama, al ser encarnaciones de Vishnu, siempre se unían en vida a alguna encarnación de la diosa Lakshmi, en

³⁵⁹ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Cit., pág. 85.

cambio ahora, Shiva es directamente un dios, no la encarnación de nadie, el deriva de la esencia directa de Brahma, y por tanto tiene una esposa esencialmente diferente, no la encarnación de ninguna otra diosa, sino una diosa directamente. Aunque este caso también podrían ser Shakti o Uma, ambas encarnaciones o aspectos de la diosa Pârvatî, -en realidad Uma existió antes que Pârvatî-, contemos su historia. El padre de Umâ, era uno de los más importantes prajâpatis, pero este no apreciaba a Shiva en absoluto, y desde luego no le gustaba que su hija estuviese en amores con él, pues le parecía andrajoso, sucio y no veía para nada bien su relación con los cementerios y los muertos. Además de esto, Shiva no tuvo el respeto de levantarse al entrar Daksha -padre de Uma- cuando en una ocasión en que estaban todos los prajâpatis reunidos, sólo Brahma tenía tal derecho por ser quien era, de modo que Daksha maldijo a Shiva. Tampoco fue invitado cuando Daksha iba a ser proclamado como el más importante de los prajâpatis, de modo que Umâ fue a apelar a su padre. Daksha al oír hablar de Shiva comenzó a arremeter contra él y Umâ furiosa se arrojó a las llamas sacrificiales. A partir de aquí sería considerada *Satî -mujer cuya virtud sobrepasa a la muerte*³⁶⁰. Shiva al ver muerta a su compañera comenzó a sudar, y de una de sus gotas de sudor nació Vîrabhadra, quién decapitaría a Daksha por haber inducido a todo esto. Pero los dioses no dejarían las cosas así, el estado de Shiva era lamentable, de modo que decidieron devolverle a su mujer:

*-Recóbrate ¡oh, Shiva! y escucha lo que voy a decirte. Sin duda vas a recuperar a tu esposa porque sois inseparables, como la humedad y el agua o el calor y el fuego.*³⁶¹

Y aunque ella apareció con el aspecto de siempre, no sería por mucho tiempo. Umâ desaparecería, para volver más tarde como hija del Himalaya y la ninfa

³⁶⁰ ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Cit., pág. 94.

³⁶¹ *Ibíd.*

Menakâ, como la propia diosa Pârvatî. Será por este tremendo amor por el que Béjart eligió el color rojo para el vestuario y la escena de estos dos dioses. El color rojo en la cultura hinduista refleja la pureza, la pasión y la riqueza, pero sobre todo el matrimonio.³⁶²

Desde el comienzo de este fragmento enfocan con una cámara nos enfocan el cuerpo de baile dispuesto en el suelo, ejecutando figuras geométricas moviéndose de forma simétrica, como si de mandalas se tratase, alrededor los dos dioses, los dos bailarines principales. Cuando estos dos comienzan a moverse, el movimiento es denso, el normal que existiría en el agua putrefacta, un agua cargada de partículas, donde se aferra la muerte, pero también donde comienzan a nacer los seres típicos de estas aguas, donde comienza también algún tipo de vida. Es el lugar de la destrucción, pero también el de la generación. Las posiciones entre ambos son muy engarzadas y a la vez muy dependientes del compañero, pues son contrapesadas, recordemos ante esta observación que ambos son inseparables -en otra parte de este trabajo habíamos aclarado ya que Shakti era la manifestación del poder de Shiva, si ella desaparece, él también, al menos a la vista de los mortales-. Hay un símbolo muy significativo, generado por el cuerpo de baile al danzar en el suelo, en algún momento forman una estrella de seis puntas -la estrella de David-. Esta estrella en el judaísmo y en algunas tradiciones esotéricas se toma como la unión de las dos energías generadoras de vida: la masculina y la femenina, así como el triángulo que apunta hacia arriba es representación de la energía masculina, el que apunta hacia abajo representa la femenina, la energía pasiva, no porque no haga nada, sino porque espera ser fecundada por la masculina. Este símbolo es también la representación en el judaísmo del pacto o unión de Dios con el ser humano, la perfecta armonía de todo cuando existe, de la tendencia de toda existencia a pretender trascender.

³⁶² *Los colores de la India*. Sobre colores. 29 de octubre de 2013. Disponible en <http://sobrecolors.blogspot.com.es/2013/10/los-colores-de-la-india.html> [Consultado el 7 de julio de 2015.]

Complementaria al lingam de Shiva aparece el yoni de Pârvati, símbolo de la naturaleza femenina. Paralela a su esposo, preside la destrucción y la fecundación; es el árbitro de la vida y de la muerte, del amor material y de la reproducción. Si Shiva representa Kâla (el tiempo), Pârvati es Mahakâla (gran tiempo) y un cierto número de iconografías se encarga de representar a Pârvati pisando a Shiva y sometiéndole de esta manera bajo su poder.³⁶³

El maquillaje es más marcado y agresivo visualmente que los otros dos anteriores, pero esto no es de extrañar, recordemos que Shiva es el aspecto destructor de la Trimurti. Ambos portan el punto rojo del matrimonio en la frente. A nivel escenográfico se intercalan dos escenas diferentes, una roja, sobre cuyo color ya hemos hablado y también una con el fondo negro, color de la muerte -que no del luto- en el sentido de la nada generadora. Cuando aparentemente termina el paso a dos, comienza un solo de Shakti, que corrobora que es la manifestación del poder de Shiva. Su danza es más pasional que las anteriores. Su movimiento es mucho más determinante, dejando entrever la inevitabilidad de su influencia y también su implacabilidad.

Finalmente comienza el solo de Shiva, con una música de percusión casi exclusivamente. La danza es ritual y extática, parece decirnos desde sus más profundos adentros, soy EL SEÑOR DE LA DANZA, soy *Shiva Natarâja*. Este es el mito que le valió tal título:

En un bosque [...] de la India vivían cien sâdhus (santones) muy orgullosos y un día Shiva salió de su residencia en el monte Kailâsa dispuesto a darles su merecido, pero los santones al ver aparecer al dios emplearon su poderosa magia y lanzaron contra él un tigre. Lejos de asustarse, Shiva lo mató, lo desolló y con su piel cubrió su cuerpo. Después los sâdhus le enviaron una serpiente venenosa

³⁶³ ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Cit., pág. 107.

*pero el dios, impasible, se la arrolló a su cuello a modo de collar. Por fin, cansados de su poca fuerza, reunieron toda su sapiencia para crear un demonio llamado Apasmâra Purusha, que salió al encuentro de Shiva, pero de nuevo se vieron burlados cuando el dios se montó sobre el demonio. Engalanado de este modo comenzó una fantástica danza que se denominó Tândava, con tanta perfección que los cielos se abrieron y todos los dioses se asomaron para contemplar el magnífico espectáculo. Los sâdhus se postraron reverentes ante el dios y le aclamaron como Shiva Natarâja. Esta danza cobró un carácter metafísico, simbolizando, en el sentido más amplio, la actividad cósmica, la creatividad de la fuerza del pensamiento y la danza que imprime el ritmo vital del Universo.*³⁶⁴

En alguna ocasión, dentro de su danza incluye la famosa y típica postura, tan representativa de Shiva, en lo que se denominaría en danza clásica *attitude en croisée en avant*, aunque varía un poco los brazos, porque su en las representaciones religiosas los brazos de ubican *a la segunda*, en su danza porta un brazo arriba y otro al lado. Más adelante Shiva danza en el centro de un círculo de chicos y cuando él se ha parado, ella lo hace alrededor de todos, como si de la energía que del centro se transmite hacia afuera. Finalmente acude al encuentro de su esposo, al centro del círculo.

También es necesario remarcar la cierta carga erótica que tiene sobre todo este último fragmento. Este carácter dualista de muerte y sexo, es inmanente a Shiva en algunas ramas del hinduismo, sobre todo entre los shivaistas. La India, en medio de esa vorágine de nacimiento y muerte, manifiesto incluso en la frondosidad de la vegetación -como el mismo Eliade nos reconoce en su libro

³⁶⁴ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Cit., pág. 96.

sobre la India³⁶⁵- desarrolló un determinado culto a la fertilidad y a lo fálico, Shiva se llevó la mejor parte en este sentido.

Paralelamente a los seis sistemas filosóficos ortodoxos, darshanas, surgió un sistema heterodoxo, el Tantrismo, basado en los aspectos shivaísticos de la concepción hindú del mundo. El fin, obviamente, es el mismo, la fusión con el Absoluto, pero su camino difiere notablemente e incluso toma atajos. Mientras los darshnas requieren una larga serie de reencarnaciones para lograr su objetivo, el Tantrismo aspira a poderse identificar con la divinidad desde la presente existencia a través de una serie de prácticas que activen la alquimia erótica a fin de explotar y transformar la energía sexual en un fin espiritual. La ideología se fundamenta en la visión de Universo creado y regido por un principio bipolar: activo y pasivo, masculino y femenino, [...].³⁶⁶

Béjart ha hecho con los arquetipos y los dioses hinduístas lo mismo que los propios mitos han hecho siempre, tomar estas *imágenes* para explicar muchas cosas: el origen del mundo, los fenómenos naturales, el por qué de las estaciones, o en este caso, aspectos de las relaciones humanas, pero sobre todo, la atracción de los polos opuestos, de lo masculino y lo femenino, esas dos grandes manifestaciones de la energía que sostienen toda existencia. Todo esto a su vez, mostrando también esa necesidad del ser humano que tiene de trascender, de fundirse con lo divino, de encontrar aquello que es *absoluto*.

Aspectos como la fidelidad, la complicidad, la vida sexual, el goce de la vida, el cortejo, etc., no han escapado nunca a la penetrante mirada de este magnífico coreógrafo, y así lo ha demostrado al tratar sobre todos estos dioses personajes mitológicos que forman parte de las escrituras sagradas de la India.

³⁶⁵ ELIADE, Mircea: CFR., *La India*, Cit.

³⁶⁶ ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Cit., pág. 100.

-Ballet for life.

*Dedicado a todos aquellos que murieron
antes de su tiempo...*

La pieza da comienzo con bailarines tumbados boca arriba por todo el escenario, están cubiertos con una tela blanca como si de cadáveres en una morgue se tratara. En contraste suena la música de Queen, vital, potente y esperanzadora: *It's a beautiful Day*, evidentemente cantada por Freddy Mercury -uno de los caídos-. Esta pieza está hecha en honor de Jorge Donn y de Freddie Mercury. En este punto la intención de Béjart concuerda con muchas religiones que hacen ritos fúnebres, no solamente en los entierros -recordemos el entierro tibetano presenciado por Eliade en la India-, sino también ritos con danzas en honor de los espíritus que ya han partido. Tal es el caso de la religión yoruba. En ella el culto a los muertos o *eggunes* -como se denomina en el idioma yoruba- tienen una importancia vital. Habíamos dicho que las personas pertenecientes a esta religión creen en unas deidades que al fin y a la postre representan, o bien fenómenos naturales como Shangó, -el rey de los orishas -en representación de trueno, o la guerrera y obstinada Oyá, personificación de la centella y los vientos huracanados, o incluso Olokun, que representa las profundidades marinas y oceánicas o como el primero que mencionamos, que creen que además fue rey de Oyó (Ciudad de Nigeria), de modo que estos dioses han pasado también como encarnaciones humanas por la tierra. Los orishas pueden representar también particularidades propias del *mundo* humano, como Elegguá, que simboliza la vista que alcanza el camino, Obbatalá, dueño de todas las cabezas del mundo, Oshún, que representa el fervor religioso, a la vez que es la protectora de las relaciones ilícitas y Venus del panteón yoruba, orisha dueña de la miel y el dinero. Pero esto no es todo en esta religión hay un refrán que reza *Iku lobi osha*, o lo que es lo

mismo: *El muerto parió al santo*. Por eso se reverencia tanto a los muertos en esta religión.

Béjart, de algún modo homenaja a su propio *cuadro espiritual* -espíritus protectores, queridos o de poder, llamados así por el espiritismo kardequiano (fundado por Allan Kardec³⁶⁷, 1804/1869), iniciado en el siglo XIX- y lo hace prácticamente en este mismo momento de una forma muy similar, ofrendándoles una escena *fun fun -blanco* en yoruba- color predilecto de los muertos. Mientras suena la canción, se van incorporando de cintura para arriba, quedándose sentados con la sábana extendida frente a sí. Y desde allí, desde detrás de esa frontera blanca observan al espectador que ha acudido a este homenaje, a esta ofrenda a los difuntos. Desde allí, con los rostros en serenidad perpetua y un tanto fría, nos recalcan la *distancia* que nos separa de ellos. No obstante, el mensaje de promesa ultraterrena, no solamente viene prometido por las creencias religiosas de Béjart -claramente plasmadas en la pieza, sino también por la canción que suena, que dice: *No-ones's gonna stop me now* (nadie va a pararme ahora): nadie, libre de cargas, de dolores, del suceder temporal, libre de la enfermedad -en el caso de los dos principales homenajeados-, libre ya de todo límite que están contenidos en la *esfera humana*.

Los muertos van levantándose sosteniendo en sus manos la sábana y comienzan a sonar pitidos, los de las máquinas que muestran las constantes vitales, a los que los bailarines reaccionan mirando su respectivo reloj imaginario. ¡Ay, el tiempo! Fiel compañero destructor, fiel compañero que promete un final sincero, concreto y seguro, amigo que nunca miente, la muerte es el descanso prometido por el tiempo, ese descanso que para aquel que bien lo recibe lleva a la morada de los dioses. Desde que uno toma conciencia del poder del tiempo, se hace consciente

³⁶⁷ Conocido espiritista del siglo XIX que codificó muchas de las prácticas espiritistas por escrito. Escribió además varios libros, entre los que se encuentran *El libro de los médiums*, *El libro de los espíritus* o *El evangelio según el espiritismo*.

también de a donde le conducirá esta parca: más allá de los límites de la existencia terrenal -al menos en el caso de las personas religiosas o espirituales-. Una vez más, muy acertadamente, Béjart elige un gran apoyo, la canción *Time waits for nobody* de Queen nuevamente. No se hace necesario exponer el resto de la letra, pues el título es lo suficientemente esclarecedor. Más adelante, el coreógrafo elige *Let me live*, toda una exclamación del pesar por la muerte de sus seres queridos. Hay un momento en que todos danzan, mientras un chico con la cabeza rapada -el que interpreta a Freddy Mercury- salta tomando bocanadas de aire, tratando de mantenerse vivo, como un pez fuera del agua. Más tarde, tras una disculpa de "Freddie" por haber parado la música, comienza su canción *Heaven for everyone*, ya que como él mismo aseguró durante la disculpa, ahora debía estar en el cielo para todos. La escena se ha tornado azul y el sonido del viento apoya la sensación de crear un lugar frío, un tanto etéreo, un lugar propio de los espíritus en paz. Y aprovechando este lugar celestial, cruza la escena un ángel. Por momentos la escena parece perder la coherencia. En principio, como venimos diciendo, nos muestra una escena azul, tranquila, un cielo donde los muertos pueden narrar su historia, pero en ocasiones pierde un tanto estas connotaciones entrando en escena una novia vestida de negro, junto a un personaje (Gil Roman) que ya lleva un buen rato oficiando como una especie de maestro de ceremonias. *Freddie* ha vuelto a entrar, ahora vestido con una malla ajustada negra. También hay una novia vestida de blanco, con la que él danza. A veces *Freddy* nos ofrece unos comportamientos un tanto tétricos, unas risas que parecen gesticuladas por un ser poco humano, unos gestos repetitivos, secos, cortados, etc., lo que puede recordarnos a la lejanía y el temor que el ser humano siente en primera instancia y de forma natural -casi generalmente- al pensar en fantasmas. Pasará fugazmente también un coro de voces celestiales, mientras un buen número de bailarines entran a la escena, uno de ellos muerto, que también parece revivir su propia historia. Estos entes, inmersos en esa luz espectral que impera desde el mismo comienzo de la pieza, visten a su vez dos colores muy significativos: el negro del

luto y el blanco de la pureza, el negro del dolor por la muerte física y el blanco, promesa de eternidad.

Gil Roman, en posible representación de la muerte, danza un *solo* en el que se mezcla una sensación de poder, de guía y de ajenidad hacia aquello que es humano, de alguien que ha trascendido esta esencia a la que pertenecemos, ni buena ni mala, simplemente inexorable, ineludible, inaplazable. En dado momento, Roman (la muerte) nos dice: (Habla en francés, pero el subtítulo es: *You said us, "Make love not war". We made love, why is love making war on us?*)

Una mujer que ha entrado en escena dice: *The presbytery has lost none of its charm, nor the garden any of its magnificence.*

Freddy, cambiando una vez más de vestuario repetirá la misma frase anterior. La mujer que antes nos ha hablado comenzará un paso a dos con un varón vestido de americana y malla negras. Ambos podrían representar la vida y la muerte, el amor y la guerra, el presbiterio y el jardín, en fin, una lucha de opuestos, porque los personajes y los horizontes podrán cambiar, pero ellos mantendrán esta lucha, esta danza por el equilibrio. Mientras estos dos personajes danzan, comienzan a hacer presencia por el escenario camillas empujadas por algunos bailarines portando *cuerpos difuntos*. Ellos, (El amor y la guerra) mantienen su danza romántica, no en vano, ya en la cultura griega, Afrodita y Ares tuvieron su pertinente romance. Correrá por la escena la novia de antes, la del velo blanco, pero esta vez con el velo negro.

Se nos presenta a los *muertos* de las camillas en el centro del escenario danzando juntos mientras los intérpretes de blanco los giran y los separan, y a su vez *la vida* (la chica de colores) y *la muerte* (chico de negro) danzan juntos alrededor de la escena, como recordándonos la delicadeza de la vida. Al rematar esta escena, las

tornas han cambiado, no así su significado: *la vida y la muerte* partieron en sendas camillas, uno por cada lado del escenario y los dos *muertos* quedaron casi al fondo, en el suelo. Al varón lo levantará la novia del vestido negro con velo blanco, recordándonos así que el único compromiso fijo en esta vida, es con la muerte. Aún así, Béjart, vital por excelencia hará entrar al maestro de ceremonias (Gil Roman) para una vez más, -ambos *muertos* en el suelo- unirlos de nuevo, en posible significado de que aún el amor es todavía más fuerte que las fronteras de la muerte. ¿Y no fue acaso por ese amor tan fuerte, aquel que supera y traspasa los límites de lo carnal, que el ser humano recurrió por primera vez al espiritismo? Quizás no por amor romántico, pero sí por amor, amor a quien ya se ha ido. ¿No fue por eso que se realizaron por eso también los ritos funerarios, etc.? Porque aun desaparecidos -los que partieron- necesitamos recordarlos, enviarles amor, sentirlos cerca. Señal de que esta conclusión parece quizás la más acertada es la elección del siguiente tema musical *You take my breath away* de Queen, que reza:

[...]

Look into my eyes and you'll see

I'm the only one

You've captured my love

Stolen my heart

Changed my life

[...]

So please don't go

Don't leave me here all by myself

[...]

I will find you

Anywhere you go, I'll be right behind you

[...]

I love you.

Resulta turbador como Béjart, hace de esta escena algo a la vez tan concreto con tanto elemento abstracto, pero su significado gira sobre todo en la contra-escena, en las parejas del fondo. Uno de los miembros de cada pareja se encuentra en el interior de unas estructuras metálicas esféricas, desde donde danzan con su compañero de afuera. La esfera nos recuerda la idea del *mundo*, de infinito, quizás de huevo cósmico, de *dar vueltas...* y el movimiento que sugieren los bailarines es donde hallamos ese amor dispuesto a todo. No obstante, en esta escena todo se refuerza, aun pareciendo lo contrario. Gil Roman juega con otra esfera más pequeña, quizás queriéndonos decir que hay algo más grande que el propio mundo -multitud de imágenes religiosas recurren a la imagen de una mano que sostiene al *orbe*-. Luego encontramos en primera instancia a una bailarina danzando en mallas blancas. Su danza, coreográficamente no sugiere nada, a excepción del carácter melancólico que ella imprime en el movimiento. Todas estas escenas generan una sensación de promesa, de esperanza, de amor libre pero con destinatario, de eternidad, todo mezclado.

La escena acaba con esta última bailarina tapada con un sudario blanco y el personaje que evoca a Freddie delante de ella, en pie mientras suena esa último *I love you*. Tras un *solo* maravilloso de Gil Roman, sitúan en el escenario un habitáculo de tres paredes en la escena, dejando al igual que el escenario, *la cuarta pared* libre para que podamos ver qué es lo que sucede, y además, para que “por goteo” vayan entrando bailarines a danzar, muy juntos, casi apretados. Van entrando uno a uno sin excepción -todos con un short negro-, hasta que pasa por delante un chico con mallas rojas largas, que mirará hacia adentro, pero pasará de largo. El rojo, color del poder y la vitalidad, color de la sangre. Él que viste el color de la vida contará la historia. Delante de aquellos que *han cruzado* se pondrá Freddie, también vestido de rojo, todavía con más prendas rojas que el propio *bailarín-narrador*, demostrándonos que aún en la muerte hay vida, hubo vida. De eso precisamente nos habla esta escena, más bien de aquello que sucedió, de los

recuerdos de la infancia, del crecimiento, de todo aquello que sucedió. Que los muertos no son tan sólo alguien que se fue, sino también alguien que experimentó la vida, lo cual refuerza a la vez su existencia, tal si la realidad fuese la consecuencia de su pasaje por el mundo, su consecuencia, nuestro presente. Parece incluso que podamos verlos delante si los visualizamos. Esta escena le da potencia y presencia al recuerdo.

Mientras el bailarín de mallas rojas baila, *Freddie* lo hace delante de los caídos, mientras a su vez, estos últimos danzan allí reclusos, reforzando esa idea de colectivo, de cantidad, de masa, tan presente quizás también en la pintura *El jardín de las delicias* de El Bosco, el cual al fin y a la postre, quizás en un plano mucho más banal y carnal nos habla también de la experiencia corporal.

En determinado momento pasará por el escenario el personaje de colores que representaba a *la vida* en el paso a dos. Su presencia parece darle poder precisamente a la presencia de los caídos, pues saca a uno de la caja -en la que se hallan todos ellos-. Ella es quien le abre el portal a los muertos para que se apoderen de la escena, igual que sucede en los ritos, al comienzo, a través de la invocación. Finalmente ambos, *Freddie* y *el narrador* entran en la caja -ahora vacía-. *Freddie* sale de ella, pero entran los muertos y bailan con *el narrador* -el chico de las mallas rojas-. Este contacto hará que las paredes del habitáculo caigan. Los límites entre la vida y la muerte se desvanecen pues, estamos ya en el lugar *in illo tempore*, aquel de que habla Eliade - allí, en el origen-, pero no en el de los héroes y los dioses, sino en el de todos cada uno de los que ya no están, estamos en el reino de todos, en el reino de los muertos.

Cruza ahora la escena una novia de blanco y le regala una radio antigua al *narrador*. Le pasa el testigo de su memoria, como si de un rito de pasaje se tratara. La siguiente escena nos ofrece un momento de serenidad, de estar

completo, de haberse *reunido* algo. Quizás esa sensación que se tiene tras un rito, de haber hallado ese *algo* que antes no estaba y que, aunque de nuevo ya no esté, sabes que existe, que podrás sentirlo de nuevo en su momento. Al final, una mano muestra una rosa, como ofreciéndola, una rosa blanca.

Nueva escena. Gil Roman comienza a deletrear la palabra SIDA, asociando a cada una de la letras del vocablo otras palabras.

La letra S: Silencia, soledad, Espectáculo.

La letra I: inseguridad, aislamiento, ideal.

La letra D: escarnio, dolor, distancia.

*La letra A: análisis, angustia, amor.*³⁶⁸

Mientras Gil Roman va diciendo todo esto, una bailarina vestida de luto danza en el suelo. *Freddie*, vestido de rey -a la antigua- pero semidesnudo (con corona y capa únicamente) cruza la escena para recoger una rosa, saldrá del escenario tras cruzarse con la bailarina al salir del escenario. Mientras tanto, un coro de plañideras -madres, hijas, hermanas, novias, etc.- gritan por los que se fueron, tristes y desoladas ante la pérdida.

Comienza un momento de locura y algarabía, pero en realidad es por el recuerdo de un amor pasado. Una mujer de luto que se mantiene en la escena, nos muestra la verdadera gravedad del momento. Más tarde, una tumba cruza la escena sobre una camilla. No tiene nombre, solamente un símbolo la adorna, el símbolo del dólar (\$). A sus pies, también sobre la camilla yace un hombre muerto con mallas doradas y sacos de dinero alrededor. “Nada de lo que tengas cruzará *la laguna Estigia* contigo, Caronte sólo porta almas en su barca, tan sólo aquello que

³⁶⁸ MALLET, David (Director) *Ballet for life*. The Béjart Ballet, Lausanne. Queen Productions Ltd. EMI Records Ltd. 1997. London, England. En Fránces en el idioma original, por eso algunas *palabras* al traducirlas no concuerdan con la letra pertinente.

albergues en tu corazón podrá pasar”, parece querer decirnos Béjart con esta nueva escena. Ya en la camilla la imagen resulta chocante. Sabemos perfectamente que lo material no vale más que para lo que de forma práctica sirve verdaderamente, pero *la vida* siempre quiere más, cosas de más valor personal.

Adelantándonos un poco, llega una escena en la que suena *Bohemian Rhapsody*, en ella se capta el dolor de quien se va, tras un dolor constante, da igual físico y psicológico, algo que te agota. Se nos presenta a *Freddie* vestido de blanco con unas plataformas negras, mientras el resto de los muertos van cubiertos con unas telas adornadas con diferentes motivos. Danza de nuevo, pero al final, *la vida y la muerte* se acercan a él, trayéndole su propia tela, otro sudario para otro muerto. Llegó el momento de la partida. Los muertos deben dejar la realidad de los vivos, y tras un buen homenaje a su pasado amor y bailarín Jorge Donn mostrado en video, los muertos ocupan el escenario en una fila de lado a lado, mientras al fondo brilla una luz espectral, poco a poco, van caminando por la escena con un sudario en las manos. El momento de partir está en proceso, la solemnidad, la tristeza de la separación llega, todo ha pasado pero *the show must go on*, la vida sigue. Nuevamente la escena se vuelve *fun fun* (blanca), y los muertos vuelven a descansar en el suelo. Han partido por fin a su nuevo lugar, a la memoria de quien los amó.

Hemos visto que todas las religiones, sin excepción, mantienen algún tipo de rito relacionado con los muertos. Podemos recordar en este momento que Leroi Gourhan, en su libro *El gesto y la palabra* nos habla de la existencia de testimonios materiales de estos ritos allá por la prehistoria. El culto a los muertos es una realidad que forma parte de las prácticas religiosas y sagradas de los seres humanos desde que existen como tal, como humanos. Y en este caso, la danza no solamente forma parte del rito, sino que Béjart ha hecho de la danza -en esta ocasión- *el rito* mismo. Allí, en la escena, donde como en aquellos pretéritos se

confundían la identidad del sacerdote con aquello que intentaba representar o evocar, así se confunden ahora, la del intérprete con el sujeto susceptible de interpretación. Desde allí, desde el escenario, desde el interior de cada intérprete, “los muertos han recuperado su lugar en nuestra dimensión”. El rito se ha cumplido, el momento de *sagrada reunión* “entre los mundos” ha tenido lugar.

-La consagración de la primavera.³⁶⁹

La pieza comienza con personas en actitud de adoración a la Tierra, están en una postura similar a la que ponen los árabes de cara a La Meca para orar. Estas figuras resultan ser todos varones cuando la luz invade la escena poco a poco. Se irán asentado sobre las rodillas, irguiendo el resto del cuerpo mientras comienzan a tomar una actitud un tanto animal -desde luego mucho menos sutil, pero nos podría recordar a la de los suricatos que habíamos hablado en el ballet homónimo de Pina Bausch-.

Conforme va avanzando la pieza, se capta de forma muy clara la intención de Béjart de crear un sentimiento de comunidad. De una comunidad apegada a la Tierra y con una manera muy grupal de sentir, de pensar. Tal parece que quiso crear una sensación de manada, como los animales, que están insertados en la naturaleza, los cuales tienen las mismas necesidades exactas que sus congéneres y el ritmo lo marca la naturaleza, no el pensamiento de cada individuo. Quizás esta versión está un tanto más “animalizada”, o presenta una idea del ser humano todavía más salvaje o menos civilizada que la que Bausch llevó a escena con su compañía. Estos hombres “bejartianos” luchan entre sí, cual machos cabríos por el dominio tanto territorial como del propio grupo. Los movimientos son hoscos,

³⁶⁹ BÉJART, Maurice. *La consagración de la primavera*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iweDcZYNGLY> [Consultado el 17 de julio de 2015.]

potentes y centrados a tierra. El grupo se divide en dos y comienza una contienda por el dominio del grupo. En el centro dos “machos alfa” se disputan el dominio del clan y a su alrededor los seguidores de cada uno pelean entre sí tratando de ayudar a su respectivo líder.

En determinado momento dejan la disposición de círculo y se disponen a saltar entre los dos contendientes principales, como en un efecto de fuente, intercalándose de uno en uno cada miembro de los respectivos grupos, hasta que uno de ellos cae al suelo. A partir de este hecho algo comienza a suceder, como si se viviese contra él un momento de violencia, es el débil del grupo y por tanto y por tanto, un posible chivo expiatorio. Sin embargo, no parece que Béjart concibiera su *consagración* como un rito propiamente dicho, sino como algo más natural y no por ello menos cautivador y mágico. Béjart eligió el momento del resurgir de la naturaleza, de la vuelta al cielo de los animales, del despertar sexual de la naturaleza, que aunque en muchas especies dura todo el año, su gran culminación se halla en la primavera. Pues bien, parece que este *hombre*, -sí es que podemos llamarle así, pues aunque a la hora de narrar el argumento baila con técnica clásica y vocabulario gestual similar al humano, sus movimientos esenciales al personaje retroceden a un estado un poco animal- tiene una especie de revelación, como un oráculo chamánico de que algo está por llegar. Más adelante veremos que este hombre hace el mismo gesto que aquella a la que podríamos llamar *sacerdotisa* entre el grupo de las mujeres, ambos se tapan el ojo izquierdo. Este *chaman* desarrolla un *solo*, y podemos ver a los demás en una fila semicircular rodeándolo por detrás, moviéndose en una especie de trance cautivador, allí sentados, hundido en sus propias visiones.

También existe otro gesto que se repetirá entre las féminas, el del cielo, el que muestra la necesidad de coito. En él, los bailarines se inclinan ligeramente hacia adelante, a la vez que realizan *plié* repetidamente, mientras miran hacia adelante

y mantienen los brazos en una posición de segunda -la cual parece haberse vuelto un poco *en dedans* pero no se trata más que de una inclinación derivada del tronco vasculado hacia adelante-. Al terminar este *solo*, viene un momento más grupal, en el que el resto de la comunidad parece espolear a este visionario a que encuentre a los miembros del sexo contrario. Al no ser capaz de determinarlo, todos señalan a su derecha, luego a su izquierda y después abren los brazos al cielo, pidiendo una respuesta a los dioses, mientras se mantienen de rodillas. Poco a poco parecen caer en una especie de trance en el que quedan hasta ciegos. Los movimientos se harán convulsos y repetitivos entre pateos al suelo y *tour en l'air*, hasta que todos se paran en seco. Una luz espectral parece darle la respuesta, el rito ha funcionado. Hacia allí marchan como animales hipnotizados, incluido el chamán, todavía poco recuperado de la visión.

Béjart nos muestra ahora a las mujeres. Si con la actitud de adoración del principio de la pieza, la que mostraban los hombres era todavía potente, activa, con las palmas de las manos tocando la tierra, las mujeres están acostadas, aparentemente pasivas como la tierra -que espera ser fecundada para mostrar su poder, su esplendor-. Ellas elevan la pelvis desde el suelo, buscando el coito. Sin embargo, la energía que se capta en este grupo es más apacible, más organizada, más civilizada, y su *sacerdotisa*, en la calma que se halla, no necesita de rito alguno para “estar en contacto con los dioses” -la intérprete se tapa el ojo izquierdo desde el principio-. Ella ha visto lo que está por venir y les cuenta a los miembros de su grupo. Comienza la preparación hasta que una luz, como la que guió a los hombres anteriormente les indica la cercanía de estos. Ellas al captar ya la proximidad de estos se recogen en dos círculos concéntricos para protegerse. Los hombres han llegado y avanzan desde atrás saltando sobre una sola pierna, con los brazos *á la second* y el pecho inclinado hacia adelante, -como en la posición sexual que mostró antes el chamán-. Se trata de una especie de danza de apareamiento, como la de la grulla, por poner un ejemplo. Ellos giran alrededor

del grupo cerrado de las féminas, acechándolas como a una presa. Finalmente se acercan al grupo para tomar cada uno a su respectiva *hembra*, pero la *sacerdotisa* sale por el centro y con una especie de magia que emana de ella los ciega. Cuando los hombres se recuperan, vuelven a la carga, pero las mujeres -ahora todas las del círculo de fuera más las *sacerdotisa*- repiten la operación y los ciegan de nuevo. Al final, las mujeres se echan al suelo en dos círculos concéntricos de nuevo, sólo queda en pie *la visionaria*. A partir de este momento la lucha se vuelve más natural, más terrenal. *La sacerdotisa* comienza a realizar una danza similar a la del *sacerdote*, cuando fue invadido al principio de la pieza por “es espíritu de la primavera”. Sin embargo, ella mezcla la anterior posición sexual antes citada con movimientos más pélvicos. En adelante, comenzará una especie de mediación entre ambos grupos, realizando un *solo*, manteniendo a los hombres a su izquierda y a las mujeres a su derecha. La presión entre los dos grupos va creciendo hasta que el *sacerdote* se presenta a ella. La expectación crece. Al principio se repelen al unirse, pero después lo intentan de nuevo y ya se quedan juntos, realizando una especie de *pas de deux* un tanto violento, ella colgada de él, abrazándolo con las piernas y los brazos. Más adelante la escena se vuelve oscura, los dos jefes comienzan una danza un tanto convulsa mientras los miembros de los respectivos clanes giran alrededor. Una vez se han ido, ella se deja cubrir por el hombre. De pronto la escena se ilumina del todo y cada individuo corre a buscar a un miembro del otro grupo para formar parejas heterogéneas, como los dos primeros. En realidad estaban esperando la decisión de ambos jefes. Una vez unidos, realizan la misma danza que “los sacerdotes” cuando se juntaron por primera vez, aunque después variará y harán un entrelazamiento de pareja por el suelo, entre otras cosas. Durante estos momentos finales, habrá repetidas posiciones de brazos elevados hacia arriba, como en petición a los dioses, y a juzgar por lo que sucede en escena, piden fertilidad claramente. Para acabar, el grupo ahora mixto, se junta en el centro y eleva al jefe y a su pareja, ahora unidos físicamente.

Desde el principio de los tiempos el ser humano ha sido cautivado por esa fuerza generadora de vida que contiene en sí la propia naturaleza, y por extensión el ser humano mismo también. Son muchos los testimonios que nos presenta Frazer en *La rama dorada*, no sólo en las fiestas de los *mayos*, o cuando elige a *la reina de la primavera* y su consorte en diferentes partes de Europa -hemos hablado anteriormente de todo esto-, son también muy comunes los cultos fálicos, sobre todo en las culturas prehistóricas. Es posible que junto con los ritos funerarios, los ritos de fertilidad fueran de los primeros que el ser humano llevó a cabo. Es por tanto que la propuesta de Béjart resulta tan cautivadora, porque detalla algunas de las verdaderas necesidades de los seres humanos en los primeros estadios de su desarrollo, la atención al crecimiento del grupo gracias a la propiciación de la fertilidad, y el sentimiento de pertenencia al propio grupo, la cual se fortalecía en los propios ritos así como en el resto de las prácticas sagradas de las tribus o clanes. Por mucho que nos empeñemos en creernos más *evolucionados*, las teorías de Freud así como también las de Jung -como hemos tratado ya en los apartados individuales de cada uno-, apoyan la idea de que este tipo de ideas siguen manteniéndose en nuestra mente.

A través de estas tres piezas vemos como Béjart trató sobre los aspectos religiosos y sagrados del ser humano, no solamente sobre los temas mitológicos propios del hinduismo, sino también de tendencia todavía más arcaicas. Todo ello supo extrapolarlo también a nuestra época -al menos en las dos primeras- conseguir con ello hacernos ver que no tenemos tantas diferencias esenciales con el ser humano de la antigüedad. Por un lado, con la obra *Bhakti*, a través de los mitos de varios personajes y dioses hindúes habló de las relaciones humanas y diferentes cualidad humanas, y en *Ballet for life* llevó a cabo un verdadero rito en honor a los muertos. *La consagración de la primavera* por otro lado es una versión del propio coreógrafo sobre los ritos de fertilidad antiguos. Tres piezas

que nos acercan a las preocupaciones más cercanas y sagradas del ser humano en todos los tiempos.

5.3.2.- Pina Bausch: la danza arquetípica.

Los mundos posibles no son verdades universales, son organigramas creados para el surgimiento del ser propio de cada cual, de quienes lo construyen, en principio; de quienes lo colonizan, luego. Habitar un mundo posible es convertir el suelo en morada al modo en que todo ser terrenal ha de hacerlo: con la conciencia de que habrá de ser habitado. Pero para habitar un mundo posible no basta que los elementos se engarzen y formen un conjunto armonioso, hace falta creer en sus posibilidades y exponerse al riesgo que supone toda construcción: el que construye no siempre controla las fuerzas elementales, éstas tienen un modo propio de actuar; nadie ocupa en la materia el lugar donde su fuerza nace. Todo aprendiz de mago -y el artista y el filósofo lo son- ha de tener en cuenta este principio.

El descubrimiento a que puede dar lugar la actividad constructiva de un mundo posible -o de un universo estético- está supeditado, por otra parte, al reconocimiento de la capacidad descubridora que para otros entrañan sus particulares mundos posibles. Sólo habrá verdad-para-mí si consiento en que haya verdad-para-otro. Y por verdad no entiendo otra cosa que la conciencia, activa y siempre renovada, de la estructura dinámica y comprensiva del propio ser.³⁷⁰

La danza-teatro se define como el estilo que fue desarrollándose en la danza alemana en el ámbito de la posguerra, a partir de la década de los años 70. Pina

³⁷⁰ MAILLARD, Chantal: *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Cit., Introducción.

Bausch alcanzará su más alto desarrollo y será considerada su máximo exponente. Aunque el término en sí, comience a utilizarse con anterioridad, en los años 20, el estilo propiamente dicho no se consolidará hasta cincuenta años más tarde. El concepto de este estilo proviene de la defensa y proclamación que tanto Kurt Jooss como su mentor Laban, planteaban a cerca de la danza:

[...] defendían una reforma progresiva que posibilitara la entrada de la nueva danza en los teatros en los que los bailarines profesionales debían iniciarse en la técnica clásica y utilizar la notación para constituir su propio patrimonio cultural.³⁷¹

Fue Jooss quién abanderó por primera vez esta nomenclatura para crear la compañía que asentó en Essen. Esta disciplina aboga por la simbiosis de la danza y la dramaturgia propia del teatro. La danza-teatro hace de la realidad una fuente de inspiración, la cual está fuertemente referenciada en las obras que emanan de ella.

Pina Bausch (1940/2009), reconocida como la mejor coreógrafa del siglo XX -discípula y protegida de Jooss-, mantuvo muchos de los ideales de su maestro sobre la escena, como por ejemplo el elemento teatral, que tan fuertemente se mantuvo enfrentado a la idea de “danza absoluta” de Mary Wigman. Aunque el mundo ha tenido la desgracia de perder a una figura tan creativa como ella, nos ha quedado gran parte de su legado. Pina Bausch nos ha dejado en herencia una cantidad numerosa de creaciones propias que indagan en los adentros de la psique humana. Hacia el comienzo de su carrera como coreógrafa realiza la pieza más célebre de todas, algo que le hará pasar a la historia. *La consagración de la primavera*, es un verdadero rito sobre la escena. Pero dejemos el análisis de esta

³⁷¹ ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Cit., pág. 140.

obra para más tarde y comencemos con los temas que más le apasionaban y su forma de tratarlos, actividad que hace de ella una verdadera gurú para su tribu, es decir, sus bailarines.

Al igual que sus antecesores del expresionismo alemán, Pina buscaba expresar lo que llevaba dentro, sin ningún tipo de ataduras en cuanto a la forma del movimiento. En palabras propias:

Busco simplemente una forma de expresar lo que siento, y puede suceder que esa forma no tenga ninguna relación con lo que entendemos hoy como danza. También ocurre que alguien al ver que los movimientos son simples piense que no es danza, pero sí lo es para mí. En mis espectáculos hay mucha danza, incluso cuando los bailarines no se mueven. Una caricia también es danza.³⁷²

Y es que resulta muy interesante lo que podríamos analizar de este comentario, pues tiene bastante que decir sobre la mentalidad que existe hoy en la danza, y lo mucho que nos cegamos a veces por ver la realidad de las cosas, además por supuesto de lo subjetivo que puede ser el ser humano. Lo primero que nos da a entender Pina, es que una parte del público que asistía a sus espectáculos salía airado ante muchas de las imágenes que se ofrecían en sus espectáculos y la forma de tratar su danza. Nada está más cerca de la realidad pues llegó en sus comienzos en la Tanztheater Wuppertal a recibir hasta amenazas telefónicas; en las que se le incitaba a abandonar la ciudad. Pero si abrimos un poco nuestra visión podemos ver que tiene toda la razón: *una caricia ya es danza*. Es poco probable que podamos imaginarnos si leemos un poco sobre antropología, que el ser humano prehistórico se preocupara en absoluto de la forma de los pasos a la hora de danzar, se trataba nada más, de comunicar a los dioses o lo que quiera que fuese a

quien se dirigieran sus súplicas, el mensaje que nacía de sus adentros como individuo o como colectivo tribal, o simplemente para manifestar sus sentimientos. En nuestros tiempos reconocemos los torpes intentos del ser humano primitivo por expresarse como danza, por tratar de encontrar una fecha más o menos exacta en cuanto al nacimiento de nuestro arte, sin embargo si algo tan sencillo como una caricia, llega a día de hoy a nuestros escenarios negamos que tenga nada que ver con la danza. Pero en realidad, es la visión que más se acerca a la idea que nuestros ancestros tenían de hacerlo. No se trataba para nada de crear pasos bellos, pues todavía, en la mente de aquellos ancestrales seres humanos, el desarrollo de este concepto quedaba muy lejos en su evolución, eran más que otra cosa, pasos sencillos, convulsos y repetitivos, característica que hasta hace poco Pina Bausch incluía en sus muchas piezas.

Dijo Artaud que *el teatro restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible; y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.*³⁷³

No podríamos buscar un ejemplo mejor para esta teoría de Artaud que la obra de Pina. Una de las características de gran parte de sus piezas a partir de *La consagración de la primavera* -y esta como excepción- es que no siguen una línea argumental, sino que nos envía de forma constante una secuencia de imágenes inconexas, una secuencia lanzada contra el espectador, una secuencia que contiene un mensaje no tan abstracto como lo que aparentemente sucede en la escena³⁷⁴. Nos envía mensajes que se captan tanto a través de los sentidos como a través del

³⁷³ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Cit., pág. 30.

³⁷⁴ KHAN, Omar: "Luto". Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22, pág. 20.

intelecto, y cuando el espectador, recibiendo los latigazos de las muchas sensaciones que percibe y las multitud de imágenes que le llegan, ordena el contenido y por una suerte de catarsis se convierte él mismo, en quien está en la escena, y sufre sus propios dolores. Al fin y al cabo, ¿quién no ha sentido la soledad alguna vez en su vida? ¿quién no se ha quedado paralizado alguna vez pensando en el olvido de la muerte? o ¿quién no ha llorado en silencio bajo la lluvia por un amor que no ha llegado a su vida, regocijándose a la vez en el goteo de la lluvia que le cala hasta el alma? Estos y otros poderosos sentimientos son los que Pina Bausch encriptaba en sus caleidoscópicas piezas que nos remueven por dentro, demostrándonos que el aparente vacío que sentimos, en realidad está mucho más lleno de lo que creemos. Las obras de Pina al igual que las de Artaud perturbaban el reposo de los sentidos, liberando imágenes y sentimientos que contenemos en el inconsciente totalmente reprimidas y producen dentro de nosotros una rebelión contra los muros que nos hemos construido para protegernos; todo un proceso taumatológico terapéutico, un rito a través del que pedir auxilio a nuestra propia alma.

Tras *La consagración de la primavera* Pina Bausch comenzó a pedir a sus bailarines que aportaran más sobre sí mismos en lo referente a la creación de sus coreografías, de modo que ya no se creaba a partir de una idea central como objetivo general, sino que a partir de ahí todo ayudaría a descubrir *el corazón mismo del proceso de la danza, el impulso motivador desde el que comienza el movimiento, y que ese impulso es siempre una persona en una situación específica*.³⁷⁵ Bausch partía de una situación muy personal de alguno de sus bailarines para posteriormente despersonalizarla y adaptarla al resto de la pieza así como de su plantilla:

³⁷⁵ CLIMENHAGA, R.: *Pina Bausch (Routledge performance practitioners)*, Taylor and Francis e-Library, 2008 [e-book]. En inglés en el texto original.

*Me acuerdo para la pieza Luna llena, que Pina nos preguntó un movimiento relacionado con alegría. Alegría o ánimo en movimiento. Era una linda pregunta, inspiraba. Me acuerdo que yo presenté a Pina un movimiento, y con esto creó una escena en la pieza.*³⁷⁶

En *Kontakthof* (1978), los bailarines se nos presentan como si de una venta de caballos se tratara, nos muestran su frente, su perfil, su espalda, etc., por mostrarnos... nos muestran hasta su dentadura. Lo que nos parece extraño quizás no es que se nos muestren para venderse, lo que resulta verdaderamente inquietante es que no lo hacen de la forma habitual (comercial), de la forma en que percibimos este hecho constantemente en los medios de comunicación. Venderse a día de hoy es tan normal como vestirse para salir a la calle. Causar buena impresión es una de las metas que nos proponemos en el día a día, tanto para obtener buenas relaciones personales como para encajar en el mundo profesional. En los tiempos que corren, nos han enseñado a vendernos a través de diversos estereotipos, en los que los cánones de belleza de la época imperan sobre todo lo demás, en los que las actitudes que tomamos para vendernos deben ser muy concretas y que todo parezca apetecible. Lo que Pina hace, y eso es lo que nos resulta en este caso tan crudo, es despersonalizar la “venta”, la expresión se reduce sobre todo a mostrar de la forma más cruda el cuerpo humano, tal cual, como si de un trozo de carne se tratara. Hay momentos en que los performers avanzan hacia adelante, todos a un ritmo, pero sin unificar su coreografía -cada uno a su modo- moviendo las caderas, pero la forma que tienen de hacerlo no es la habitual a la hora de vender este movimiento, que en muchas culturas está relacionado con la sensualidad, recordemos la salsa, el merengue, la danza del vientre, las danzas hindúes, etc. En este caso se trata sin más de mover la caderas, solo mostrando el cuerpo, la torpeza no importa, la falta de elegancia tampoco, un

³⁷⁶ WENDERS, W. (Director), *Pina* (DVD). Alemania, Neue Road Movies Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE.

cuerpo no canónico es aquí mostrado “como si tal cosa”. La sensación de extrañeza que nos invade no es por el qué, es por el cómo. Esta pieza se realizó dos veces, una con jóvenes (1978) y otra con personas de edad avanzada (2000), pasados los 65 años.

*Kontakthof habla básicamente de la desilusión en tres horas de delirio escénico, con unos ancianos insólitos que, sin temor al ridículo, quieren volver a recuperar la espontaneidad de la inocencia perdida hace tiempo [...].*³⁷⁷

En ambos casos se nos muestran sin discriminación cuerpos de todo tipo: delgados, atléticos, entrados en carnes, desgarrados, rubios, morenos, gente canosa, etc. En el caso de los jóvenes, por su edad en plena efervescencia, a pesar de la forma cruda de hacerlo, sin florituras, todavía no sorprende del todo, pero quizás nos resulta extraño sin embargo, el segundo caso. La cultura comercial y “novedista” en la que la estética que prima es la de la eterna juventud -una cultura que lucha contra el envejecimiento, no nos permite asociar la venta del cuerpo una vez ya se ha llegado a determinadas edades-, Pina nos recuerda que es tan natural a una edad como a otra, y no duda en mostrar la crudeza de este hecho se trate del caso que se trate.

En Kontakthof, Pina Bausch recurre a un salón de baile [...] para entrar a tumba abierta, sin tabúes ni prejuicios, en ese espacio civilizado al que gente sola, necesitada de otros, lleva lo más dignamente que puede (bien vestido y maquillado) su desvencijado cuerpo para subordinarlo a lo que sea a cambio de una caricia, un abrazo de baile, un mínimo contacto humano. Hombres y mujeres parten de una puesta en común sin máscaras: somos viejos, estamos solos, necesitamos a otros y, aunque lo hagamos mal, que más da, queremos bailar con alguien un rato más. La música, como un juez que arbitra los contactos, marca el

³⁷⁷ KHAN, Omar: “Luto”, en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22, pág. 20.

ritmo al que las dos personas que entren en relación deberán subordinarse dejando de lado sus propios y obsesivos o neuróticos o psicopáticos tempos personales. Sobran las palabras. Sólo hay espacio para los cuerpos en contacto y en movimiento común, buscando el equilibrio entre la atracción y el rechazo, entre el deseo de compenetración y la necesidad de aislamiento. Pero lo que cada uno es, la propia biografía, aflorará en cada gesto, inevitablemente, y Bausch, desde luego, le hace espacio a ese conflicto para revelarnos otra vez como seres frágiles, abandonados a la intemperie, que buscan una y otra vez, hasta el fin de sus vidas, ternura y amor. ³⁷⁸

En cualquier caso, llegados a este punto, es de gran importancia aportar la información de que la tanto la danza moderna como el expresionismo alemán o la danza-teatro, entre otras tantas corrientes “dancísticas”, aunque parecidos a la danza de aquellos humanos que vivían en cavernas- que reivindicaban a sus deidades y a la madre naturaleza sus necesidades-, estas nuevas corrientes de la danza pretenden actuar sobre el espectador, que es a quién quieren comunicar sus mensajes. Atrás han quedado los dioses que oprimen al ser humano, a los cuáles había que comprar con ofrendas, pues al fin y al cabo, el que oprime a día de hoy al hombre, es el propio hombre y la sociedad que ha creado.

Puesto que la mayor parte de sus obras hablan con voz propia sobre cuestiones internas comunes a la condición humana, incitan al público a afrontarlas. Temas como la melancolía, el amor, el odio, la soledad, el paso del tiempo, la frustración o la muerte, así como también el olvido y la vulnerabilidad serán sus principales preocupaciones. No nos parecerá extraño por tanto que su estilo se caracterice por gestos convulsos y desgarrados, mostrando esa cara oculta, oscura y terrible del interior del ser humano, llegando casi a lo fantasmagórico, tal y como se nos

³⁷⁸ BAGNERA, Diego. *Kontakthof. Pina Bausch*. (Blog) 2015. Disponible en <http://diegobagnera.com/exhibit/blogkontakthof/> [Consultado el 12 de julio de 2015.]

muestra en *Café Müller*, en el momento en que la misma Pina, cual espectro que ha quedado atrapado entre los mundos, reconstruyendo una y otra vez su propio dolor y su propia soledad, se encarama a las paredes de la reconstrucción del bar de sus padres, vestida de blanco, en camisón y atrapada en una danza introspectiva; ajena a lo que sucede en el resto de la escena, danzando como si en otra dimensión hubiese quedado aislada.

*No me interesa como se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve. Yo fui una gran tímida de niña. Y vivía con mucho susto, un sentimiento que aun conservo y que, en parte, ha sido mi motor. El miedo mueve. El miedo hace crear porque tú quieres inventarte un mundo donde tus ideas y tus sueños funcionen.*³⁷⁹

A través de estas palabras, Pina nos reconoce que sus creaciones están cargadas de un fuerte sentimiento, un *continuo trajinar por los sentimientos astillosos, que a la vuelta de cada viaje nos devuelve transformados en imágenes de una belleza tan pura que conmueve y reconforta. [...]*³⁸⁰

Pina nos ofrece en sus obras piezas musicales, rock, ópera, verbalizaciones de sus bailarines que en algún momento se dirigen al público haciéndolo participe de la obra en representación, paisajes pictóricos, etc. Con todo ello, se trasluce que era defensora de la idea wagneriana de la obra de arte “total”, en la que todas las manifestaciones artísticas deben estar en consonancia dentro de una pieza, algo que había aprendido en sus años de aprendizaje en la Folkwang Schule, con Jooss como director. En la Folkwang Schule se enseñaba ópera, teatro, fotografía, escultura, pintura, artes gráficas y pantomima además de danza, lo cual hace

³⁷⁹ SESÉ, Teresa. *Locos por Pina Bausch*. Disponible en http://www.ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm [Consulta el 28 de Julio de 2015.]

³⁸⁰ JURADO, María Cristina: “Nunca quise ser coreógrafa”. Publicado en *Revista Ya*, Chile: 2009. Disponible en http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Pina_Bausch.htm [Consulta el 27 de Abril de 2015.]

lógica la visión de esta eminente artista que según ella misma, no concibe una danza separada de las demás artes.

Cierto es que al eliminar la seguridad de un suelo liso, en el que abundan los elementos naturales, como flores o tierra húmeda en el suelo, a la vez que estás bailando, el intérprete deja que el personaje hable por sí mismo, pues gran parte de su atención la pone en la lucha contra ese elemento, dejando que el personaje emerja. Esto provoca una vigilia interna, una lucha contra la inseguridad que proporciona el elemento, que nos puede hacer recordar levemente la misma inseguridad que nuestros ancestros sentían hacia el ambiente hostil contra el que tenían que luchar. Pina Bausch nos devuelve el significado místico y religioso que la danza había abandonado. Efectivamente no en el sentido más literal del texto, y para que no haya confusión sobre el tema, incluyamos un fragmento de Artaud defendiendo ambos términos:

Si, por otra parte, basta con pronunciar las palabras religioso y místico para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial o iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones, esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias, y que nada sabemos del espíritu de síntesis y de analogía.

Es probablemente que en el momento actual hayamos perdido todo contacto con el teatro verdadero, pues lo limitamos a ese dominio que está al alcance del pensamiento cotidiano, el dominio conocido o desconocido de la conciencia; y si nos dirigimos teatralmente a lo inconsciente es sólo para arrancarle lo que haya podido acumular (u ocultar) de experiencia accesible y cotidiana.³⁸¹

³⁸¹ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Cit., pág. 52.

Una y otra vez, a través de imágenes sencillas, Bausch se hace con el interior del espectador, obligándote a afrontar los demonios de las más recónditas zonas de tu ser. El lenguaje escénico que Pina propone sobre la escena, va mucho más allá de los gestos que pretenden ser palabras, su vocabulario va mucho más directo al espíritu del espectador. Las imágenes que crea, hablan más de actitudes del alma. La obra de Pina, en general es tan odiada como amada, y la realidad es que Pina te desarma, te desnuda el espíritu, y no puedes hacer más que correr en sentido opuesto, tachando de herejía lo que has visto, o someterte a un mítico viaje a través de esas imágenes tan elocuentes. No se puede decir otra cosa de su obra, más que reconocer que esta reconocida coreógrafa recupera en la escena esa poesía de la que el mundo civilizado nos ha privado.

*Pina vuelve continuamente a su técnica de concentrar lo esencial en una imagen o gesto y lo prueba hasta que este revela la profundidad de sus asociaciones, su demanda de poder dentro de la imaginación cultural. La idea central es empujada incluso hasta la red estructural que la soporta, el impulso fundamental para el trabajo, adquiere un valor metafórico.*³⁸²

El repertorio de la obra de Pina parece seguir el ejemplo de los héroes que tras enfrentarse a los peligros más atroces, tras haberse enfrentado con los monstruos del abismo -aquellos que habitan en el interior del ser humano-, tras haber tenido que vencer incluso a los dioses, vuelve del “inframundo” con esa *gracia última* - así define Joseph Campbell al poder que ostentan los dioses y que es conquistado por el héroe para llevarlo a sus congéneres en *El héroe de las mil caras*- que le permite ver por encima de todo aquello que los demás no pueden, que le permite tener la *santa visión*. Así podemos ver de igual forma que la trayectoria de Pina pasa por los terrores más íntimos, dolorosos y existenciales del ser humano para ir

³⁸² CLIMENHAGA, R., *Pina Bausch (Routledge performance practitioners)*, Taylor and Francis e-Library, 2008. [e.book] En inglés en el texto original.

acercándose más y más a la alegría de la vida. Y es que en su lucha y su búsqueda de la esencia del ser humano, Pina Bausch *nunca, en ninguna de sus obras, se desvinculó del hombre contemporáneo y sus conflictos más urgentes. Se hizo siempre interrogantes acerca de los grandes enigmas de la existencia pero tampoco desdeñó los pequeños incidentes.*³⁸³ Será quizás que de tanto luchar y enfrentarse a las crudas realidades de los adentros más desesperanzados y abandonados del ser humano, pudo sublimarlos para posteriormente poder ofrecer a sus espectadores, a su “pueblo”, esa alegría genuina que caracteriza sus últimas obras, entre las que destaca *Vollmond*. Pero para ello, tuvo que enfrentar a sus miedos internos, más bien, a los de todo ser humano, pues salvo excepciones particulares, en general poseemos unos miedos comunes, de eso tratan también los mitos y los arquetipos, de ahí que sea posible el análisis de los sueños. Bausch pudo, tras enfrentarse a todo eso, encontrar su *ser*; aquello que se esconde tras todo pensamiento. Como nos dice Mircea Eliade muchas son *las dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el <centro> de su ser; etc. El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito de paso de lo sagrado a lo profano; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. [...]*³⁸⁴ Y Pina Bausch, como persona, es un ejemplo perfecto de este camino, a través de la danza, de la suya y de la de los demás y a través de sus creaciones -las aventuras-, en las que como una heroína se enfrentó a esos monstruos que nos atormentan y los superó, pudiendo volver de *esos mundos* con esa *gracia última*, esa de la que habla Campbell -en su libro *El héroe de las mil caras*, ya anteriormente citado-, y hacernos sentir con ella, esa sensación de alegría y libertad que por momentos, se manifiesta en sus últimas creaciones.

³⁸³KHAN, Omar: “Luto”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22, pág. 19.

³⁸⁴ ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Cit., pág. 31.

Entre su gran cúmulo de piezas coreográficas encontramos títulos tales como : Kontakthof (1978), Arien (1979), Nelken (1982), Tanzabend II (1991) inspirada en Madrid, El limpiador de cristales (1997) inspirada en Hong Kong, Masurca Fogo (1991) inspirada en Lisboa, Palermo-Palermo (1989), Rough Cut (2005), *...cómo el mosquito en la piedra ay sí, sí, sí ...* (2011), etc.

-La consagración de la primavera.

*Es demasiado potente, no tengo palabras; todas mis frases, todas mis intenciones, están en los movimientos de los bailarines”.*³⁸⁵

Pina Bausch (sobre su obra *La consagración de la primavera*).

La pieza da comienzo con una mujer que yace descansando sobre una prenda roja, la cual está a su vez extendida sobre la tierra; quizás anunciando lo que está por llegar. Comienzan a entrar mujeres, y tras una especie de presentación danzada se van al suelo en actitud de amor, apego y adoración a la tierra. A pesar de un decorado verdaderamente sencillo, ya que Bausch no nos ofrece otra cosa que una capa de turba sobre el escenario, la sensación de naturaleza, quizás de “caverna” es cautivadora. No obstante, esta sensación de naturaleza no la consigue solamente la turba, si olvidamos por un momento el hecho de que quien se mueve en la escena son cuerpos humanos, podemos percatarnos de que el comportamiento de las mujeres como grupo está sutilmente animalizado, comportándose de forma semejante a una colonia de suricatos; siempre alerta,

³⁸⁵ BALSALOBRE, David Rodrigo: “Pina Bausch: una caricia ya es danza”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2008, nº 16, pág. 35.

mirando en todas direcciones, con movimientos ágiles, muy erguidos, reuniéndose y dispersándose. El componente más humano hace presencia con la prenda roja de nuevo. Acongojadas y temerosas, las mujeres se reúnen en grupo observando a cierta distancia la prenda, ese trozo de tela que anuncia sangre, muerte y sacrificio. La tensión hace presa del grupo, su danza se hace más pesada, gravitacional, y el movimiento, más denso y con un sentimiento algo turbador. Dentro del delirio de temor colectivo, diferentes mujeres van separándose para ejecutar distintas variaciones, siempre volviendo al grupo tras haberse expresado. Hacen su aparición los miembros masculinos de la “tribu”. Si cabía duda alguna de los roles establecidos dentro de la comunidad, quedan ahora bien definidos; la potencia y la fuerza bruta se imponen ante la delicadeza, pesadumbre y resignación de las mujeres.

Rite of Spring, for instance, returns to Stravinsky's root of a pagan fertility ritual, staging the action from the perspective of the terrified young women who were the potential victims, thus lending it a measure of pity missing in other versions. Bausch is very aware of the plight of women in contemporary society, and the imagery she chooses reflects that concern. In other words, the metaphor of a woman chosen as a sacrifice to the power and control of men is not lost on Bausch, but she is able to extend the metaphor through specific concentration on the motivating impulse of the action, and, therefore, avoid falling into didacticism.

*Bausch reduces the ballet down to its most essential image, and concentrates on the depth and power of that motivating image. [...]*³⁸⁶

³⁸⁶ CLIMENHAGA, R.: *Pina Bausch (Routledge performance practitioners)*, Cit., pág. 10.

(Traducción)

La consagración de la primavera, *por ejemplo, retorna a la raíz de Stravinsky de un ritual pagano de fertilidad, poniendo en escena la acción desde la perspectiva de una joven mujer aterrorizada que era una víctima potencial, dando por tanto una medida de la lástima que falta en otras versiones. Bausch es muy consciente de la difícil situación de las mujeres en la sociedad contemporánea, y las imágenes que elige reflejan esta preocupación. En otras palabras, la metáfora de una mujer elegida como un sacrificio al poder y control del hombre no se pierde en Bausch, pero ella es capaz de extender la metáfora a través de la concentración específica en el impulso motivador de la acción sin caer en lo didáctico.*

Bausch reduce el ballet a su más esencial imagen, y la concentra en la profundidad y el poder de esa imagen motivadora. [...]

Tras la potente entrada de los varones, la decisión está tomada, la ofrenda vendrá por parte del sexo femenino -una mujer sujeta la prenda desde que los varones han entrado-. La tensión se desata, la comunidad convulsiona no sin cierto pesar, manifestada por la propia coreografía, sin embargo está acordado decididamente lo que debe hacerse.

Es muy significativo que la prenda sea precisamente de color rojo, pues roja es la sangre, la sangre que corre cuando se le entrega a la Tierra la víctima sacrificial que esta ansía. Por otro lado, la frase que repetía el personaje R. M. Renfield de la novela *Drácula* de Bram Stoker, *La sangre es la vida*, no sería en el caso de este tipo de sociedades antiguas algo tan alejado de *su* realidad, además el rojo, “posee” sexo:

En las religiones próximas a la naturaleza hay un simbolismo de la sangre relativo al sexo. El rojo masculino es el luminoso rojo sanguíneo de la carne, y el femenino es el rojo oscuro que simboliza la sangre de la menstruación. Para fertilizar la tierra se vertía en ella sangre de la menstruación. Otra superstición es que bebiendo sangre de menstruación, una mujer podía obtener el amor de cualquier hombre.³⁸⁷

Aunque por razones diferentes, claro está, podemos aclarar en este caso, que sí, la sangre es la vida desde la creencia de que un lugar fértil hace que prolifere la vida por doquier, no solamente para las sociedades humanas, sino para el resto de los organismos vivos del planeta, algo esencial para la supervivencia de nuestra especie. Pina Bausch, en su intención de mostrar el rojo *sacrificial*, nos mostró también el rojo de *vida*, pues de esta manera no solamente representa un destino fatal para esta mujer, sino también una posibilidad de perpetuación de la existencia. Recordemos la cita de María Zambrano que nos habla del sacrificio:

Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, del orden del universo y se reconcilia o se amiga con los dioses. Pero entender así el sacrificio ¿no significa abordarlo desde nuestra situación actual? Como la situación del hombre moderno es la de la soledad, el aislamiento, consecuencia del vivir según la conciencia, nos figuramos que el sacrificio es una entrada en el orden de la realidad. Pero, el hombre que descubrió el ritual de cualquier sacrificio, no necesita entrar en la realidad, sino salir; era soledad, libertad, lo que necesitaba ganar. El sentido “práctico” del sacrificio debió ser un dar lugar a una especie de “espacio vital” para el hombre; por medio de un intercambio entregar algo para que se dejara el resto. Entregar algo o alguien es para que el resto de la tribu o del pueblo quedase libre; aplacar el hambre de los dioses para

³⁸⁷ HELLER, Eva: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pág. 58.

*poder poseer alguna cosa por algún tiempo. Pues todo pertenecía a los dioses y al hombre nada; al darles algo, se les rogaba conformidad, aceptación, limitación en su demanda.*³⁸⁸

La prenda va cambiando de manos rápida y trágicamente en una especie de lo que parece ser la elección. En una especie de persecución, los hombres atosigan a una de las jóvenes, y finalmente es lanzada literalmente contra uno de ellos. La mujer queda sentada de frente a la cara del varón, sobre los hombros de este, ¿podría estar comprobando la virginidad de la muchacha? En varias culturas como las mejicanas precolombinas, entre otras muchísimas a lo largo del mundo, hemos visto ya que era un requisito no importantísimo sino esencial. No es la elegida: una calma inquietante surge entonces en medio del grupo, que poco a poco va formando un círculo. Lo que derivará de esta disposición se manifiesta como una solemne danza ritual, intercalándose mujeres con hombres. La danza comienza a volverse extática, los movimientos más convulsos, hay bajadas y caídas a tierra, la situación va tornándose más dramática. En el centro del círculo se haya el vestido, se encuentra pues en el lugar de máxima importancia, no en vano los bailarines miran hacia el interior en repetidas ocasiones. Debemos recordar que el círculo además de permitir que todos los componentes de la comunidad participasen, establecía de por sí un lugar *in illo tempore*, el vestido por tanto, el símbolo del sacrificio estaba en el lugar que le correspondería en un rito real, pues para los diversos pueblos antiguos el resultado del sacrificio era su realidad:

*El <centro>, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta [...]. El camino que lleva al centro es un <camino difícil> [...], y eso se verifica en todos los niveles de lo real.*³⁸⁹

³⁸⁸ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Cit., pág. 38.

³⁸⁹ ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Cit., pág. 30.

Y sí, el camino será difícil, la doncella que habrá de llegar al centro deberá tomar el arduo sendero de la muerte. Solamente le quedará una fiel compañera, la danza. Recordemos aquellos antiguos ritos que hemos tratado sobre los sacrificios en el México precolombino, una vez elegidas las “ofrendas humanas”, estas se mantendrían bailando hasta el momento de su muerte.

Por diez días antes del festival una mujer personificaba a la diosa, vestía su espléndida indumentaria y dirigía las danzas que a lo largo de ese periodo ejecutaban las mujeres y las hijas de los salineros. Jóvenes, ancianas y niñas bailaban formando un círculo; todas sostenían una cuerda; sus cabezas estaban coronadas con guirnaldas de una fragante flor [...] y entonaban melodías en un estridente soprano. En el centro del círculo bailaba la mujer que representaba a la diosa, con sus campanillas doradas tintineando con cada paso, blandiendo su escudo, y marcando con su bastón el tempo de las danzas y los cantos. El último día, en la víspera del festival, debía bailar toda la noche sin descanso hasta el amanecer, cuando habría de morir. Las ancianas la secundaban en su fatigosa tarea, danzando juntas, codo con codo. También la acompañaban las esclavas que morirían con ella al amanecer.³⁹⁰

Una de las mujeres queda fuera del grupo y el corro se rompe. Los varones la cercan y nuevamente es examinada esta también, entonces uno de los hombres se arrodilla delante de su sexo, pero esta tampoco parece ser la indicada. Más adelante, se forman dos grupos separados. Al fondo, los hombres dando la espalda a las mujeres, que se muestran también reunidas en el otro extremo. Cerca de ellas yace en el suelo uno de los hombres, acostado contra el vestido. Se puede presumir por el comportamiento del grupo femenino que se trata de una advertencia: ¡una virgen de entre vosotras caerá!

³⁹⁰ FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Cit., pág. 468.

*La tierra rojiza cubre por completo el escenario y mezclada con el sudor de los incasables bailarines va llenando de barro y suciedad sus impolutos trajes, remarcando así la creciente tensión dramática y emocional que baña a esta obra prodigiosa.*³⁹¹

Las mujeres danzan en grupo, como al principio, cuando se dieron cuenta por primera vez de la presencia del vestido rojo. Salen poco a poco a bailar en grupo, volviendo posteriormente a él, y finalmente se dispersan un tanto. Los varones se dan la vuelta lentamente, y el hombre del vestido se va incorporando lentamente y las mujeres se han detenido. Otra candidata ha aparecido. Todo el mundo la observa con cierta distancia. Poco tiempo después el colectivo femenino comienza a danzar de nuevo, y la nueva elegida danza ante el vestido mientras otra le agarra de los hombros. Uno de los hombres se adelanta y el grupo femenino se cierra en corro de nuevo con el vestido pasando de mujer en mujer, las cuales van presentándose ante el varón que las mira atentamente, pero llegan a él y retroceden sucesivamente al no ser la candidata adecuada.

En lo que concierne a la narración musical, la partitura está estructurada de manera muy similar a la que Pina concibió su ballet, las diferentes partes están muy relacionadas con los pasos y las ceremonias que este tipo de culturas o comunidades practicaba a la llegada de dicha estación.

La música del ballet tiene dos partes:

Primera parte: Adoración a la tierra.

³⁹¹ KHAN, Omar: "Pina Bausch: ayer y hoy". Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Mayo/Junio de 2006, nº 2, pág. 23.

Introducción, Augurio de la primavera y baile de las jóvenes bailarinas, Ritual de la aducción, Vuelta a la primavera, Ritual de las tribus, Procesión de los sabios, El sabio, Danza de la tierra.

Segunda parte: El sacrificio

*Introducción, Círculos mágicos de las jóvenes bailarinas, Glorificación de la escogida, Evocación de los ancestros, Ritual de los ancestros, Danza del sacrificio de la escogida.*³⁹²

Raimund Hoghe -quien trabajó con Pina frecuentemente-, en su libro *Historias de Teatro Danza* (1989), nos habla su forma de crear y pensar las piezas. Lo cierto es que la cita que sigue es muy acertada tanto para con la tribu del ballet como para con la elegida:

Un rasgo constante en sus obras, dice el autor, es el intento del individuo por enfrentar lo efímero de las palabras y de las imágenes, de las situaciones y de las experiencias, y de afianzarse en una realidad que a menudo se le escapa.

*Sus personajes, de acuerdo con este postulado, intentan alcanzar seguridad en medio de un ámbito esencialmente inseguro.*³⁹³

Pero esta realidad *esencialmente insegura* constituye para Bausch la propia realidad, sobre todo pensado en el frágil equilibrio emocional del ser humano, que a fin de cuentas, es de lo que trata la coreógrafa principalmente a lo largo de toda

³⁹² MONÉS i MESTRE, Nelida: "Pina Bausch en el Liceu de Barcelona". Publicado en *Danza en escena*, Logroño (La Rioja): Oct./Nov./Dic. de 2008, nº 22, pág. 26.

³⁹³ KHAN, Omar: "Luto", Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22, pág. 50.

su carrera. En esta ocasión, las mujeres de la tribu pretenden huir de un destino ineludible, al menos para una de ellas, la Tierra “tiene sed”, de modo que para proteger a la comunidad de un aciago destino, una de las féminas debe morir para sostener al resto.

El momento de la elección es verdaderamente revelador. Antes del desenlace que pondrá nombre al “puesto sacrificial”, las mujeres retrocedían por propio pie, sin que el varón hubiese llegado a tocarlas, pero en el último caso, la chica se coloca delante de él, como entregada por una inercia diferente, pues se acerca más que ninguna. Él comienza a rozar sus brazos como reconociéndola, no obstante, la mirada de este se mantiene en lontananza, perdida, como en trance; lo que podría hacérsele asociar con una especie de sacerdote. Mediante un estado de revelación mística, es capaz de elegir a la verdadera y definitiva “ofrenda humana”, aquella que hará que la Tierra provea a la comunidad de un ciclo más.

El “sacerdote” le va colocando lentamente el vestido ante una comunidad convulsa y extática. Una vez colocado el vestido avanza con los senos al aire; un símbolo de fertilidad, el más que probable objeto del rito, y al llegar casi a la boca de la escena se voltea para mirar a su grupo. Y tras un breve lapso retorna al lado de su “varón-sacerdote” asumiendo “fuera de sí” su destino. El resto del grupo la mira desde lejos en una mezcla de temor, respeto y algo de rechazo o extrañeza, algo producido nada más que por aquello que uno no consigue entender del todo. La escena cobra de nuevo una tensión especial, el varón la acerca al resto, que la observa ahora de cerca, pero con terror, dando pequeños rebotes pesados contra la tierra. Ella se aleja, el grupo va dispersándose y al hombre-sacerdote va yendo al suelo, se tiende boca arriba y cuando empieza a elevar los brazos, la elegida comienza una frenética danza, con la mirada perdida, entregada a un extraño estado. Prosigue así por un buen rato, agotando su energía vital y cayendo a tierra

repetidamente, hasta que al final, se derrumba inerte sobre la turba. El sacrificio es así culminado.

Lejos de lo que pretende contarnos Pina Bausch en este magistral ballet, hallamos un elemento muy interesante que debemos al que debemos atender especialmente. Aunque ya lo hemos nombrado más arriba, todavía no habíamos atendido a la verdadera razón por la que la coreógrafa lo había incluido en su pieza: la capa de tierra que cubre el escenario. Pina Bausch gustaba de utilizar elementos que ayudasen a despertar ciertos instintos en sus bailarines, para ella:

No es una forma gratuita de dificultar la interpretación de los bailarines: se trata de hacerles tomar conciencia de la realidad. Me gusta la realidad. La vida jamás es como una pista de baile, lisa y tranquilizadora. Me gusta la experiencia de la naturaleza con relación al baile. El paso de un bailarín sobre la hierba o sobre la tierra fresca es completamente diferente: su modo de ser y de moverse es conmovedor.³⁹⁴

La sensación que toma un bailarín al pisar en terreno inestable, como puede ser esta capa de turba, despierta en él la alerta, pues al estar moviéndose, corriendo de un lugar a otro, puede resbalar, etc.; podemos decir que su comportamiento se animaliza, ya no puede estar preocupado solamente de la técnica, ni de lo que pretende expresar, hay otra realidad en su actuación, el propio presente. Además de todo eso, los bailarines, tienden a buscar sensaciones a la hora de bailar, y no dudan en utilizar todo aquello que tienen a su disposición para sacarle el mayor partido - a la experiencia propia nos remitimos-. No obstante, esta no es simplemente una aportación personal, gran cantidad de coreógrafos con los que un bailarín puede encontrarse reclaman este tipo de aportaciones por parte de los bailarines.

³⁹⁴ SESÉ, Teresa: “Locos por Pina Bausch.” ,Cit.

*Para Pina los elementos eran muy importantes. Podía ser arena, piedras, agua... De alguna manera, aparecían rocas e icebergs en escena. Mientras bailábamos, surgían obstáculos. Teníamos que lanzarnos contra ellos, traspasarlos o escalarlos.*³⁹⁵

En el caso de la tierra, la sensación del paso es otra a la del típico linóleo o madera pulida, es un terreno mullido, suave y fresco, que además de dificultar la danza, también ofrecerá sensaciones agradables a los pies agotados de los bailarines en sus movimientos más sutiles. Todas esos matices, hacen que el bailarín entre en un estado de atención más a las sensaciones que a los pensamientos, lo que hace de su actuación algo más real, no hay lugar para la sobreactuación, solo para la catarsis con el instinto, con el presente, con aquello que está más allá de la escena. El movimiento, la música, la tierra, el sudor cosquilleando sobre la piel, el cansancio, la interpretación, algún típico y molesto dolor muscular, la iluminación; todo un flujo de sensación que te llevan a conocer otro mundo, el mundo de los sentidos exaltados, el mundo de Dionisos.

-Café Müller (1978).³⁹⁶

*Café Müller se desarrolla en un universo austero, en el que el ambiente de noche, a la luz del día, provoca una mezcla de somnolencia y sueño. En ella encontramos el sentido alegórico del espacio-prisión, como una dimensión existencia de la que es imposible salir. Encerrado entre lúgubres paredes, el espacio, ocupado por un verdadero bosque de muebles, obliga a los bailarines a sortear los obstáculos.*³⁹⁷

³⁹⁵ WENDERS, W. (Director), (2011), *Pina* (DVD). Alemania, Neue Road Movies Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE.

³⁹⁶ BAUSCH, Pina. *Café Müller*. Tanztheater Wuppertal. 1985. [on line]. Disponible en <http://balletoman.com/449-cafe-muller-pina-bausch.html> [Consultado del 4 de junio de 2015.]

³⁹⁷ BALSALOBRE, David Rodrigo: "Pina Bausch: una caricia ya es danza". Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2008, nº 16, pág. 35.

Café Müller es quizás una de las piezas de Pina Bausch que más nos revela la fuente expresionista de la que los comienzos de su carrera había bebido. *Su extraña contención, su atmósfera opresiva y gris, con su escenario repleto de sillas vacías que invitan a pensar en la ausencia, la muerte colectiva y el vacío de la existencia [...]*³⁹⁸. La obra da comienzo mostrándonos un lugar precariamente iluminado, un café. Una persona, cual espectro se mantiene torpemente en pie en el lado izquierdo de la escena y comienza a desplazarse a lo largo de la pared del lugar, sin separarse de ella. Camina con torpeza, como si estuviese ciega. Cuando llega al fondo se frena. Al instante, comienza a moverse la puerta giratoria y vemos a un personaje femenino pelirrojo con un abrigo negro largo entrando en el café, correteando entre el mobiliario, como perdida. Al mismo tiempo *el espectro* prosigue su camino, ahora sí, separándose de la pared, caminando como ciega nuevamente.

*Con los ojos cerrados y en medio de un salón vacío de calor humano, pero con sillas esparcidas por toda la escena, su imagen es la viva presencia de un ser humano solo, abandonado y desamparado. Bausch deja una triste sensación de soledad, contagiando angustia y desgarro.*³⁹⁹

Desde donde comenzó el primer *espectro* entra otro -llamémosle *espectro dos*- caminando directamente hacia las sillas, con las cuales se tropieza repetidas veces. Al final, se para en el lado derecho delantero del escenario. Da comienzo una música de dolor y melancolía profundos, y la bailarina comienza así su danza. Acordes con la música que suena, sus gestos manifiestan un sufrimiento interno, algo que la hace echar finalmente a correr, hacia el punto del que partió, y tras

³⁹⁸KHAN, Omar: "Pina Bausch: ayer y hoy". Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Mayo/Junio de 2006, nº 2, pág. 22.

³⁹⁹ DE PEDRO, Carolina: "Café Müller y La consagración de la primavera de Pina Bausch". Publicado en *Tiempo de danza (TdD)*, Barcelona: Dic./ Feb. de 2008/09, nº 15, pág. 30.

chocar contra la pared, queda pegada a ella. Durante el transcurso de esto, un hombre vestido de traje y gafas que tirará las sillas por el suelo abriéndole paso a la pobre mujer ausente. Los dos *espectros* acaban cayendo al suelo, en estado de abandono. En realidad, desde el comienzo de la obra parecen estar ausentes. El *espectro dos* comienza a correr cruzando la sala, y una vez el hombre del traje le aparta las sillas como si de su cuidador se tratase, comienza esta a danzar por toda la escena. Una danza de dolor, de abandono profundo, de ceguera y soledad. Entretanto, el *espectro uno* sigue ausente, como envuelta en un tira y afloja repetitivo contra la pared, allá en la esquina izquierda del fondo, saliendo de la pared cada poco para danzar tan fantasmagóricamente como su propia presencia deviene a los ojos del espectador.

Si en el *espectro dos* se palpa todo ese sentimiento de amargura insoportable, de la que pretende huir y por eso se ha refugiado en la ausencia total de su ser, el *espectro uno*, impresiona por su completo alejamiento de la realidad vital del ser humano, por su completo aislamiento interno, totalmente desnaturalizado. Lo cierto es que la propia imagen de ese cuerpo delgado, enjuto, blanquecino, largo y tristemente sólo, al fondo de la escena, en ese lugar penumbroso, nos arroja de por sí a un ambiente de tormento fantasmal en el que el mismo personaje parece carecer hasta de identidad propia. Y es que, ante el drama existencial que parecen vivir los personajes, los objetos que configuran el decorado, tales como las sillas y mesas, y hasta las paredes que delimitan el espacio, se deshumanizan en cuanto a la función a la que están destinadas, pues ante tal panorama de metamorfosis que viven las solistas hacia su propia *nada*, ¿que importa para que sirvan esos “estorbos” por el medio de la escena!

Al igual que en *La consagración de la primavera*, la turba representaba un elemento con el que despertar el instinto de los bailarines, en este caso lo representan las sillas para el *espectro dos*, lo cual le da vida al propio personaje; lo

hace más creíble, más tangible y en este caso, le otorga al fantasmal personaje de *Café Müller*, la sensación de que no han desaparecido del todo las ganas de vivir. Ella corre de un lugar a otro en busca de la escapatoria necesaria para dejar de vivir ese tormento, se encuentra perdida, pero hay alguien que cuida de ella: quién le aparta las sillas. Su soledad es psicológica, no es como la del *espectro uno* que se encuentra tan solo tanto a nivel psicológico como físico. Pero hay algo que ayuda en gran medida a hacer que estos dos *personajes* parezcan tan carentes de vida, cada uno a su forma particular, ese blanco de su vestimenta, tan carente de brillo.

El blanco como la ausencia color: tal es el significado del blanco en el luto. Los trajes de luto blancos no son de un blanco radiante ni de tejidos brillantes. Quien guarda luto blanco, lleva colores mates [...]

*El luto blanco es el más acorde con la idea religiosa de la reencarnación, que no considera la muerte como una despedida definitiva del mundo. [...]*⁴⁰⁰

En cierto momento, tiene lugar el primer contacto interpersonal de la pieza. Comienza como una especie de reconocimiento de un “otro”- un “alguien más”-, para acabar fundidos en un abrazo íntimo, de compañía tranquilizadora; un centro de paz. Entra ahora un nuevo personaje en escena -está trajeado-, y comienza a mover a los recién encontrados y los despersonaliza, utilizándolos como maniqués: los “des-abraza” y los coloca en posición de besarse, tan poco vívida y tan ausente que provoca impresión. En su acto de manipulación física de ambos, prosigue a poner a la mujer en los brazos del hombre. Ella parece estar muerta, pero por otro lado, él tampoco se muestra mucho más consciente de lo que sucede. Solamente reaccionan cuando al caer ella al suelo, corre de nuevo al encuentro del

⁴⁰⁰ HELLER, Eva: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Cit., pág. 164.

hombre, y entonces, se abrazan de nuevo. El tercer personaje, que ya se ha separado de ellos, se ve obligado a retornar a su lado para volver a colocarlos por varias veces, hasta que la inercia hace su efecto en la pareja y repiten por sí solos todo el proceso, pero sin emoción, es la inercia misma la que los mueve -cada vez más rápido-, hasta que se frenan súbitamente y se separan. La ausencia se apodera de ellos una vez más, y ella prosigue en su incesante peregrinar por este “purgatorio”, tropezando con todo aquello que se encuentra, como si no lo viera. Finalmente, llega al fondo derecho escénico y se sienta en una silla, tras haberse despojado del vestido blanco, recostando su busto sobre la mesa.

La mujer pelirroja entra en escena, tan ajena a lo que sucede como al principio de la obra y sale de inmediato, dejando así que la atención se centre sobre el personaje trajeado que unían antes a la pareja de “maniqués”, esta vez para portar al varón en el aire. Este último comenzará a reaccionar en busca de contacto con el -llamémosle- *hombre-consciente-de-sí* (al trajeado, pero que no lleva gafas). Algo parece cambiar a partir de este momento, como si casi imperceptiblemente pero de forma efectiva, los personajes comenzasen a romper su estado de crisálida, y algunos, todavía ausentes buscasen refugio en otros más conscientes. La escena se torna más dramática -con los performers corriendo y mostrando su dolor y preocupaciones de forma desenfadada- pero precisamente por eso también se muestra mucho más humanizada. Aún después, tras haberse marchado de la escena la mujer pelirroja, y el *hombre-consciente-de-sí*, y habiéndose además sumido la escena de nuevo en un silencio casi espectral, esta nueva sensación de *realidad-presencia-semiconsciente* parece haberse mantenido. El hombre rubio -el que tiende a juntarse con el *espectro dos*- busca a su compañera y se funde en un nuevo abrazo, y, aunque ella vuelve a caer al suelo, después de realizar todo el proceso que describimos con anterioridad, la cualidad emocional del acto, es otra, mucho más cercana, es de soledad interior, pero conjunta, aislada, pero paradójicamente compartida.

Si Grosz en su pintura *Metropolis*, quiso reflejar el sentimiento de alarma y pánico en un ambiente bélico, Pina, por su parte, parece querer mostrarnos el momento posterior, en tierra de los vencidos, cuando justamente a nivel emocional para esas mismas personas, ese lugar se ha tornado *tierra de nadie*, cuando el ser humano lo ha perdido todo, hasta su propia identidad y ha sido empujado más allá de aquello que podía soportar, y entonces, “eso” que le hace ser humano ha huido, se ha refugiado en lo más profundo de su ser, perdiéndose bajo esa turba monstruosa de soledad, olvido y ni siquiera dolor agonizante, sino olvido, olvido de hasta lo que significa ser humano y el comportamiento que este deber tener y con ello, sus costumbres. Con increíble destreza, Bausch nos va mostrando ese proceso de reconstrucción de las personas.

En caso de querer identificar esta pieza con una pintura, aún sin necesidad de deformar los rostros de los personajes, la escena se torna en un alarido de horror, como el de *El grito* - de Munch-. Sería como ese grito de horror ahogado, o más bien, el estado que prosigue a ese grito, ese grito que escupió ya los últimos resquicios de esperanza que poseía la figura deformada. Lo que lo hubo de producir ese grito ha dejado tan impresionado al ser que lo ha contemplado, que se ha quedado sin capacidad para comunicarse. Es más, en *El grito* precisamente impresiona esa mueca de horror por lo poco humano que se ha vuelto el rostro que Munch plasmó, y lo mismo ocurre con el comportamiento de los *espectros* por ejemplo.

Bausch juega constantemente con los miedos, las aversiones, los deseos, los sentimientos de las personas, y todo esto tiene su recompensa a la hora de subirlo a la escena, pero no por el hecho de subirlo, sino más bien por la actividad artística que lo hace, la danza. Una de las teorías que Lao Tse nos propone sobre el tao es que esforzarse en encontrar el tao será no alcanzarlo nunca, porque el tao

se consigue tras vencer el deseo y comprender que está en la “no acción”⁴⁰¹, es decir, cuando uno desea mucho una cosa, y trata de conseguirla una y otra, y otra vez de forma incansable pero aún así la meta no es alcanzada, sucederá aquello deseado cuando deje de pensarse en ello, cuando se despersonalice el deseo, cuando ya no forme parte de nuestra mayor ansia y sea simplemente un impulso más. Pero esto solamente puede suceder tras haberse esforzado y deseado enconadamente, la victoria sobre el deseo a través de la “no acción”, es la luz al final del túnel. Algo semejante sucede en la danza.

*Mediante el trabajo de recreación de las formas tiene lugar una disolución de las capas superficiales de la persona y una penetración en la zona original, la visión de la fragua y el yunque, de la materia prima no informada aún, el verbo en acto puro, no articulado aún, el sonido original antes de haberse extendido su vibración a las zonas del espectro lumínico.*⁴⁰²

Como decíamos en el capítulo sobre el carnaval y la máscara, Shiva-Brahma-Visnu (la Trimurti), tienden a buscarse a sí mismos tras la multiplicación de sí mismos a partir de la división y olvido de sí mismos. Pina hace algo no tan diferente. Ella tomaba todo lo emocional de sus bailarines: sus conflictos, que de una forma arquetípica -a la que ella conseguía que llegaran sus intérpretes a través de la repetición- son los mismos a nivel general del ser humano -recordemos el inconsciente colectivo propuesto por Jung-, y jugaba a reencontrarse ella misma en esos conflictos expuestos, pero solo lo conseguía cuando estos conflictos ya no formaban parte del foco de atención de sus propios intérpretes; cuando los habían sublimado a través de la repetición, cuando sólo quedaba el gesto expresivo y no la carga-emocional-personal que generalmente va asociada a esos gestos. Es decir, ella podía encontrarse a sí misma en esos gestos, cuando el propio intérprete ya

⁴⁰¹ Osho, *Tao: su historia y enseñanzas*, Madrid: Gaia, 2005, pág. 44.

⁴⁰² MAILLARD, Chantal: *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Cit., págs. 20-21.

había reconocido ese conflicto como lo que era, un caso más, no *su* caso, cuando había visto en ello la generalidad, la unidad de la multiplicidad. Desde ahí operan las obras de Bausch, desde lo arquetípico, desde la hermeneusis, y precisamente por ello, permiten al espectador que se produzca ese proceso ontológico, esa liberación de los “monstruos” de la razón, o al menos, que se produzca esa lucha interna por la proclama de la visión. De ahí que sus obras sean tan queridas como profundamente odiadas. Sin embargo, en pocas ocasiones encontramos casos en los que el público se quede a medio camino, indiferente, ya que, quien no aguanta esa lucha, la rechaza fervientemente por el miedo que produce, y sino, ¡cuántos más héroes no hubiese habido en la mitología griega!. Pero no, ese privilegio solamente está permitido a unos cuantos elegidos, a aquellos que están dispuestos a *matar al dragón*. Por eso podemos decir que Dionisos evidencia a Apolo, porque tras la lucha de los sentidos y del éxtasis que provoca esa lucha, sublimamos los “defectos”, nos sabemos tan poderosos como el “monstruo” que se nos presenta, y ahí obtenemos el conocimiento de que el “monstruo” no existe, el “monstruo” es nuestra propia percepción imperfecta de la realidad, y ahí, ahí hallamos la paz, la armonía: Apolo. Allí, una pequeña parte de Brahma se ha encontrado consigo misma, se levanta el velo de *māyā*.

Volvamos a la pieza. Los dos personajes más conscientes en este momento, el hombre de las gafas y la mujer “medio-ida” pelirroja, tratan de ayudar al hombre rubio en su proceso de dolor, pero este entre movimientos convulsos, sin darse cuenta no permite que se le acerquen. A su vez, se ve claramente que el personaje de las gafas no se acerca por precaución, pero en la mujer pelirroja, se capta que aún todavía es consciente y está con ánimo de socorro, la escena que presencia se le hace grande; no se acerca más porque en cierto modo no sabe que hacer. Finalmente el hombre rubio tropieza con la pared y allí se queda, agonizante. Por su parte, la mujer pelirroja comienza a quitarse el abrigo, para sorprendentemente, en medio de esta escena tétrica, descubrir un color azul claro.

Una sutil frescura se apodera de la escena, incluso parece que la luz ha aumentado. Su danza, sencilla, interior pero sin grandes emociones, emana resignación, aceptación del momento vivido, pero también promesa de esperanza. Entretanto, el *espectro dos*, ha salido de la escena para entrar por el otro lado en cuanto la mujer pelirroja ha abandonado también el escenario. Este *espectro* camina hasta tropezar de nuevo con su hombre rubio para repetir de nuevo “su abrazo”, pero esta vez ambos van al suelo abrazados juntos.

La mujer pelirroja nos ofrece otro brote de aliento, cuando al impedir que el hombre rubio salga de la escena, se pone delante de él y le besa. Esto parece despertar al varón un poco, sin embargo, aunque el beso se repite dos veces más en un corretear por la estancia, él huye de ella, buscando a su pareja de tormento, aquella que vibra de dolor y ausencia como él. Al encontrarla comienzan un recorrido de *portés* desde el fondo derecho hasta la zona delantera izquierda del escenario, en donde se enredan en una espiral un tanto violenta, como si, aún necesitados el uno del otro, todavía en su “ausente tormento” no pudiesen despojarse de su tortura y necesitasen reafirmar su compañía mutua en el dolor, pues esto es lo poco que ahora conocen. Esta espiral violenta será rota por un grito de la mujer, ambos entonces recorrerán la escena seguidos por su ya comprometidos “cuidadores” hasta que se unan de nuevo en un abrazo. La escena se sumirá por un corto tiempo en la confusión, hasta que la mujer pelirroja se quede sola en el café, con su vestido luminoso, bailando sola, como explicándose a sí misma su absurda realidad. Hace en este instante su aparición un nuevo personaje, un hombre con abrigo y gafas, que se comporta como el pelirroja al principio de la pieza -como perdido y nervioso-, y ella alegre de encontrarlo, le persigue, saliendo ambos de la escena.

En varios puntos del café se buscarán los *ausentes* amantes del abrazo, buscándose una y otra vez, a la vez que el *espectro uno* (Pina en este caso) parece

salir del letargo en el que se había sumido desde hace tiempo en el fondo izquierdo de la estancia. Esta mujer se hace con el centro de la escena, pero parece que para ella no hay un despertar, no hay esperanza; el destino ha decidido que su alma siga perdida, allí, en el fondo de sus recuerdos, testigo de aquello que la hizo arrojar al abismo del olvido.

Los personajes irán dejando la escena paulatinamente, y las luces se irán apagando. *Panadero -la mujer pelirroja- hipnotiza en escena. Su cuerpo es el de una mujer madura, en donde se puede apreciar el peso de la danza y de los años. Representa una figura que camina nerviosamente de un lado hacia otro, como perdida. Circula, sobre unos tacones rosas y una peluca pelirroja, con un bonito vestido color celeste y un maquillaje llamativo. Al final, manifiesta el gesto protector y compasivo que se ha de esperar de todo ser humano: el despojarse de algo propio para proveer de ayuda al prójimo.*

Panadero se despoja de su abrigo y su pelo rojo, y envuelve con ellos, a la depresiva mujer que deambula descalza y desprotegida bajo la música de Henry Purcell.

De esta manera termina Café Müller. Pina Bausch sigue su camino, pero ahora su imagen es aun más lacerantemente depresiva, con una peluca ajena y un abrigo prestado. [...]⁴⁰³

Al fondo, la pareja seguirá “buscándose”, en su propia ignorancia de haberse encontrado ya.

⁴⁰³ DE PEDRO, Carolina: “Café Müller y La consagración de la primavera de Pina Bausch”. Publicado en *Tiempo de danza* (TdD), Disponible en <http://www.danzaballet.com/cafe-muller-y-la-consagracion-de-pina-bausch/> [Consultado el 6 de agosto de 2015]

-Vollmond.

Encontramos en *Vollmond*, una escenografía sencilla, excepto por una gran roca situada en la parte derecha de la escena. Poco a poco va haciendo presencia en la escena el agua, una especie de riachuelo, lluvia, botellas llenas de agua o este mismo elemento escupido por los propios bailarines. La aparición del agua es ya una invitación al despertar de los sentidos, además de que se hace siempre presente en los momentos más dramáticos de la pieza. Resulta interesante que la obra aborde sentimientos como el miedo o el rechazo a la soledad y que utilice el elemento del agua, ya que en muchas creencias a lo largo y ancho del mundo - sobre todo en las de herencia hiperbórea como la Wicca- el agua es el elemento asociado con las emociones, así como con el inconsciente, la generación, la fertilidad, el amor, etc. Lo cierto es que la relación de Pina con el agua se puede rastrear hasta sus más antiguas piezas. Este elemento aparecía ya en su pieza *Arien* (1979), también en *O Dido* (1999) o en *Agua* (2001), y en cada una de sus creaciones nos ofrece un nuevo aspecto de ella:

Si en Vollmond el sentido acuático ahora es completamente lúdico y en Nefés, totalmente urbano, en viejas piezas como Arien el escenario es una piscina de soledad, donde los humanos intentan vanamente disolver sus dolores de existencia. El agua de Arien es oscura. Hay juegos de niños como en Vollmond, pero en vez de inocentes son juegos malvados de dominación y vejación. Esta agua es turbia [...]. En cambio purificadora es el agua de su versión de O Dido (1999), en la que bañeras completas pasan por escena llevando a bailarines que se sacan las impurezas del cuerpo con agua y jabón.⁴⁰⁴

Gaston Bachelard (1884/1962), gran poeta y filósofo que realizó estudios sobre la psicología de los cuatro elementos, nos habla del agua de la siguiente manera:

⁴⁰⁴ KHAN, Omar: "Pina Bausch", Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Nov./Dic. de 2006, n° 5, pág. 30.

[...] si logramos convencer a nuestro lector de que, bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esta profundización; sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias. Reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, un tipo de intimidad, intimidad muy diferente de las sugeridas por las “profundidades” del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación. Valido de este conocimiento de una profundidad en un elemento material, el lector comprenderá por último que el agua es también un tipo de destino, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consume, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser.⁴⁰⁵

En Vollmond, los bailarines se empapan continuamente de esa agua, bailan sobre ella, se restriegan contra el suelo mojado, encharcando sus corazones de esa emoción de la que carecen tan sólo para hacer más patente aún su gran falta de afecto por los demás y por sí mismos, todo un clamar a su propia alma por un amor que anhelan.

Vollmond nos ofrece perfiles casi al borde de la histeria, otros seguros de sí mismos, otros de desesperanza, de vejez, de olvido, todo una crisol de soledad que espera ser llenado a la luz de una luna llena que parece despertar las pasiones más ocultas de cada uno de los personajes, un plenilunio que les incita a buscar lo que tanto ansían.

⁴⁰⁵ BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1978, pág. 14-15.

Esta obra, por momentos, parece retrotraernos a la laguna Estigia, donde podremos dormir el sueño de Caronte, cuando el sentimiento de soledad nos mata por dentro, llevándonos a cruzar un portal por debajo de la gran roca, un lugar de descanso, el vientre de la tierra, el útero de la madre, para descansar por un período, y posteriormente renacer y seguir luchando contra las mismas calamidades internas, ya que coreográficamente la obra es cíclica y aunque varíen un poco las situaciones, en esencia son las mismas continuamente.

Lo cierto es que Pina tiene una forma un tanto curiosa de sacarle al espectador del momento presente y llevarle al origen de su ser, donde se oculta lo más bello y a la vez lo más sombrío. Todo esto lo hace a través de imágenes cotidianas en las que poco reflexionamos cuando nos suceden en la vida ordinaria. En varios momentos del ballet Vollmond se ve a una pareja de bailarines, uno al lado del otro en el lado derecho de la escena. Ambos se miran, y en un arranque de decisión y a la vez de ansiedad la fémica comienza a besar al bailarín arrinconándole contra las bambalinas. Por supuesto la respuesta del varón no es más que su completa perplejidad y no reacciona. Desde luego la imagen es completamente efectiva, habla de esa ansiedad de entregar y recibir amor, esa inmensa necesidad de afecto que en algún momento de la vida de cualquier ser humano siente, quemándolo por dentro, llevándolo lejos de lo soportable. Sin embargo, el quid de la cuestión se halla ante todo, en la forma de hacer que ese gesto sea tan natural como para que el espectador ni se plantee el hecho de que, si un individuo actuara así en plena calle o en cualquier momento de la realidad fuera de la escena, sería tomado como un completo demente. Es una suerte de reversibilidad y una puesta en escena maestra lo que hace que esta acción, no solamente sea contemplada como una imagen normal, sino que produzca una reflexión interna en el espectador. En este sentido, Pina propone constantemente sentimientos, sensaciones e ideas que se dejan entrever en las imágenes, pero no llega a hacer que sea totalmente evidente todo lo que quiere decir, lo que ella nos

muestra va mucho más allá de lo que puede reflejar “lo concreto”. Y es precisamente a este respecto que la coreógrafa posee una de las cualidades del arte oriental: ir directamente a lo más esencial de cualquier tema que proponga.

Lo <original> de la obra de arte oriental tiene que ver con lo primordial, aquello que está en el origen de toda manifestación, de toda presencia. La obra de arte debe, en un sentido muy heideggeriano, hacernos recuperar la presencia en lo que está presente, ponernos en contacto con aquello que se muestra en lo que se muestra, en la apariencia. La obra de arte establece un puente entre lo invisible y lo visible, entre lo indecible y lo dicho, entre lo inaudito y el sonido, de tal manera que el espectador o el oyente sea capaz de ver lo invisible no a través de lo visible, sino en lo visible, lo invisible no distinto de, o contrario a, lo visible, sino hecho visible en las cosas, lo indecible hecho palabra en la palabra, lo inaudible -el sonido del mundo- hecho audible en cada sonido.⁴⁰⁶

La pieza da comienzo con dos hombres caminando por el escenario, el cual al fondo, tiene como único decorado una roca enorme. La iluminación hace honor al título del ballet: luna llena. Ambos bailarines llevan en las manos dos botellas; una cada bailarín. Por el gesto que hacen, parecen querer llenarlas en una especie de arrollo imaginario, no obstante su sed no parece tener que ver con la hidratación a nivel biológico, sino más bien con el simbolismo a que está asociado este elemento: la emoción. Tras haber repetido muchas veces el mismo gesto de llenar la botella con un agua inexistente, entra en escena un tercer personaje, con dos varas en las manos, con una de ellas hace silbar el aire, entonces le pasa una vara al bailarín de la izquierda y este le copia, por el contrario, el bailarín de la derecha prosigue en su intención de llenar la botella.

⁴⁰⁶ MAILLARD, Chantal: *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Cit., pág. 16.

Entra la música y se queda solo el bailarín de la varas, pero danza sin ellas. Su danza parece reflejar la desesperación de la soledad, ese clamor porque alguien atestigüe tu vida. Casi todos sus movimientos son expansivos, parten de su centro, de su abdomen, para extenderse más allá de los confines de su propio cuerpo. Entra el bailarín del principio; el de la botella del lado derecho -llamémosle *sediento uno*-. Ambos realizan una danza en la que se cargan el uno al otro multitud de veces, y finalmente realizan una carrera alrededor de la escena, tirando intermitentemente el uno del otro como ayudándose a proseguir y salen del lugar justo cuando entra una mujer corriendo desde el fondo izquierdo, en diagonal hacia la esquina delantera del escenario, donde le esperan dos hombres contra los que se lanza. Tras la recepción de la bailarina, los hombres se marchan y ella se queda sola. Al momento, entra *sediento uno*, dispuesto a besarla, pero ella se adelanta y lo empuja a besos desesperadamente hacia atrás. Ella se marcha, queda él, realizando una danza de tormento aunque al poco tiempo, su compañero de carrera vuelve a aparecer y realizan el mismo circuito en el que se ayudan mutuamente. La mujer del vestido rosa vuelve a la escena. Esta vez *sediento uno* y su compañero no se marchan, sino que el primero queda en escena con la chica y el segundo cruza por encima de la roca, más allá de lo que al iluminarse más la escena parece ser un riachuelo que pasa por debajo de la gran piedra, cruzando el escenario. Ambos, por separado, danzan “su soledad” hasta que *sediento uno* se dispone a besar a la chica de nuevo, pero esta le arrolla otra vez en una sucesión de besos que visualmente resulta hasta violenta. Salen todos de la escena y entra una mujer con vestido negro que hablará con un hombre trajeado y se marchará.

Aparece una nueva bailarina caminando en diagonal desde el fondo de la derecha hacia el centro. Está vestida muy a la moda - será a partir de ahora *fashion girl*- y lo llama. Ella ha venido con una copa en la mano, se quita la chaqueta y se la pone a él cual si fuera un perchero, y usándolo a modo de silla se sienta sobre él. Es muy dominante y controladora. Estos personajes parecen representar la

pantomima social de nuestros tiempos y las máscaras dominantes y snobs que el ser humano acostumbra a ponerse para esconder su pobreza emocional. Se van.

El bailarín del principio -el de las dos varas-, cruza de nuevo por encima de la roca, esta vez de vuelta, trayendo consigo una piedra. En ese momento hace presencia en escena *sediento dos*. Ambos comenzarán por turnos a tirarse al suelo mientras que el que queda en pie deja caer la piedra sobre el otro, en el último momento el del suelo, ha de apartarse sin que le caiga encima la piedra y se dispondrá a tomar el relevo. Mientras tanto, aparece una pareja de mujeres - *fashion girl* y una nueva: *mujer sencilla*-; ambas se enzarzarán en una absurda lucha de capacidades, no pudiendo jamás hacer lo que la otra, lo cual será fruto de frustración. Cruzan la escena de derecha a izquierda y *fashion girl* se marcha. Queda en escena su compañera, riendo y emitiendo el sonido de una carcajada, pero lenta, aburrida y triste, enfadándose consigo misma y empeñándose nerviosamente en reír de forma auténtica. Todo en vano, pues acaba riendo, sí, pero histérica y patéticamente, regocijándose en su agonizante soledad.

Hacen su aparición dos hombres -*sediento dos* y el chico de las varas-, y hacen unas carreras entre una fila de copas que han puesto desde la boca del escenario hacia el fondo. Al final, el chico de las varas trae un cubo y deja a *sediento dos* lavándose las manos mientras él recoge las copas. Entretanto, se ha sentado en el centro de la escena una nueva mujer, vestida de forma sensual, y *sediento dos* procederá a besarle de forma repetida e insistente. En ese momento cruza la chica del vestido rosa la escena comiendo lo que parece ser una manzana, pero *sediento dos* se la quitará directamente de la boca con la suya propia, y la mujer del vestido sensual se la arrebatará a su vez a este último para salir después de la escena. Quedan *sediento dos* y la chica del vestido rosa...

Toda esta larga descripción de sucesos aislados, muy simbólicos relacionados, pero aparentemente sin sentido, son los que que Pina Bausch nos ofrece en esta obra. A través de una larga serie de imágenes y sucesos va sumergiéndonos en un ambiente irracional, donde el instinto de vivir ha desaparecido y el ser humano se ha querido individualizar tanto que se ha separado de su propia esencia, ha bloqueado su capacidad para comunicarse y entregarse a sí mismo y a los demás, ha colapsado su ser.

Pina utiliza a la perfección el juego con el surrealismo, cuando algo está tomando una coherencia que parece llevarte hacia algún lugar concreto, te sorprende con algo nuevo, inesperado y que, aunque parece no tener nada que ver, en el *collage* global de imágenes que despiertan esa sensación de un mundo ajeno a la vez que interior, tienen un sentido absoluto, el de romper nuestras asociaciones más relacionadas con el intelecto, dejando al ser humano con el inconsciente a flor de piel. En una de las entradas de Nazareth Panadero -una de las bailarinas más conocidas y antiguas de Pina Bausch-, mete una silla al escenario y da una palmada como invitando a alguien a sentarse, cual es la sorpresa al saber a quien está tratando de dar reposo. Dice:

Gespenster müssen anch manchmal sitzen. Es ist Vollmond, man wird night besoffen. (A veces los fantasmas también tienen que sentarse. Es luna llena, uno no se emborracha).

Aparentemente, la sentencia en sí no posee un sentido muy coherente, pero si miramos su significado profundo, atendiendo a la simbología de los elementos que conjuga, vemos que no trata de otra cosa que de sacar a uno del mundo de seguridad regular de nuestro pensamiento racional. Nos hace conscientes de la presencia de la luna y de su influjo sobre la psique humana, nos hace entrar en una dimensión lunática en la que poco o nada tiene sentido. Nos habla también de

fantasmas. Sin pararnos demasiado a reflexionar sobre si habla de fantasmas en el sentido literal, o sobre los “fantasmas” del pasado -estos son los recuerdos-, aceptemos que se trata simplemente de algo ya pretérito que busca retornar a la realidad. Sin embargo, al presentarnos la silla, parece quedar ya más claro de que se trata: de los recuerdos del pasado. Panadero nos invita a vivir el presente, a dejar aquello que nos preocupa y nos invita a disfrutar de esa mágico momento de *luna llena*. Hay algo, allí al fondo de todo lo que sucede, que aún sin quererlo debemos aceptar que reconocemos como propio, ese mundo de fantasía que queremos encontrar cuando nos acercamos a esa caja mágica llamada teatro.

Más adelante, la chica de los besos violentos, se sienta en una silla con una copa y entra *sediento uno* a llenársela de agua. Lo que en un principio resultaría un acto placentero, al llenar demasiado la copa hasta que se desborda y aún más, hasta empapar a la chica, se convierte entonces en un momento desagradable y abrumador, y aunque el chico trata de secarla después con una toalla, no hay solución, ya está empapada. Este momento parece hablar de la empatía frente a quien tenemos delante y de la propia capacidad para medir nuestras emociones y nuestros actos; recordemos que el agua es la emoción.

Desde luego Pina Bausch ha sabido relacionar muy bien este elemento con la autenticidad interior. Siempre que el agua aparece en escena, la emoción, los sentimientos comienzan a aflorar, ofreciendo al espectador una bocanada de aire fresco, quizás no por lo agradable de las imágenes, sino por lo contundente del mensaje, anulando la parte más racional e intelectual de quien observa para poder ponerse en la piel de quien danza.

A lo largo de la pieza, vemos que hay muchos guiños al color rosa, en el vestuario, a nivel textual de los intérpretes, en el atrezzo. En realidad es uno de los

pocos colores que se permiten la entrada en la escena. Su simbología es más que acertada por la connotaciones que el color rosa entraña:

[...] rosa es [...] la sensibilidad [...] ⁴⁰⁷

El séptimo cielo es rosa. Un mundo de color rosa es demasiado hermoso para ser verdadero. Quien adopta el lema “Think pink”, se propone vivir de manera optimista la gris cotidianidad. ⁴⁰⁸

Hay un *solo* verdaderamente arrebatador. La escena nos obliga a sentir, a entregarnos verdaderamente al fluir del momento. *Mujer sencilla* se ha puesto a bailar, a dejarse llevar por sus propios sentimientos, dejando que se revele su ser, todo al son de la música, y del sonido del agua que cae, lloviendo desde el techo de la escena sobre la gran roca, refrescando visual, auditiva y para quien presencia la función en directo, probablemente hasta de forma olfativa, pues aunque el agua no huele, aquello que toca si impregna el aire de un olor muy característico, fácil de identificar y aún más fácil de recordar. Huele a frescura, a humedad y hasta a melancolía; huele a *ser*. Y eso es justo lo que nos ofrece este momento, ni triste ni alegre, ni frío ni cálido, ni cómico ni serio, simplemente *ser, ver, observar, sentir, fluir*.

La bailarina y su danza resultan deliciosas. No por su destreza interpretativa (que la hay), no por lo narrativo de lo que cuenta, ni tampoco por lo virtuosista de aquello que ejecuta (pues es bien sencillo, a nivel técnico, claro está, pero conseguir la efectividad emocional de esa danza tiene su proceso, y es arduo (a la experiencia profesional propia nos remitimos). La bailarina corre, salta, rueda por el suelo, se toca la cara, también el vestido. La verdad es que hace de “todo” y no

⁴⁰⁷ HELLER, Eva: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Cit., pág. 214.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pág. 218.

hace “nada”. La imágenes que ofrece, en consecuencia también hablan de todo, pero no pretenden decir nada, y justamente por eso comunican tanto, por la esencia del mensaje, por esa *insoportable levedad del ser*, que nos llena y nos vacía, que nos alegra y nos arroja al lamento sin ningún tipo de miramiento, que nos colma de sensaciones y no deja inertes también. En resumen, nos habla desde el ser mismo, pero sin drama, despersonalizando el momento. En esta danza, la mujer no es ella misma, podría ser cualquiera, *porque Pina Bausch habla de nosotros. De ti, de mí, de sus bailarines, de ella misma. Sus piezas son viñetas de vida, un puzzle sin armar con retazos de nosotros mismos [...]*.⁴⁰⁹ Ahí está la eficacia de Bausch para arrollar al público, arrastrando a este a través de sus conjuros de empatía. Lo real y lo metafísico de la escena, aún pretendiendo ser triste, resulta hasta placentero, por esa suerte de identificación propia y ajena a la vez, en la que uno parece hasta respirar con la intérprete, ser ella misma.

Vollmond despierta en el espectador una sensación similar a la que deriva de la contemplación del arcano mayor *La luna* del tarot. Mirando esta imagen, al menos en una de las versiones más conocidas, correspondiente al tarot de Marsella, vemos al astro en lo alto, rodeado de unas “gotas” de colores que no son tales, bien podrían ser la luz que refleja. No obstante circulan en sentido inverso -en una representación más coherente y naturalista, estarían invertidas, la parte más “redonda” caería a la tierra. Las connotaciones de pasividad y recepción relacionadas con nuestro satélite nos hablan de su capacidad de absorción - recordemos el movimiento de las mareas-, y eso es precisamente lo que hace el astro de este místico arcano, ser el centro de atención: de la atención del que lo contempla, de la propia luz que emana y de hasta los personajes que “viven” en el naipe. Ella absorberá los delirios, las ansias y los deseos de aquel que se le presente. El ambiente de *La luna* está cargado, en él todo se concreta y todo se difumina, solo parece haber quedado una cosa: melancolía. Algo similar parece

⁴⁰⁹ KHAN, Omar: “Luto”, Publicado en Susy Q., Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22, pág. 20.

sucedan en *Vollmond*. En esta pieza, cada nueva imagen parece difuminarse en el plateado *luar* -poética palabra gallega que hace referencia al *resplandor de la luna*⁴¹⁰-. Por eso mismo resulta tan intimista esta pieza, pues todo desaparece, solamente quedan tres callados testigos: la Tierra representada por la gran roca, la luna y su resplandor, y su fiel y constante compañera de viaje, el agua.

Por otro lado, Cirlot nos habla también a cerca del cangrejo que vive en las aguas de este arcano: *como el escarabajo egipcio, tiene la función de devorar lo transitorio [...], contribuyendo a la regeneración moral y física.*⁴¹¹ Y ¿no es acaso exactamente lo mismo, lo que hacen los bailarines de esta pieza?; acabar con lo superfluo a partir de la presentación de lo efímero -en ocasiones de forma repetitiva para enfatizar su importancia- en determinadas imágenes, haciendo que se consuman inmediatamente para dejarnos nada más que con esa sensación perenne que quieren reflejar; he aquí lo que proviene del origen, aquello que permanece cuando nada más queda ya.

Prosiguiendo con la pieza, Bausch parece proponer mediante dos hombres que se escupen amistosamente agua el uno al otro -tumbados en la boca del escenario- diferentes momentos en los que nos muestra distintos aspectos y personalidades, y como, cada una de ellas busca una relación que le llene. *Fashion girl* busca al hombre perfecto, hecho a la medida de su capricho, pero de forma muy descarada. Le valdrá el que mejor lo haga, como si fuera un concurso, de hecho prueba con dos: a ver quién le desabrocha más rápido el sujetador. Nos muestra también a la mujer dominante y despectiva que trata a su marido como a un sirviente. Nos muestra también a otra pareja, la primera de todas las de esta serie, que parecen absorberse el uno al otro en sus ansias de amor. Nos muestra una multitud de

⁴¹⁰ *Diccionario trilingüe Galego/Portugués/Castelán*, Ir Indo, 1999, pág. 317.

⁴¹¹ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Cit., pág. 293.

parejas a través de las cuales podemos ver distintos tipos de relación existentes entre los dos sexos.

Más adelante hay un momento muy significativo, en el cual las mujeres se sientan en sillas y los hombres van cambiando continuamente de pareja para besarlas, como si de un lugar de citas rápidas se tratase. Es como si Bausch pretendiera hablarnos sobre la prisa por encontrar a quien nos colme. En cualquier caso, ya hay relaciones humanas, hay comunicación, dinamismo. Cada uno acaba bailando con quien ha elegido, y una vez más repiten la escena de las sillas y los besos.

Vuelve a llover, y la escena se torna dinámica y alegre, en ella todo parece fluir. Mientras una bailarina (*fashion girl*) baila, los bailarines masculinos van pasando por el riachuelo que cruza el escenario y pasa por debajo de la piedra. Al final de su solo, ella nos revela lo que siente, nos revela su ser, el poder de la belleza y de la juventud. En otro momento pasarán las mujeres por el riachuelo, y también pasarán por debajo de la piedra, como volviendo al útero de la Gran Madre; donde uno simplemente *es*; energía pulsante, potencialidad, esperanza.

La obra está estructurada en dos partes, y comienza ahora la segunda. Durante el principio de la segunda parte los bailarines parecen haber llegado a un punto en el que sus instintos los dominan: posesividad, lujuria, egolatría, gula. Poco después de haber empezado esta segunda parte, Panadero vuelve a ofrecernos una imagen muy significativa, al llegar al centro del escenario, comienza a dar grandes zancadas y a dibujarse unos pies más grandes que los suyos diciendo:

Son kann man sich verteidigen: ... größer fühlen.

Así se puede defender uno: ... sentirse más grande.

La coreógrafa no duda ni por un instante en sacarle partido a los comportamientos humanos, esta vez es a través de la metáfora; las huellas “hiperbólicas” que Panadero dibuja vendrían a traducirse con la expresión española de “pisando fuerte”, una imagen muy clara y a la vez muy territorial. Pero Bausch no solamente establece paralelismos para con nuestros comportamientos quizás un tanto animales, si queremos aceptar en estos, un carácter un tanto territorial. Más adelante, entra una mujer con un cuchillo, a primera vista parece que es lo que más llama nuestra atención, pero también lleva en las manos un limón, el cual se frota en la piel, y dice:

Ich bin ein bisschen sauer.

(Estoy un poco cabreada)

En esta imagen que ofrece, juega con su propio idioma natal. Aunque el presentarnos a una mujer agobiada, con un cuchillo en la mano y que se moja con el jugo de un limón, nos da una clara sensación de acritud, quizás de malestar, incluso de “algo desagradable que impregna a uno” y no se separa de su “anfitrión”, Pina va más allá, pues en alemán *sauer* para designar al sabor del limón, es *agrio* y para una persona que está enfadada se dice también *sauer*: *cabreada*, *agria*. La imagen se hace todavía más potente, cuando tras mostrarnos a una pareja, en la que la chica sale del escenario desnudando a su acompañante, dan paso a la mujer del limón de nuevo, echándose el agrio néctar sobre la piel al son de la repetición de la palabra *And I'll wait, and wait, and wait, and wait...*, lo cual nos trae ese recuerdo angustioso y en cierto modo *agrio* y desesperante del momento en que esperamos algo fervientemente y no llega. Sus gestos, desesperados e incluso de repulsión y aversión a sí misma por no conseguir que aquello que anhela hacen de este momento un instante revelador. Este momento se engarza con la entrada de Panadero de nuevo en la escena, su *solo* parece mostrarnos a una mujer acicalándose, pero en determinado momento dice:

Was nicht tötet, macht stark.

(Lo que no mata, te hace más fuerte)

Sus palabras se reafirman golpeando en el suelo, como sellando un conjuro en la tierra. En realidad no es necesario en este momento saber exactamente qué es lo que está diciendo, la expresividad de Panadero y la maestría de Pina Bausch eligiendo los movimientos exactos para mostrar determinadas sensaciones hacen de su abstracción, unas imágenes mentales que se concretan al momento de contemplar sus piezas, en este caso es de seguridad en sí misma. Este gesto, es ejecutado también en algunas tradiciones mágicas para cerrar el círculo mágico, un lugar de tranquilidad y seguridad en el que poder “operar”. Poco a poco Panadero se va poniendo *sauer*, va al suelo y comienza a gritar:

Schon wieder; schon wieder. Immer wieder; immer wieder. Wasser kochot bei hundert Grad, milch, wenn man sich umdrehst. Du kannst machen, was du willst: wen du dich umdrehst. Kommt die milch hoch... immer wieder. [...]

(Otra vez, otra vez) Grita mientras patatea en el suelo. (Una y otra vez, una y otra vez. El agua empieza a hervir a los 100°C, la leche, cuando uno se da la vuelta. Puedes hacer lo que quieras: si te das la vuelta, la leche sube, una y otra vez. [...])

Tras patatear en el suelo, Panadero se ha puesto de pie, sus gestos de irritación superlativa son más elocuentes. Una lectura apropiada para este *solo*, es la situación reiterativa que se presenta en la vida del ser humano con una frecuencia abrumadora e irritante, la de que suceda algo desagradable cada vez que uno se relaja. Por eso, *la leche sube*, para Panadero. Ese momento exasperante en el que una vez más te has despistado y la vida te ha cogido nuevamente por sorpresa, la *cocina/realidad* se ha ensuciado, y hay que poner nuevamente todo en orden.

La muerte y el reposo último tampoco quedan fuera del alcance de la reflexiva mirada de Bausch. Una de las intérpretes (*mujer sencilla*) avanza por el riachuelo hacia el interior de la roca. Va sobre una colchoneta amarilla, inerte, silenciosa y apaciblemente. Viaja sobre la *barca de Caronte*, una colchoneta amarilla -color del luto en el antiguo Egipto. Será quizás por la presencia del agua, por su manera de entregar el cuerpo a la tierra (a la roca) -a la Gran Madre-, que no nos impresiona de la misma manera que otras muertes. Es posible que incluso podamos sentir una especie de remanso de paz durante ese viaje que nos ofrece esta “Ofelia” de Bausch.

La muerte en las aguas es para esta ensoñación la más maternal de las muertes. El deseo del hombre, dice en otra parte Jung, “es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades... [...]”⁴¹²

Más adelante, comienzan a verse parejas comportándose de forma complejas: en una, el chico le pega a su compañera, y cuando este se hace daño en la mano mientras agrede a la fémica, ella se lanza inmediatamente a pedirle disculpas. Acto seguido se echará en los brazos del primero que le pase por delante. Otra pareja: el hombre sacude a su mujer como reprochándole, pero al momento la besa como si la amara profundamente. Bausch nos muestra el lado más negativo de las emociones, aquel que puede hacer que uno se ahogue en ellas, se lamente y también que se regocije más allá de lo necesario. Esto se refleja también en una pareja que entra en la escena corriendo. Ella huye de su persecutor, que la atrapa y la hace retroceder hasta la orilla del riachuelo varias veces. En la última, la mete en el agua tirando de ella, peleando por escapar ella resbala y se cae, patalea rabiosamente incluso más allá del tiempo en que el varón la agarra, cuando este ya

⁴¹² BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, Cit., pág. 114.

se ha ido. Allí se queda triste y sola, hundida en su propio dolor, hasta que *sediento uno* le tiende una mano en señal de ayuda, entonces ofuscada, lo desprecia y se va.

Más adelante hay una escena en que todos los personajes salen por parejas; un momento de intimidad, todos juntos pero como si no estuviera nada más alrededor de cada pareja que el río, la luna y la roca. Bailan un rato y van desapareciendo poco a poco, ante la mirada anhelante y desilusionada del personaje de más edad -encarnado por Dominique Mercy; su más antiguo intérprete-, que va perdiendo la esperanza de encontrar compañía conforme se va quedando solo, con dos copas en la mano, las cuales dan de por sí su intención de querer encontrar a alguien. Se irá tan solo como ha llegado.

Muchas emociones quedan plasmadas en la pieza, y la alegría es una de ellas. Todos los bailarines se pondrán a bailar al unísono *el paso de la alegría* -citado anteriormente- y otras variaciones, relevando su posición al acercarse al extremo diagonal izquierdo del escenario. El agua va ganando terreno, los chicos llenan las copas de las chicas, quienes esperan sentadas en las sillas por diferentes puntos del escenario. El frenesí hace presa de los personajes y el agua será la protagonista, con cubos se salpicarán, y la diversión, el disfrute y la alegría llegan a su momento más álgido, regocijándose en una *bacanal acuática*⁴¹³ para dar paso de nuevo al tormento interno de los bailarines. Se repite el ciclo de las parejas agrediéndose, también la carrera circular de los *sedientos* ayudándose a proseguir y los besos violentos de la mujer de rosa, etc. Todos los personajes pasarán por el río a continuación; a lavar allí sus penas, sus miedos, los monstruos que encierra su mente y su vida.

⁴¹³ BALSALOBRE, David Rodrigo: "Pina 3D". Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2011, nº 34, pág. 39.

La mayor parte de las obras de Pina muestran las verdaderas preocupaciones y tormentos, así como las alegrías y otros tantos sentimientos de los personajes, eso sí, despersonalizados, atajados desde un punto de vista casi “arquetípico” a nivel gestual:

*Pina tenía los ojos más penetrantes del mundo. Nadie ha sabido leerme igual que ella. Todo lo que siempre he querido proyectar se desvanecía ante su mirada. En lugar de eso, ella veía algo dentro de mí que me asustaba porque yo aun no lo conocía.*⁴¹⁴

Bausch trajinaba constantemente con estos pesares, un arduo, laborioso y sacrificial trabajo, casi tan difícil como luchar contra estos pesares en la vida real. Esto podría llevarnos a pensar en el concepto de *karma* de la tradición hinduista.

*Karma, en principio <acción sacrificial>, pasó luego a significar los resultados de la acción en el tiempo. El sacrificio era la Acción por excelencia, aquella mediante la cual el hombre se reúne con lo divino. Por la acción sacrificial el hombre se asemeja al dios que crea el universo con su autosacrificio [...].*⁴¹⁵

Si tomamos este concepto en su antigua significación, podemos establecer que el acto mismo de enfrentarse conscientemente a los conflictos humanos para poder superarlos y encontrar así la paz, sería un acto sacrificial. Los bailarines de Pina Bausch realizaban actos de sacrificio constante todos los días de trabajo. Este es uno de los orígenes sagrados de la danza, acompañar al ser humano en sus penurias a través de los sacrificios, antes de forma física y literal de sacrificar en los ritos y ahora, en un mundo que el ser humano ha dominado ya sacrificarse a sí

⁴¹⁴ WENDERS, W. (Director), (2011), *Pina* (DVD). Alemania, Neue Road Movies Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE.

⁴¹⁵ MAILLARD, Chantal, *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Cit., pág. 38.

mismo a través de la danza en ese proceso ritual de hermeneusis. Las circunstancias han cambiado, pero la danza sigue ahí, mostrando su capacidad divina, ontológica; no en vano ya desde los comienzos del universo fue una actividad “propiamente divina”.

6._Conclusiones.

A lo largo de todo el apartado de mitología comparada hemos visto la relación de la danza con la mitología y la religión de varias culturas, la clásica, la celta y la yoruba. Además hemos abordado también un capítulo en el que hemos tratado brevemente otras tantas, como la azteca por ejemplo. Y durante todo este recorrido a lo largo del globo terráqueo, cultura tras cultura, hemos podido ver que la danza se conformaba como actividad sagrada en todas ellas.

Tanto los pueblos de la antigüedad como las tribus o sociedades que se mantienen vivas en el presente, con religiones y creencias similares a las de antaño, las cuales han mantenido un fuerte apego a la naturaleza, han usado la danza como una herramienta de comunión con sus dioses y con su entorno. Repasemos brevemente el contenido de estos apartados de mitología para ver más concretamente a que nos referimos cuando afirmamos que la danza es un elemento sagrado para ellas.

En la religión griega, la danza no solamente era ejecutada por los seres humanos en las ceremonias y los ritos de paso, sino que a través de muchos de sus mitos podemos comprobar que le había otorgado la categoría de actividad divina. Sus dioses, y otros tantos personajes de carácter sobrenatural que pueblan su mitología gustaban de entregarse al acto de danzar. Grecia era un pueblo que mantenía una marcada inclinación a las artes, y poseían un panteón extenso, en el cual no faltaron deidades dedicadas a cada una de las artes, la música, la poesía, la tragedia, etc, y la danza no quedaría huérfana de protectora propia. La musa Terpsícore sería su deidad protectora. Pero no solamente ella se embelesaría con la danza, sino que muchos otros personajes divinos como Apolo, Afrodita o las Horas por ejemplo lo haría también, tal y como la *Iliada*, la *Odisea* y otros tantos relatos y fábulas griegas nos muestran.

La danza fue tan importante para el pueblo de la Grecia clásica, e incluso para sus habitantes anteriores que transportó míticamente sus primeras manifestaciones al momento de la creación. Recordemos el mito pelasgo de la creación que Graves nos relata:

*[...], la Diosa de Todas las cosas surgió del Caos, pero no encontró nada sólido en qué apoyar los pies, y en consecuencia separó el mar del firmamento y danzó solitaria sobre sus olas [...].*⁴¹⁶

A continuación nos relata cómo a partir de esta danza comienza la obra creativa de esta diosa: Euríno. Todo esto nos demuestra quizás que ya los griegos se habían hecho conscientes del carácter dinámico de la existencia, y por tanto, de la importancia del movimiento. Al fin y al cabo, fue consecuencia del viento generado cuando la diosa bailó hacia el sur que se dio a la tarea de crear, precisamente por haber comenzado a moverse.

De cualquier modo, la danza aparece en la mitología griega como una actividad usada con fines bélicos: las danzas pírricas. Para reforzar esta afirmación debemos retomar el mito en que los Curetes danzan alrededor del padre de los dioses olímpicos (Zeus), batiendo sus lanzas y sus escudos, haciendo ruido, para así protegerlo de la demonizada figura de Cronos, su padre. Frazer, en su libro *La rama dorada* nos revela que también en Roma la danza poseyó esta bélica característica, pero esta vez realizada por seres humanos, en un rito y con un fin práctico, aunque por un medio mágico. Los Salii, los sacerdotes danzantes de Marte -primeramente deidad de la vegetación y no de la guerra-, expulsaban al dios Marte del año anterior con el fin de renovarlo, y que llegara así fresco uno nuevo para las cosechas venideras. En resumen, a través de sus danzas, echando a

⁴¹⁶ GRAVES, Robert: *Los mitos griegos I*, Cit., pág. 29.

golpes al Marte del año que había pasado, exorcizaban lo viejo para que llegara lo nuevo.

En la cultura griega, nos encontramos también la danza como elemento indispensable en los ritos de paso, como por ejemplo la *danza de la grulla* o *cordax*, realizada durante el rito de paso de la adolescencia a la edad adulta. Esta danza, se corresponde a su vez con la que realizó Teseo al salir del laberinto, ayudado por el ovillo de lana que Ariadna le había regalado. De la misma manera, la danza fue para este pueblo un elemento de comunicación con sus deidades y con el cosmos, ejecutada tanto en honor de sus dioses como por ejemplo en petición de lluvias al final del período estival: *la danza de la novilla*, correspondiente al mito de persecución de Ío por parte de Hera, sobre el cual ya hemos hablado más profundamente. No obstante, se realizaban danzas también alrededor de aquellos lugares considerados sagrados -aquellos que eran llamados *omphalos*-, en honor de las deidades a las cuales eran atribuidos, como por ejemplo el *Kalichoron* o *pozo de las danzas hermosas*. En este pozo, se decía que la diosa Deméter se había sentado a descansar durante la búsqueda de su hija Perséfone: la Coré.

Muchas más culturas se han entregado a la danza con fines mágicos, religiosos o espirituales. Los celtas concretamente, hemos visto que solían danzar en torno a las hogueras que prendían en los días festivos a modo de celebración, como bien podría ser el renacer de la luz, y por tanto de la fertilidad en el equinoccio de primavera, o en el solsticio de verano, celebrando el momento de máxima intensidad lumínica del año. Estas hogueras poseían para ellos además un poder purificador, mientras se danzaba alrededor de las piras, iban saltando por sobre las llamas para quedar libres de las malas energías o de los malos espíritus.

Además de todo esto, el igual que el pueblo griego, los celtas se entregaban a la danza con fines de exorcismo, en particular el día de Samhain. En este día, en Irlanda, como a hemos dicho, muchas personas realizaban danzas mientras estaban enmascaradas para confundir a los *sluagh* -espíritus malignos- y no ser molestados ni importunados por ellos, en la creencia de que si se vestían así estos malintencionados seres pensarían que estaban muertos. No obstante, la danza se realizó también como elemento de invocación a ciertos espíritus, como la hadas por ejemplo. Las doncellas en edad casadera solían bailar alrededor de los lugares donde se creía que moraban estos seres, con la finalidad de pedir bien fuera un marido digno o la fertilidad necesaria para quedar encintas.

Con el mismo carácter invocatorio y de comunión con los dioses, es ejecutada la danza aun a día de hoy por la cultura yoruba, así como por la parte de ella que llegó al otro lado del Atlántico por causa de la trata de negros durante la colonización. En las festividades de esta religión, como bien hemos visto ya, la danza cumple un triple función: la unir la conciencia de cada individuo y establecer un ambiente grupal, la de clamar por la atención de las deidades, y la de ser el propio indicador de la presencia de los Orishas, pues como bien nos relata Raul Navarro en *El rito negro de la macumba* -material citado en el capítulo correspondiente-, cuando un Orisha *cabalga a su caballo*, los movimientos comienzan a mostrarse completamente extáticos.

La mitología yoruba, al igual que los otros dos sistemas mitológicos, posee relatos en los que los Orishas danzan, tanto por el placer de hacerlo como con diferentes propósitos mágicos. Recordemos el patakí -mitos yorubas- en el que los Ibeyis, los hijos de Shangó y Oshún se turnan mientras uno toca el tambor y otro danza para obligar a Olosí -el diablo de la religión- a frenar en su fechorías contra los humanos, ya que mientras tocara el tambor uno de los dos poderosos gemelos, este no podría dejar de bailar tampoco.

La danza es, no solamente para los fieles de esta religión un elemento importantísimo en sus ceremonias, sino también para sus deidades, pues gustan de danzar, como ya hemos indicado, cada vez que se encarnan en alguno de sus *caballos*, y cada uno de ellos posee además sus danzas características, sobre las cuales ya hemos tratado ampliamente. Una prueba de esta enorme importancia de la danza para esta religión es el dato que nos ha ofrecido Fernando Ortiz, sobre el ostracismo al que serían sometidos los bataleros -músicos que tocan los tambores rituales, llamados Batá-, en el caso de que no fuesen capaces de complacer a un Orisha en su deseo de danzar ciertos ritmos.

A lo largo del apartado de mitología comparada, hemos tratado también acerca del uso de la danza como elemento mágico que puede intervenir en la fertilidad de los campos. Tanto los Kayanos de Borneo, como algunos pueblos de Brasil y diversas zonas de Europa, han ejecutado danzas tanto para el alejamiento de los espíritus que arruinaban las cosechas, así como para propiciar el buen crecimiento del grano, indicándole mediante saltos, a que altura debía llegar.

También hemos visto que la danza era un elemento de adoración y honra a las deidades, no solamente en las tres anteriores mitologías, sino además en otras tantas, como la cultura azteca, las poblaciones indígenas norteamericanas, como las tribus *sioux* por ejemplo, la población *Kalash* de Pakistán o los Derviches, entre muchos otros.

Dejando a un lado el componente mitológico, y tratando sobre la danza desde un óptica un tanto más antropológica y filosófica podemos establecer que la danza ha conectado no solamente al ser humano con los arquetipos que representan a sus divinidades, sino también consigo mismo y con su entorno, pudiendo escapar de este modo de las preocupaciones diarias y huyendo de la cotidianidad, sintiéndose libre de los tormentos esenciales que le acechaban. Expliquémonos.

La danza ha funcionado para el ser humano desde tiempos ancestrales, como una poderosa máscara ritual, un elemento ontológico mediante el cual trascenderse a sí mismo. Una vez que nuestros más remotos antepasados comenzaron a humanizar tanto el espacio como el tiempo, comenzaron también la tarea de poblar el mundo con un sin fin de seres sobrenaturales: los dioses y otros tantos tipos de espíritus; unos seres que dominaban los fenómenos naturales, muchos de los cuales le fascinaban o temían. Pero estos seres, al igual que lo que el ser humano pretendió al crearlos, lo cual no fue otra cosa que trascender su propia existencia inmediata, estaba más allá de la realidad física y material, aunque fuertemente fundamentados en ella. Estos seres y su realidad, hemos dicho ya que ofrecían al ser humano la promesa de un mundo en el que dejar de sentirse solo como especie racional y alienada de la naturaleza. A través de diversos ritos en los cuales, -atendiendo a diversos hallazgos arqueológicos, además de por observación de poblaciones que viven todavía de forma similar a los primeros pobladores de nuestro planeta-, se encontraba la danza, podía sentirse de nuevo, aunque solamente fuese por unos instantes, verdaderamente integrado, uno con el cosmos. Además de todo esto, podía de esta manera acceder también a esa realidad divina con otras finalidades, y mediante ofrendas y sacrificios, en la creencia de que podía “manipular” la realidad física a su conveniencia, haciéndose así la existencia más llevadera. Podemos recurrir a las pinturas rupestres sobre cacerías, acerca de las cuales nos habla Ernest Gombrich en su libro *Historia del arte* -gran historia del arte de nuestro tiempo-, en las cuales nos revela que podían poseer la función de herramientas mágicas para que la cacería concluyese de forma satisfactoria. Si en la representación el animal caía muerto, en la realidad concluiría de la misma manera. Sin embargo, esta no era la única forma de representar tales intereses. La danza en su poder de figuración, esto es, destinada a representar hechos e ideas cumplía también con estas funciones, con danzas sobre cacerías en las cuales uno de los miembros de la comunidad se disfrazaba de presa.

La experiencia de integración en el espacio y en el tiempo que reclama la danza por parte del ser humano es de tal índole, por la gran atención que requiere para la realización correcta de los pasos, así como por el olvido de la conciencia de uno mismo en el intento de representación, que el ser humano hizo del espacio ritual y del tiempo en el que se realizan estas danzas, un lugar sagrado, *in illo tempore*, un lugar tras el velo de la realidad cotidiana, allí, en el mundo de los dioses. En ese lugar, el ser humano mediante atuendos rituales, danzas y otros procedimientos mágicos, creía que podía realizar cualquier cosa, hasta convertirse él mismo en la deidad representada. Durante todo este proceso, era capaz de olvidar por unos instantes la fragilidad y las limitaciones de su existencia y su incansable lucha contra los elementos, ofreciéndole la posibilidad de sentirse libre y omnipotente. Tal es el poder de la figuración.

Hablar de figuración nos devuelve directamente al concepto de máscara. Y si esta, como elemento físico constituía un soporte gracias al cual simbolizar los rostros de los dioses y algunas de sus características, el movimiento que pretendía simbolizar su comportamiento o su ser esencial durante las danzas, ofrecía al ser humano la experiencia psicológica, por una suerte de catarsis mística, la posibilidad *empírica* de ser él mismo el propio dios, de transportarse a través del gesto más allá de donde la palabra no puede, de trascenderse a sí mismo y a su propia realidad. Podía convertirse a sí mismo durante el desarrollo de este proceso en el fruto de sus anhelos, así como también podía sublimar sus peores temores existenciales.

El ser humano ofrecía en aquellos tiempos y ofrece todavía en algunas culturas, como hemos visto en la yoruba, diversos tipos de ofrendas y sacrificios a sus deidades. De la misma forma que tanto Freud como María Zambrano, aunque ambos tengan diferentes enfoques a veces incluso enfrentados, han reconocido el sacrificio con una forma de socialidad con estos seres, de comunión entre el ser

humano y los dioses. Sin embargo, en el presente de las sociedades desarrolladas industrial y tecnológicamente, lo divino ha quedado fuera de toda realidad. El sacrificio dentro del arte pues, debe ser asimilado a un acto de identificación o enfrentamiento con las ideas y experiencias que se derivan del trato con los arquetipos. El sacrificio actual, el enfrentamiento con esas poderosas imágenes que desnudan al ser humano en esencia, y que le permiten reconocer lo que verdaderamente sucede en sus adentros más profundos, le otorgan la capacidad de sublimar los bloqueos psicológicos en asuntos de carácter más o menos espiritual u ontológico, que hoy en día, este tipo de sociedades industrializadas, por su ritmo de vida se hace una tarea prácticamente inabordable. Estas imágenes arquetípicas que despiertan fuertes emociones comunes a muchos individuos, permiten al ser humano reconocerse y asociarse psicológicamente como parte de una *masa*, de un grupo social unido, en medio de un modo de vida actual que pulsa por individualizarle a cada instante.

Por tanto y como ya hemos dicho, si transportamos la idea de sacrificio al mundo del arte, concretamente al mundo de la danza, y hacemos de lo que representaban esos seres sobrenaturales o arquetipos, podemos establecer que tanto el sacrificio como el contacto directo con esas *ideas ancestrales* es la purgación y la catarsis con la propia idea o personaje a representar sobre la escena, esa catarsis que obliga al artista a dejar parte de sí en la escena, que le obliga a enfrentarse en muchas ocasiones a sentimientos que carcomen al ser humano por dentro, que le atormentan a él mismo también, que le hacen estremecerse durante el transcurso de la representación. No es ya el sacrificio para un dios en favor de uno mismo, sino un sacrificio de uno para sí mismo y para el resto de los que lo contemplan, que por una suerte de empatía son capaces -los espectadores-, de hacer de la representación un proceso interno.

Todo esto se da en casi todas las artes, pero de una manera especial en la danza, pues a través del gesto, utiliza un vocabulario figurativo, con un carácter más metafísico, pues es el propio cuerpo el que habla desde el centro de su ser, de su espíritu. A través de las imágenes y las sensaciones ofrecidas por el cuerpo en movimiento, tanto el espectador como el artista en su proceso catártico se liberan de su ser intelectual, “sobrerazonador”, y se atreven a soñar, a simplemente *ser*. Se trata, haciendo referencia a las palabras de Freud, en las que compara al artista con un ensalmador, de un conjuro que arrastra al espectador al terreno de la representación, y que por una suerte de *identificación contemplativa* le hace posible empatizar con lo que sucede en la escena.

A través de las teorías tanto de Sigmund Freud como de Carl Jung, hemos sido capaces de comprender el papel compensador de los sueños en la vida del ser humano. Los sueños, al igual que los mitos, hacen uso de los arquetipos, aunque en ellos el factor personal los amolda para una mayor eficacia en el soñante. Esto mismo comenzará a hacer la danza moderna en sus primeras andaduras, hacer una lectura adaptada a las nuevas formas de pensamiento de esos arquetipos, tornándose más onírica que la danza clásica, la cual, en su modo de operar, de relatar sobre la escena, de una forma mucho más acorde a su época quizás, concuerda en mayor medida con el relato mítico.

Basándonos en la afirmación común de autores como Joseph Campbell, Mircea Eliade o Walter Burkert por ejemplo, de que el ser humano de cada tiempo reactualiza los arquetipos, podemos ver que los artistas de la danza moderna hicieron exactamente lo propio, pues a partir de las guerras mundiales, las ingenuas manifestaciones que pervivían todavía en la danza clásica sobre estos arquetipos, se habían quedado obsoletas para una situación tan alarmante. No obstante, desarrollaremos esto un poco más adelante.

Por otro lado, Levi-Strauss nos señala una característica de la música que es aplicable también a la danza, y es que la contemplación de una obra de arte escénica, así como al audición de una pieza musical poseen por virtud la característica de *suprimir el tiempo [...] pues [...] mientras la escuchamos alcanzamos una suerte de inmortalidad*.⁴¹⁷

Esto sucede porque el ser humano, al captar los lenguajes poéticos propios del espíritu con lo que según Lévi-Strauss funciona la mente, y que tanto Freud como Jung aseguran que proceden ya de tiempos ancestrales (reminiscencias arcaicas y arquetipos respectivamente), el espectador y oyente es capaz de entregarse a la fantasía. Al igual que en un rito, se sale psicológicamente de esta realidad para acudir a otra, *in illo tempore*.

Retornando de nuevo a los presupuestos de la danza moderna, así como también del expresionismo alemán, podemos asegurar que se hallaban muy cercanas a las ideas filosóficas de Nietzsche y también de la forma de pensamiento de la Grecia clásica. Los creadores de la primera mitad de siglo XX en adelante, se cansaron de mantener la compostura en medio de una sociedad que oprimía tanto a ellos mismos como a sus congéneres, que les obligaba a pesar de todo, desde hacía ya tiempo a vivir bajo el yugo de la imagen de ciudadano civilizado. Sin embargo, tras los horribles acontecimientos acaecidos durante la primera y la segunda guerras mundiales, en su frenético estado de alarma y de empatía por el pueblo que sufría tales atrocidades, se entregaron sobre la escena a estados más dionisíacos, más participativos del sentir que de la simple belleza de las formas.

En ese periodo, los instintos de la población retornaron a los primeros estadios de la especie humana, cuando el ser humano se sintió tan desprotegido ante los elementos. Los arquetipos emergieron del inconsciente con más fuerza que hasta

⁴¹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Lo crudo y lo cocido*, Cit., pág. 25.

entonces desde aquellas remotas épocas. Sin embargo esta vez, en lugar de ser convertidos en deidades fueron tratados y enfrentados por el arte desde las perspectivas de la psicología, aunque con un tratamiento mitológico igualmente, recordemos el caso de Martha Graham y el arquetipo de la Gran Madre. No debemos olvidar que tanto Mary Wigman como Martha Graham eran lectoras de las ideas de Jung. La danza osó a partir de entonces participar de la lucha del ser humano consigo mismo, con sus propios instintos y con sus propios miedos y miserias. Algo que Pina Bausch por ejemplo, al igual que otros tantos creadores de finales de siglo XX y comienzos del presente han mantenido.

Muchos son los creadores que desde entonces, han abordado sobre la escena el profundo drama esencial del ser humano, el drama de no encontrar su verdadero y definitivo lugar en la naturaleza, el drama de buscar respuestas inexistentes a preguntas que solamente él como animal racional se plantea. Y es precisamente a través de esta manifestación artística del movimiento, la cual habla el lenguaje propio del espíritu humano, que al representar ese sufrimiento (aspecto dionisiaco basado en la experiencia) es capaz tanto el artista como el espectador de descansar, de aquietar la mente por una suerte de *participación contemplativa* de lo que sucede en la escena. De este modo, al igual que en los ritos de la antigüedad, el ser humano deja de sentir esa soledad esencial que le caracteriza, y la escena se convierte por un momento en aquella caverna que clama al cosmos por ayuda, recibéndola en forma de paz psicológica y reunión ontológica consigo mismo. Y es en esa paz, tras todo este procedimiento tan dionisiaco que Apolo se objetiva por fin: la luz al final del túnel. Esa soledad es combatida por la *participación contemplativa*, y esa participación es una catarsis, y la catarsis no es otra cosa que la muerte, la muerte simbólica del ego, del individuo razonador, permitiendo así al espíritu acceder al mundo mítico, al lugar *in illo tempore*.

Hemos visto a lo largo de este trabajo que durante las fiestas -antes sagradas, y casi completamente desacralizadas en el presente, al menos en los países en los cuales la presencia de la industria y la tecnología se manifiesta con mayor presencia-, el ser humano busca al igual que en las ceremonias y en los ritos una forma de escapar de esa monótona cotidianidad que le hace sentirse enclaustrado. Hemos visto también, sobre todo en las fiestas carnales, que el ser humano acostumbra a abandonarse a todo tipo de comportamientos licenciosos en cuanto tiene la ocasión de portar una máscara. Al fin y al cabo, a través de ella, un individuo pretende ser otro y no él mismo, unos instantes en los que el orden establecido, tan importante en la vida cotidiana deje de pesar sobre él como una losa.

Hemos tratado también cómo la propia danza puede constituir una poderosa máscara para huir del mundo material y acceder de este modo, al mundo sobrenatural. No obstante, ya hemos tratado a cerca de esta conclusión. De cualquier forma, y a propósito del concepto *máscara*, hemos llegado también a la conclusión de que la propia fiesta es una máscara. Un esfuerzo del propio ser humano por enmascarar la vida cotidiana, celebrando de alguna manera los acontecimientos que le marcan su vida: el declinar de la luz en Samhain para los celtas por ejemplo, el reverdecer de los campos al comienzo de la primavera, la cosecha al final del periodo estival, etc., y en todas ellas no ha faltado nunca la danza, pues como hemos dicho ya, el ser humano posee ese componente emocional que cuando se despierta, le empuja al movimiento.

En cierto momento nos hemos detenido a hacer un breve recorrido por el desarrollo de la danza clásica, cómo desde sus comienzos en los salones de las cortes fue evolucionando hacia lo que conocemos hoy con el nombre de Ballet Clásico. Todo este recorrido con el objetivo de poder llegar a ver, al menos de la forma más breve posible el gusto y la forma de pensamiento de cada época hasta

llegar al siglo XX, en donde el ser humano perpetró la peor de las barbaries contra sí mismo: las guerras mundiales. Una gran cantidad de bailarines y creadores, para esta época, habían tratado ya de romper con el lenguaje clásico. Recordemos a Isadora Duncan, quien danzaba siempre descalza y con el pelo suelto, en una especie de entrega dionisiaca a su propio sentir sobre la escena. O a Ruth Saint-Denis y a su compañero Ted Shawn, que aunque constituyeron grandes e importantísimos esfuerzos por liberar a la danza del academicismo canónico de la danza clásica, la verdadera ruptura llegaría de la mano de los discípulos de la Denishawn: Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman entre otros, siendo estos los más importantes pioneros de la danza moderna americana. Con ellos, al igual que con Mary Wigman o Kurt Jooss en Europa, la danza retornó a sus verdaderas raíces ontológicas, pues sus piezas arremetían ya contra los problemas que acuciaban al ser humano de su tiempo. Todos, cada uno a su modo y estilo particulares, denunciaron sobre la escena la desigualdad, la explotación, los crímenes fratricidas que llegaron a perpetrarse en las grandes guerras o el racismo por ejemplo, retornando a un modo de danza muchos más orgánico, y con un vocabulario más rico, esencial y propio de su tiempo que la pantomima de la danza clásica, pues esta, en su eterna búsqueda de la belleza ideal de las formas, no hallaba lugar en el epicentro de la catástrofe, y todo ello a pesar de los grandes avances que había supuesto para este estilo los Ballet Rusos.

La danza clásica no tardaría en repuntar, y dejarnos como herencia en el suceder de su recorrido histórico a Maurice Béjart, quien llevó a este tipo de danza a una de sus formas más contemporáneas de expresión, constituyendo uno de los mayores logros conseguidos en cuanto al uso inteligente de la técnica, sin que por ello, el mensaje ontológico se viese afectado por el academicismo. El desarrollo de un intento, que como hemos dicho ya, había comenzado con los Ballets Rusos. Resulta verdaderamente revelador que esto lo haya conseguido una persona como Maurice Béjart, quien siempre vio la danza como una auténtica actividad de

trasfondo religioso, y quien nunca dejó de buscar la presencia de lo divino en su vida.

Así como Béjart resulta la herencia de la danza clásica, Pina Bausch descende del expresionismo alemán. De ahí procede esa trabajo suyo tan característico, tan dado a viajar por las realidades interiores del ser humano, allí donde las penas, las miserias y la soledad se han arraigado más profundamente, desde las cuales, pueden a su vez vislumbrarse sus más grandes esperanzas. Recordemos en este momento lo anteriormente dicho: Dionisos objetiva a Apolo, pues la paz que se genera tras enfrentarse a las sombras, significan el sufrimiento del proceso vital, y ahí radicaba el trabajo de Bausch.

Por todo esto podemos concluir que: la danza mantiene a día de hoy la sacralidad y la función ontológica que tuvo en sus orígenes. No solamente porque ha transportado al ser humano al mundo de lo divino tanto en el pasado como a día de hoy, en los cultos que perviven con la costumbre de danzar en los ritos, sino porque aún en el presente, en las sociedades más avanzadas industrialmente, cuando casi todo el componente religioso se manifiesta con escasa intensidad o de forma completamente nula en la mayor parte de la población, es capaz, a partir de un lenguaje poético y filosófico, y a través de imágenes arquetípicas actualizadas, de mantener las mismas funciones que antaño, en los comienzos de la humanidad: permitir al ser humano dejar de sentir esa terrible soledad, que su intelecto durmiese y que, aunque sea por un solo instante, que dejara de buscar respuestas que a día de hoy, milenios más adelante, todavía no ha hallado. Todo un soliloquio con su propio espíritu.

Bibliografía consultada.

-Libros.

ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del Ballet y la Danza Moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza I: Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Valencia: PILES, 2009.

ALEMANY LÁZARO, María José: *Historia de la danza II: La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*, Valencia: PILES, 2012.

ARTAUD, Antonín: *El teatro y su doble*, Barcelona: Ed Edhasa, 1978.

ÁVILA, Susana: *Mitología de la India*, Madrid: Miraguano Ediciones, 1999.

BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1978.

BARIL, Jacques: *La Danza Moderna*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1987.

BLANCO, Celia: *Santería Yoruba*, Venezuela: Editorial Celia Blanco, 1995.

BOURAUD, Georges: *Les masques*, París: Seuil (Club del Editeurs), 1961.

BOWLT, John E., GOODALL, Howard, LOBANOV-ROSTOVSKI, Nina, PRITCHARD, Jane, SCHEIJEN, Sjeng, VENDRELL, Ester, WOODCOCK, Sarah: *Los Ballets Rusos*. Madrid: Obra Social “La Caixa”/TURNER, 2011.

BRACHETTI, Angela: *El año en fiestas. La convivencia con los dioses en los Andes del Perú*. España: Ministerio de Cultura, 2005.

BURKERT, Walter: *El origen salvaje*, Barcelona: Ed. Acantilado, 2011.

CAMPOS, Viviana: *El mágico mundo de los celtas*, Buenos Aires: Gribaldo, 2003.

CALÍMACO: *Himnos y epigramas*, Madrid: Editorial Gredos, 2011.

CALÍMACO: *Himnos y epigramas*, Madrid: Editorial Gredos, 1980.

CAMPBELL, Joseph: *El Héroe de las Mil Caras*, México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2013.

CAMPBELL, Joseph: *Las máscaras de dios: Mitología oriental*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval*, Madrid: Taurus Ediciones, 1965.

CARRASAT, Patricia Fride , MARCADÉ, Isabelle: *Movimientos de la pintura*, Barcelona: Larousse, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

CLIMENHAGA, Royd: *Pina Bausch (Routledge performance practitioners)*, Taylor and Francis e-Library, 2008, [e-book].

COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Ed. Turner, 1989.

COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La Guerra Civil Española en la Modern Dance (1936-1939)*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. Ministerio de Cultura, 2010.

Diccionario trilingüe Galego/Portugués/Castelán, Ir Indo, 1999.

DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Ediciones AKAL, 2003.

DUNCAN, Isadora: *Mi vida*, Madrid: Editorial Debate, 1977.

ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*, Barcelona: Ed. Lumen, 2007.

ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.

ELIADE, Mircea: *La India*, Barcelona: Herder Editorial, 2013, [e-book].

ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Guadarrama, Madrid: Ed. Kairos, 1978.

ELIADA, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona: Ed. Kairos, 2006.

FARRAR, Janet, FARRAR, Stewart: *La Biblia de las Brujas*. Barcelona: Ed. Humanitas, 2003.

Fe i teología en la historia, Barcelona: Publicación de l'Abadía de Montserrat, 1997.

FONTRODONA, Mariano: *Los celtas y sus mitos*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1978.

FRAZER, James George: *La Rama Dorada*, Mexico: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2011

FREUD, Sigmund: *La Interpretación de los Sueños*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Argentina: Amorrortu Editores, 1975.

FRIEDRICH, Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2007.

GIRARD René: *El Chivo Expiatorio*, Barcelona: Ed. Anagrama, 1986.

GONZÁLEZ VÉLEZ, Arnulfo: *Ordun. Aye yoruba y la Santería*, Barcelona: Humanitas, 2008.

GONZALEZ-WIPPLER, Migene: *Santería: magia Africana en Latinoamérica*, U. S.: Original Publications, 1987.

GOMBRICH, Ernest: *La Historia del Arte*, Madrid: Ed Random House Mondadori, 2006.

GOMBRICH, Ernest: *La Preferencia por lo Primitivo*, Hong Kong: Ed. Phaidon Press Limited, 2011.

GORDON CRAIG, Edward: *El arte del teatro*, México: Grupo Editorial Gaceta, 1987.

GOURHAN, Leroi: *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela: Ediciones de la biblioteca, 1971.

GRAVES, Robert: *Los Mitos Griegos I*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

GRAVES, Robert: *Los Mitos Griegos II*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1953.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich: *Lecciones sobre la Estética*, Madrid: Ed. Akal, 2007.

HELLER, Eva: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

REDAL, E. J. (Director): *Historia Universal. La Enciclopedia del Estudiante*. Madrid: Santillana/El País.

HOMERO: *Himnos Homéricos*, Madrid: Editorial Gredos, 1988.

HOMERO: *Iliada, Odisea*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999.

HUERTA CALVO, Javier (coordinador), GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., LÓPEZ ESTRADA, F., GARCÍA de ENTERRÍA, M. C., REDONDO, A., DÍEZ BORQUE, J. M., GÁLLEGO, J., SÁNCHEZ ROBAYNA, A., ZABALA, I.: M., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989.

JUNG, Carl Gustav: *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, España: Ed. Paidós, 1970.

JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*, España: Ed. Paidós, 1995.

KERÉNYI, Karl: *Eleusis*, España: Ediciones Siruela, 2004.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología Estructural*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropologie structurale deux*, París: Librarie Plon, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *El Pensamiento Salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *El totemismo en la actualidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Lo Crudo y lo Cocido*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mitológicas IV: El hombre desnudo*. México: Siglo XXI, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1986.

MAILLARD, Chantal: *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Madrid: Tecnos, 1993.

MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, 1995.

MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El pabellón español en la exposición universal de París de 1937*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.

MORALES, Alberto: *Mudras*, Mexico: Ed. Yug, 1995.

NAVARRO, Raul: *El rito negro de la Macumba*. La Habana: Instituto de Etnología y Folclore, 1942.

NIJINSKY, Vaslav: *Diario*, Barcelona: Ed Acantilado, 2003.

NOMMICK, Y., ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., (Editores): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada/Madrid: Archivo Manuel de Falla (Granada), Centro de documentación de música y danza INAEM (Madrid), 2000.

NOVERRE, Jean-Georges: *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2004.

ORTIZ, Fernando: *Los tambores batá de los yorubas*, Cuba: Publicigraf, 1994.

Osho, *Tao: su historia y enseñanzas*, Madrid: Gaia, 2005.

PANCORBO, Luis: *Fiestas del mundo: las máscaras de la luna*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

PANCORBO, Luis: *RITUALES: las máscaras del sol*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

PANERO, Juan Luis: *Los mitos y las máscaras*, Barcelona: Tusquets Editores, 1994.

PIJOAN, José: *Summa Arta*, Tomo VIII, Madrid: Espasa Calpe, 1954.

RAVENWOLF, Silver: *Montarse en una Escoba de Plata*. Barcelona: Ed. Obelisco, 2003.

REDAL, E. J. (Director editorial): *Historia Universal. La Enciclopedia del Estudiante*, Madrid: Santillana/El País, pág. 250.

ROBSING OLSEN, Miriam: *Cantos y danzas de Atlas (Marruecos)*, Madrid: Ediciones Akal, 1999.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos de teatro*, Barcelona: Editorial Planeta, 1972.

TOMAN, Rolf: *Neoclasicismo y Romanticismo*, Barcelona: Ed. Könemann, 2006.

ROSASPINI, Roberto: *Mitos y leyendas celtas*, Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.

SALAZAR, Adolfo: *La danza y el Ballet*, Madrid: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.

SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto: *Cancionero musical de Galicia*, La Coruña: Fundación “Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa”, 1982 (reimpresión facsímile de la edición de 1942) .

SÁNCHEZ, José Antonio: *La escena moderna*, Madrid: Ediciones AKAL, 1999.

SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda: *Mirar al dios*, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2005.

SANTOMAURO Grissy: *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires-Argentina: Ediciones Colihue, 2009.

STEINER, Rudolf: *Eurritmia*, Buenos Aires, Argentina: Ed. Antroposófica, 2005.

VEGA, Amador, RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio, BOUSO, Raquel (editores): *Estética y religión: El discurso del cuerpo y los sentidos*, España: Editorial Montesinos, 1998,

VELASCO, Honorio M.: *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Madrid: Colección Alatar, 1982.

VELASCO, Manuel: *Breve historia de los celtas*, Madrid: Ediciones Nowtilus, 2009.

WILENSKY G., FREINGUEL P., *Danzas folclóricas israelíes. La experiencia argentina*. Buenos Aires (Argentina): Milá. , 2002.

WIRTH, Isis: *Después de Giselle*, Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2007.

WOLF Norbert: *Romanticismo*, Madrid: Ed. Taschen, 2008.

WOSIEN, Maria-Gabriele: *Danzas Sagradas: el encuentro con los dioses*, Madrid: Editorial Debate, 1996.

YÁÑEZ SOLANA, Manuel: *Los Celtas*, España: M. E. Editores, 1996.

ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Mexico: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1973.

ZIMMER, Heinrich: *Mitos y Símbolos de la India*, España: Ediciones Siruela, 1995.

ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer*, Barcelona: Acantilado, 2002.

SANTARCANGELI, Paolo: *El libro de los laberintos*, Madrid: Siruela, 1997.

SANTOMAURO Grissy: *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires-Argentina: Ediciones Colihue, 2009.

Catálogos.

GONZÁLEZ PÉREZ, C.: *Os maios (Papeis de educación/2)*, Museo do pobo galego, Concello de Santiago, 1984.

Artículos de revista y revistas completas:

ALBI MURCIA, Mercedes: “Isadora y Pavlova. Historia de un encuentro”. Publicado en *Danza en escena*, Logroño: Enero-Febrero-Marzo de 2011, nº 31, p.p. 26-27.

ALBI MURCIA, Mercedes: “La llegada a España de “Les Ballets Russes” y “El sombrero de tres picos””. Publicado en *Danza en escena*, Logroño (La Rioja): Julio/Sep. de 2007, nº 17, pp. 28-29.

ALBI MURCIA, Mercedes: “Nijinsky en España”. Publicado en *Danza en escena*, Logroño: Enero-Marzo de 2008, nº 19.

ANZOLA, Carlos: “Desde Rusia con amor”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Jul./Agosto de 2009, nº 21, pág. 16-19. pp. 32-33.

BALSALOBRE, David Rodrigo, POVEDA, Anabel: “Genio indiscutible”. Publicado en *Por la danza*, Madrid: invierno de 2007, pág. PORTADA.

BALSALOBRE, David Rodrigo: “Pina Bausch: de la tierra al paraíso”. Publicado en *Por la danza*, Madrid: otoño 2009, nº 84, pp. 72-75.

BALSALOBRE, David Rodrigo: “Pina Bausch: una caricia ya es danza”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2008, nº 16, pp. 34-35.

BALSALOBRE, David Rodrigo: “Pina 3D”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2011, nº 34, pág. 36-39.

BARBIER, Celi: “100 años de “les Ballets Russes”. Bayerisches Staatsballett Munich”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Enero/Febr./Marzo de 2010, nº 27, pp. 20-22.

BUSCAGLIA, Natalia. Isadora Duncan. Una bailarina sin límites para quien la danza era el pilar de la existencia. *Concepto de mujer* [Magazine on line]. Disponible en http://www.conceptodemujer.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=119:isadora-duncan-una-bailarina-sin-limites-para-quien-la-danza-era-el-pilar-de-la-existencia&catid=50:mujer-especial-del-mes&Itemid=49 [Consultado el 13 de enero de 2015.]

CASANOVA, Julian: “La guerra que cambió el destino de Europa.”, *El país* [on line], Madrid: 2 de Enero de 2014. Disponible en http://elpais.com/elpais/2013/12/23/opinion/1387813667_675098.html [Consultado el 18 de abril de 2015.]

CLAIR, Jean: “De Guernica a Belgrado”, Publicado en *El País*, 28 de mayo de 1999. Disponible en http://elpais.com/diario/1999/05/28/opinion/927842410_850215.html [Consultado el 12 de mayo de 2015].

DE PEDRO, Carolina: “Café Müller y La consagración de la primavera de Pina Bausch”. Publicado en *Tiempo de danza* (TdD), Barcelona: Dic./ Feb. de 2008/09, nº 15, pp. 30-31.

DEUTSCH, Ana: “Mary Wigman. El expresionismo en la danza”. Publicado en *Revista luciérnaga*, Buenos Aires. Disponible en http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm [Consulta el 17 de Junio de 2014.]

DIÉGUEZ AÑEL, A.: “Carnaval en Castro y Laza”, Publicado en *Revista de Folklore*, Valladolid: 1985, nº51, págs. 88-89.

DUEÑAS BECERRA, Jesús: “El estado de posesión en la Regla de Oshá o Santería: una aproximación histórico-cultural y psico-social.” Publicado en *Rev. Hosp. Psiquiátrico de la Habana*, La Habana: 2012, nº 9. Disponible en <http://www.revistahph.sld.cu/Revista%203-2012/hphrev1-3-12.html> [Consultado el 28 de Enero de 2014.]

FUENTES, Gloria: “Los Celtas”, Publicado en *Revista Médica de Arte y Cultura*, México: Grupo Percano de Editoras Asociadas, Octubre de 2009.

GÓMEZ GARCÍA, Pedro. “La estructura mitológica en Lévy-Strauss”, *Teorema*. 1976, vol. VI/1: 119-146. Disponible en <http://pedrogomez.antropo.es/articulos/1976-La-estructura-mitologica-en-Levi-Strauss.pdf> [Consultado el 17 de agosto de 2015]

GUIRAO, Xènia: “¿Y si fueras Diaghilev?”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: nº 23, pág. 16.

IBARRA, Alberto: “La India según Pina Bausch”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: nº 9, pág. 7.

JARQUE, Fietta: “Me interesa el especto espiritual del sexo”. Entrevista a Marina Abramovic. Publicado en *El país*. Edición impresa [on line]. Madrid: 13 de enero de 2007. Disponible en http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648753_850215.html [Consultado el 22 de mayo de 2015.]

KHAN, Omar: “Clásicos del siglo XX/IV: Café Müller”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22. pág. 50.

KHAN, Omar: “Luto”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Sep./Oct. de 2009, nº 22, pp. 18-21.

KHAN, Omar: “Pina Bausch: ayer y hoy”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Mayo/Junio de 2006, nº 2, pp. 22-23.

KHAN Omar: “Pina Bausch: Mundo acuático”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Noviembre-Diciembre de 2006, nº 5, p.p. 24-30.

KHAN Omar: “Salto a la posmodernidad”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Nº 23, p.p. 35-39.

MATAMOROS OCAÑA, Elna: “Les Ballets Russes”. Publicado en *Por la danza*, Madrid: verano de 2008, nº 83, pp. 106-111.

MONÉS i MESTRE, Nelida: “Pina Bausch en el Liceu de Barcelona”. Publicado en *Danza en escena*, Logroño (La Rioja): Oct./Nov./Dic. de 2008, nº 22, pág. 26.

MONÉS i MESTRE, Nelida: “Pina Bausch”. Publicado en *Danza en escena*, Logroño (La Rioja): Julio/Agosto/Septiembre de 2009, nº 25, pág. 17.

MUÑOZ-ZIELINSKI, Margarita, CAYUELA VERA, Georgina: “La danza dice adiós a Maurice Béjart”. Publicado en *Tiempo de danza*, Murcia: Diciembre de 2007 a Febrero de 2008, nº 11, p.p. 11-13.

PAOLILLO, Carlos: “Au Revoir, Maurice”. Publicado en *Susy Q.*, Madrid: Enero-Febrero de 2008, nº 12, pág. 15.

PAOLILLO, Carlos: “Giselle (de Mats Ek)”. Clásicos del siglo XX. Publicado en *Susy Q.* [on line], Madrid: Noviembre-Diciembre de 2010, nº 29. Disponible en http://www.susy-q.es/web_susy/clasicos29.htm [Consultado el 1 de febrero de 2014.]

PIERNAS, Alberto. *¿Que significa el punto rojo de las mujeres hindúes?*. Publicado en iMujer. Mundo. Disponible en <http://www.imujer.com/mundo/6164/que-significa-el-punto-rojo-de-las-mujeres-hindues> [Consultado el 29 de julio de 2015.]

PITHAN, Lilian. “[Spa] Guyarat: en los brillantes ojos de krishna (1º parte)”. Publicado en *Revista Café Babel* [on line]. 29 de octubre de 2013. Disponible en <http://www.cafebabel.es/articulo/spa-guyarat-en-los-brillantes-ojos-de-krishna-1o-parte.html> [Consultado el 29 de julio de 2015.]

RODRÍGUEZ ESCUDERO, José Guillermo: “El Auto de los Reyes Magos en la Villa de Garafía.” Publicado en *Revista Bien me sabe*, nº138, 4 de enero de 2007.

Disponible en <http://www.bienmesabe.org/noticia/2007/Enero/el-auto-de-los-reyes-magos-en-la-villa-de-garafia> [Consultado el 7 de septiembre de 2015].

SALAS, Roger: “Heroína en un cuento de hadas.” Publicado en *El país* [on line], Madrid: 2 de febrero de 2015. Disponible en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/02/02/madrid/1422904267_737801.html [Consultado el 1 de febrero de 2014.]

SCHINCA, Marta: ““Ídolos rotos”. *Dos artistas geniales: Vaslav Nijinsky, bailarín. Camille Claudel, escultora.*” Publicado en *Danza en Escena*, Logroño: Octubre-Diciembre, nº 18, p.p. 18-19.

TORRES, Carmela, SIMONE, Lucía: “Munch, precursor del expresionismo. (Parte I)”, Publicado en *La izquierda diario*, 23 de enero de 2015. Disponible en http://laizquierdadiario.com/spip.php?page=movil-nota&id_article=9685 [Consultado el 9 de mayo de 2015.]

VARGAS MANCERA, I.: “Historia y evolución de la danza española hasta el flamenco”, en *Gibraltar*. Revista de creación literaria y humanidades. Universidad de Málaga: Nov./Diciembre de 2010, nº 69. Disponible en http://www.gibraltar.uma.es/historia/pag_1680.htm [Consultado el 6 de mayo de 2015.]

VÁZQUEZ ROCCA, Adolfo: “Pina Baucsh; Danza Abstracta y psicodrama analítico.” Publicado en *Revista Almiar-Margen Cero*, Madrid: 2005. Disponible en <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm> [Consulta el 16 de abril de 2015.]

VILLALÓN, Célida: “La danza clásica en Estados Unidos”, Publicado en *Danza Ballet Revista de Colección*, Barcelona: Marzo de 2012, nº 03.

VILLALÓN, Célida, “Martha Graham, gran sacerdotisa de la danza moderna”, en *Danza ballet revista de colección*, Barcelona: Octubre de 2012, nº 5.

VILLAVICENCIO, Juan Carlos: “La confesión de un granuja”, de Serguei Esenin. Publicado en *Revista descontexto*. 24 de agosto de 2007. Disponible en <http://descontexto.blogspot.com.es/2007/08/la-confesin-de-un-granuja-de-serguei.html> [Consultado el 23 de mayo de 2015.]

WIRTH, Isis: “Lucía Lacarra estrella del ballet de la Ópera de Munich”, en *Danza Ballet*: 6 de diciembre de 2006. Disponible en <http://www.danzaballet.com/lucia-lacarra-estrella-del-ballet-de-la-opera-de-munich/> [Consultado el 26 de junio de 2014].

ZAMBRANO, María: “¿Por qué se escribe?”. Publicado en *Revista Occidente*, Madrid: tomo XLIV, 1934.

Páginas web y recursos electrónicos.

ALBIZU, Ibis. *Je suis Mats Ek*. Teoría de la danza. 7 de febrero de 2015. Disponible en <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2015/02/07/je-suis-mats-ek/> [Consultado el 25 de septiembre de 2014.]

Aula Virtual. Comunidad Aula. *El significado de los colores en diferentes culturas*. Ciudad de México: 1 de agosto de 2014. Disponible en <https://>

comunidadaula.wordpress.com/2014/08/01/el-significado-de-los-colores-en-diferentes-culturas/comment-page-1/ [Consultado el 7 de julio de 2015.]

BABALÓRISHÁ OSVALDO OMOTÒBATÁLÁ. *Las danzas de los Orixas y sus significados*. Ilé ashé Oya iyà mí agbadà. (Blog de Santería). 13 de Noviembre de 2006. Disponible en <http://iyamioya.blogdiario.com/1163424480/las-danzas-de-los-orixas-y-sus-significados/> [Consultado el 22 de Febrero de 2014.]

BAGNERA, Diego. *Kontakthof. Pina Bausch*. (Blog) 2015. Disponible en <http://diegobagnera.com/exhibit/blogkontakthof/> [Consultado el 12 de julio de 2015.]

BALLESTER BUIGUES, Irene. *Marina Abramovic, mito vivo de la performance*. Feminicidio.net. España. Disponible en <http://www.feminicidio.net/articulo/marina-abramovic-mito-vivo-de-la-performance-0> [Consultado el 6 de abril de 2015.]

Biografías y vidas. *Isadora Duncan*. Disponible en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/duncan.htm> [Consultado el 13 de enero de 2015.]

Carnaval República Dominicana: información sobre el carnaval. Disponible en <http://www.carnaval.com.do/> [Consultado el 22 de mayo de 2015.]

DAICHI y AKI, *Sennin Gioresu en Nikko, la procesión de las mil personas. 19 de mayo de 2007*. Disponible en <http://www.viaje-japon.com/2007/05/blog-post.html> [Consultado el 17 de diciembre de 2014.]

“Danza de “Los voladores”. Ritual que persiste.” Publicado en Excelsior, México: 4 de agosto de 2013. Disponible en <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2013/08/04/912110> [Consultado el 17 de mayo de 2014.]

Danza del sol. Pueblos originarios. Cosmogonía. Disponible en http://pueblosoriginarios.com/norte/llanuras/sioux/danza_sol.html [Consultado el 2 de noviembre de 2014.]

DEZIEL, Chris. *Costumbres y ceremonias de los indios sioux*. Disponible en http://www.ehowenespanol.com/costumbres-ceremonias-indios-sioux-info_153143/ [Consultado el 2 de noviembre de 2014.]

El arte de la guerra civil en España. Arte España. Madrid: Junio de 2005. Disponible en <http://www.artespana.com/guerracivil.htm> [Consultado el 24 de abril de 2015.]

El carnaval de Venecia. Italia. Disponible en <http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/cultura-y-espectaculos/los-carnavales-de-italia/el-carnaval-de-venecia.html> [Consultado el 15 de mayo de 2015.]

ELIAS. *Rituales y danzas de los indígenas en todo el mundo*. Dogguie. 13 de agosto de 2013. Disponible en <http://www.dogguie.net/recorre-los-rituales-y-danzas-de-los-indigenas-en-todo-el-mundo/> [Consultado el 3 de noviembre de 2014.]

GONZÁLEZ ALDO, Sergio. *El total de víctimas del Holocausto*. Historia virtual del Holocausto. Disponible en <http://www.elholocausto.net/parte04/0405.htm> [Consultado el 15 de abril de 2015.]

Entrevista virtual e imaginaria con: Edward Gordon Craig. Teatro y escena. Disponible en <http://www.geocities.ws/paginatransversal/entrevistacraig/> [Consultado el 14 de enero de 2015.]

ESHU OMÓ IRÉ. *Música y danza cubana con sabor africano.* España: 26 de Marzo de 2011. Disponible en <http://www.eshuomoiere.com/musica-y-danza-cubana-con-sabor-africano/> [Consultado el 12 de Febrero de 2014.]

GIL FERNÁNDEZ, L.. *Fálico, culto.* Gran Enciclopedia Rialp [on line]. Rialp. 1991. Disponible en http://www.mercaba.org/Rialp/F/falico_culto.htm [Consultado el 16 de mayo de 2015.]

GÓMEZ, Andrés. *Nietzsche contra Wagner.* Filosofía y vida. 28 de enero de 2008. Disponible en <http://filosofiayvida.blogspot.com.es/2008/01/intro.html> [Consultado el 7 de octubre de 2013.]

HERNÁNDEZ, Virginia: *“Entusiasmo exagerado y decepción absoluta.”*, El mundo. Imprescindibles [on line], Madrid. Disponible en <http://www.elmundo.es/especiales/primera-guerra-mundial/imprescindibles/guerra-y-cultura.html> [Consultado el 27 de febrero de 2015.]

Hijos de la divina voluntad. Cálculo automático del a fecha de Pascua y de la Semana Santa. Disponible en http://www.divvol.org/recursos/fecha_pascua.htm [Consultado el 11 de diciembre de 2013.]

http://ww2.educarchile.cl/PORTAL.HERRAMIENTAS/nuestros_sitios/cuatropersonajes/sitio/Poetas/esenin/poeta2.htm [Consultada el 3 de marzo de 2015.]

<http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Volúmenes/Volumen%2010/panquetzaliztli-nacimiento-huitzilopochtli.pdf> [Consultado el 2 de noviembre de 2014.]

Isla de Pascua. Disponible en http://www.ecured.cu/index.php/Isla_de_Pascua [Consulta el 15 de agosto de 2015.]

JURADO, María Cristina: “*Nunca quise ser coreógrafa*”. Publicado en Revista Ya, Chile: 2009. Disponible en http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Pina_Bausch.htm[Consulta el 27 de Abril de 2015.]

La antigua Roma. Disponible en <http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/SOLSTICIO/document/romana.html> [Consultado el 13 de diciembre de 2013.]

La danza azteca. Laboratorio de recopilación de la danza. México: 2010. Disponible en <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/historia/culturas/danza-azteca> [Consultado el 2 de abril de 2014.]

La tradición celta. Disponible en <http://teleformacion.edu.aytolacoruna.es/SOLSTICIO/document/celta.html> [Consultado el 11 de diciembre de 2013.]

LÓPEZ VELASCO, Rafael. *Representaciones fálicas protectoras. A propósito de un hallazgo de época romana*. [pdf] Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2739856.pdf> [Consultado el 17 de marzo de 2015.]

Los colores de la India. Sobre colores. 29 de octubre de 2013. Disponible en <http://sobrecolor.es/2013/10/los-colores-de-la-india.html> [Consultado el 7 de julio de 2015.]

Los kalash. 12 de Octubre de 2010. Disponible en <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/7432570/Los-Kalash.html> [Consultado el 12 de mayo de 2014].

Los voladores. La danza de los hombres pájaro. Conoce México. México: 2013. Disponible en <http://losvoladoresdepapantla.blogspot.ca/> [Consultado el 22 de mayo de 2014].

LUZ, Vivian: “*Danza Teatro*”. Publicado en Revista luciérnaga, Buenos Aires. Disponible en http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/26_danza_teatro.htm [Consultado el 25 de Junio de 2014.]

MARCANO M., José E.. *El carnaval en la República Dominicana*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_dom.html [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

MARCANO M., José E.. *Personajes y grupos en el carnaval dominicano*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_per.html [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

MARCANO M., José E.. *Las regiones y su carnaval*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_reg.html [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

MARCANO M., José E.. *Las regiones y su carnaval*. Disponible en http://jmarcano.com/mipais/cultura/carnaval/carna_reg2.html#cotui [Consultado el 16 de mayo de 2014.]

MCCAOCHAN, Nancy. *Mudras*. Disponible en <http://nancymccaochan.com/mudras/> [Consultado el 5 de agosto de 2015.]

M. GARCÍA, María José. *Las Korrigan*. El rincón de María. Publicado 7 de Agosto de 2013. Disponible en <http://elbalcondemaria00.blogspot.com.es/2013/08/las-korrigan.html> [Consultado el 22 de marzo de 2014.]

MIRANDA, Lara A., Shook down. *[Stacatto] Marina Abramovic: The artist is present*. 6 de marzo de 2013. Disponible en <http://www.shookdown.es/stacatto-maria-abramovic-artist-present/> [Consultado el 22 de abril de 2015.]

Mitos Celtas. Publicado en El viajero imaginario. 30 de Noviembre de 2012. Disponible en <https://viajeroimaginario.wordpress.com/2012/11/30/mitos-celtas/> [Consultado el 28 Abril de 2014.]

GILLES, Farcé: *La danza y lo sagrado.- Entrevista a Maurice Béjart*. Disponible en <http://mmorales-personal.blogspot.com.es/2011/01/la-danza-y-lo-sagrado-entrevista.html> [Consultado el 6 de julio de 2015.]

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. *Balkan Erotik Epic: Exterior Part I (A)*. Marina Abramovic. Castilla y León: 2005. Disponible en <http://musac.es/#coleccion/obra/?id=983> [Consultado el 3 de abril de 2015.]

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Mercury fountain (maquette)*. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mercury-fountain-maquette-fuente-mercurio-maqueta> [Consultado el 14 de abril de 2015.]

Museo Thyssen Bornemisza. Biografía y obras. George Grosz. Madrid. Disponible en http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/249 [Consultado el 12 de abril de 2015.]

OONAGH. *Los korrigans*. De dioses y hadas. 10 de agosto de 2007. Disponible en <http://diosasyhadas.blogspot.com.es/2007/08/los-korrigans.html> [Consultado el 22 de Febrero de 2014.]

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). *El Sada Shin Noh, conjunto de danzas sagradas del santuario de Sada (Shimane)*. 2011. Disponible en <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00412> [Consultado el 13 de mayo de 2014.]

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). *El sistema de adivinación de Ifá*. 2008. Disponible en <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00146> [Consultado el 24 de marzo de 2014.]

PADRE MONTENEGRO. *La Santería o Regla de Ochá e Ifá*. Palo Montenegro Kimbisa quien vence. (Blog de Santería y religiones afrocubanas, entre otras). Disponible en <http://palomontenegro.blogspot.com.es/2010/08/la-santeria-o-regla-de-ocha-e-ifa.html> [Consultado el 22 de Marzo de 2014.]

PINO, Fernando. *Los moais tienen cuerpo completo*. Batanga. Disponible en <http://www.batanga.com/curiosidades/3717/los-moais-tienen-cuerpo-completo> [Consultado el 14 de agosto de 2015.]

PROYECTO ORUNMILA. *¿Que son los Orishas? El panteón. Los Oshas y los Orishas*. Disponible en <http://proyecto-orunmila.org/que-son-los-orishas> [Consultado el 22 de marzo de 2014.]

Que podemos decir de la danza?. Disponible en <http://adrielpanderoydanza.galeon.com/amigos1756374.html> [Consultado el 22 mayo de 2014.]

Real Academia Española. *Diáspora*. Disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=di%Elspora> [Consultado el 25 de junio de 2015.]

Santiago Yaonáhuac Puebla: Tierra de tradiciones y costumbres. *Reconoce la UNESCO a la ceremonia ritual de Voladores como Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad*. México: 22 de febrero de 2011. Disponible en <http://www.yaonahuac.com.mx/reconoce-la-unesco-a-la-ceremonia-ritual-de-voladores-como-patrimonio-cultural-intangible-de-la-humanidad/> [Consultado el 27 de marzo de 2014.]

SANTOS, Felipe. *El miedo creador de Pina Bausch*. Publicado en El último remolino. Blog de crónica cultural y periodismo narrativo. 17/01/2011. <https://elultimoremolino.wordpress.com/2011/01/17/el-miedo-creador-de-pina-bausch/> [Consulta el 29 de Abril de 2015.]

SESÉ, Teresa. *Locos por Pina Bausch*. Disponible en http://www.ddooss.org/articulos/otros/Pina_Bausch.htm [Consulta el 28 de Julio de 2015.]

SOTO MAYEDO, Isabel. *Palo de Mayo o la fiesta de la fertilidad en Nicaragua*. La gente. Radio la primerísima. Managua: 2 de Junio de 2013. Disponible en <http://www.radiolaprimerisima.com/noticias/142762/palo-de-mayo-o-la-fiesta-de-la-fertilidad-en-nicaragua> [Consultado el 3 de Junio de 2014.]

Teinteresa.es. *La comunidad judía celebra Hanukah, unas de las fiestas principales del calendario*. Toledo: 19 de diciembre de 2011. Disponible en <http://>

www.teinteresa.es/castilla-la-mancha/toledo/comunidad-Espana-Januca-encendido-ciudades_0_611940229.html [Consultado el 4 de junio de 2015.]

TORRES, Darwing Omar. *Danza hebrea 1*. 24 de abril de 2011. Blog. Disponible en <http://danzahebrea1.blogspot.com.es/> [Consultado el 22 de mayo de 2014.]

Viajeros.com. *Hanukkah: la fiesta de las luces*. 24 de noviembre de 2011. Disponible en <http://www.viajeros.com/articulos/1241-hanukkah-la-fiesta-de-las-luces-> [Consultado el 14 de febrero de 2015.]

VILLA, Rocío de la. *Marina Abramovic, energía liberadora*. Arte, estética y más. Madrid: 24 de enero de 2007. Disponible en <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/04/marina-abramovic-energia-liberadora.html> [Consultado el 3 de abril de 2015.]

YUBERO, Florian. *Los masais, el histórico pueblo africano*. 13 de mayo de 2009. Disponible en <https://lanaveva.wordpress.com/2009/05/13/los-masais-el-historico-pueblo-africano/> [Consultado el 3 de febrero de 2014].

Referencias visuales (Videos recogidos de You Tube)

BEUCHOT, Pierre (Director), MARCHAND, Jean-José (entrevistador): Entrevista a Claude Lévi-Strauss, L'Institut National de l'audiovisuel, Arte Francia, 1972. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e4WvV-G_Cmg ; <https://www.youtube.com/watch?v=yAUEkpApeuo> ; https://www.youtube.com/watch?v=KApRdDeF_uw ; <https://www.youtube.com/watch?v=ehb0PXtMAHg>

KNOWLES, Julia: *Derren Brown: Los experimentos, Miedo y Fe*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qKouEKvsLnk> [Consultado el 4 de febrero de 2015.]

Martha Graham. Lamentation. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=G9dwd-J8U0W&feature=youtu.be> [Consultado el 7 de agosto de 2014.]

BÉJART, Maurice. *Bhakti*. Disponible en <http://balletoman.com/67-maurice-bejart-bhakti.html> [Consultado el 8 de julio de 2015.]

BÉJART, Maurice. *La consagración de la primavera*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iweDcZYNGLY> [Consultado el 17 de julio de 2015.]

BAUSCH, Pina. *Café Müller*. Tanztheater Wuppertal. 1985. <http://balletoman.com/449-cafr-muller-pina-bausch.html> [Consultado del 4 de junio de 2015.]

Pina Bausch. Pina en las ciudades. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Nt4nbL-ae5c> [Consultado el 24 de mayo de 2014.]

Sagração da primavera. Pina Bausch. (Video 1). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6LG7C-07iDM&index=1&list=PLU4zCBkgBbxqnuE-lZ5VqYJ88LLqewlhD> [Consultado el 2 de junio de 2014.]

Sagração da primavera. Pina Bausch. (Video 2). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gkGsdaanVxA&list=PLU4zCBkgBbxqnuE-lZ5VqYJ88LLqewlhD&index=2> [Consultado el 2 de junio de 2014.]

Sagração da primavera. Pina Bausch. (Video 3). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rgo6urNGTxE&index=3&list=PLU4zCBkgBbxqnuE-lZ5VqYJ88LLqcwlhD> [Consultado el 2 de junio de 2014.]

Sagração da primavera. Pina Bausch. (Video 4). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tsBtdtkaurc&list=PLU4zCBkgBbxqnuE-lZ5VqYJ88LLqcwlhD&index=4> [Consulta el 2 de junio de 2014.]

Sonhos em movimento “Nos passo de Pina Bausch”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aUFXpXVL9F0> [Consultado el 2 de Junio de 2014.]

Vídeos, películas y documentales.

MONESMA, Eugenio: *La España prodigiosa, nuestras fiestas* [DVD], PYRENE, P.V., 2001.

GIBSON, M. (Director) (2006) *Apocalypto* [Película] California: Icon Entertainment, Touchstone Pictures.

WENDERS, W. (Director), (2011), *Pina* (DVD). Alemania, Neue Road Movies Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE.

MALLET, David (Director) *Ballet for life*. The Béjart Ballet, Lausanne. [DVD] Queen Productions Ltd. EMI Records Ltd. 1997. London, England.

