

HISTORIA GENERAL DE LA DANZA (2021)

Clase 7

Segundo momento (1890-1945)

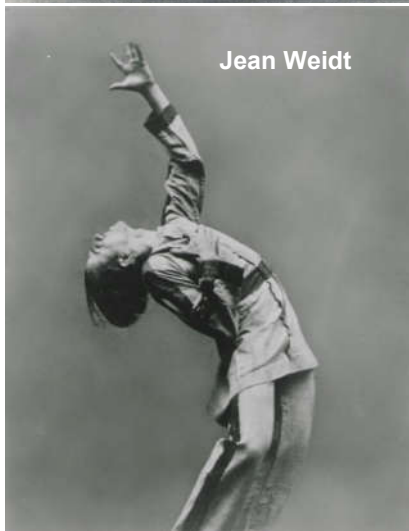
Ausdruckstanz: danza moderna alemana



Mary Wigman



Valeska Gert



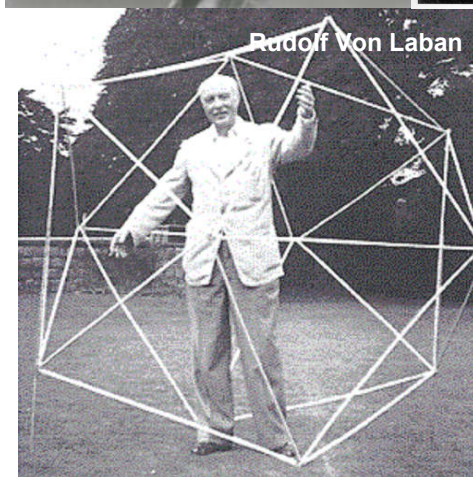
Jean Weidt



Anita Berber



Harold Kreutzberg



Rudolf von Laban



Foto: Paul Isenfelds

Ida Herion

Índice

Introducción

Parte I *Ausdruckstanz y Körperkultur* **1919-1933**

Introducción

1. Nuevos programas gimnásticos

2. Profundización del estudio del movimiento
 - 2.1 Danza Absoluta
 - 2.2. Labanotación y Kinesfera

3. *Festkultur* la danza coreútica

Parte II **De los movimientos corales a los espectáculos masivos** **1933-1945**

Introducción

1. De *Hexentanz II* a *Tanz der stillen Freude*

2. De la cultura festiva a la danza comunal

Palabras finales

Introducción

El concepto *Körperkultur*, introducido a partir de comienzos de siglo XX, va a ser fundamental para las prácticas corporales de las generaciones siguientes. En el idioma alemán existe dos modos para hablar del cuerpo: por una parte, el cuerpo es considerado como cosa corpórea (*Körper*), en este sentido, implica una actitud naturalista, ubica el cuerpo como nuestro anclaje en el mundo y, por otra parte, el cuerpo es nombrado también como cuerpo vivido (*Leib*). Las manifestaciones de la nueva cultura corporal, *Körperkultur*, utiliza el término *Körper* como cosa corpórea, es decir, denomina el redescubrimiento del cuerpo humano como una realidad natural. En el idioma español no tenemos esa doble posibilidad, disponemos solo del término “cuerpo”. Esta nueva cultura corporal, centrada en el término *körper*, tenía como objetivo la construcción de una vida mejor: vegetarianismo, abstinencia de alcohol, medicina natural, terapias solares, nudismo, libertad sexual. La particular construcción alemana del cuerpo moderno estaba, por un lado, íntimamente unida al *Freikörperkultur* (cultura del cuerpo libre), movimiento que promovía el nudismo como una manera de unir íntimamente el *körper* con la naturaleza, otorgándole una presencia emancipada en el aire libre y, por otro lado, al movimiento físico materializado en la gimnasia, los deportes, las danzas comunales, la danza de expresión. Los alemanes enfatizaron poderosamente la desnudez y el movimiento físico como elementos decisivos que investían de modernidad al cuerpo.

La pluralidad de las diferentes formas que asumió la nueva cultura corporal durante el período de entreguerras fue el reflejo de una época marcada por crisis internas y externas, tanto políticas como económicas. Al término de la Primera Guerra Mundial, Alemania se había convertido en un estado arruinado. Después de su derrota, debió firmar el Tratado de Versalles y, como parte de sus cláusulas, en 1918, el káiser Guillermo II tuvo que abdicar, proclamándose la República de Weimar (1919-1933). En virtud de lo acordado con las naciones vencedoras, Alemania cedió varios de sus territorios, renunció a sus colonias, entregó parte del material de guerra y su flota. Los años que siguieron al fin de la guerra estuvieron signados por la inflación, el desempleo,

la miseria y los enfrentamientos sociales, hechos que no sólo influyeron en la economía sino también en el surgimiento de una conciencia marcadamente nacionalista.

A pesar de las grandes dificultades que enfrentó la República, en los primeros años de la década de 1920 Berlín se convirtió en la mayor ciudad industrial de Europa y en una metrópoli cultural. En los “Dorados años veinte”, etapa breve pero fructífera, el arte y la cultura experimentaron un auge como no se habían conocido hasta entonces.

A fines de esa década sobrevino la crisis económica mundial de 1929, y Alemania no pudo resistir la retirada de los capitales norteamericanos y la falta de créditos internacionales, la caída de los precios, el descenso de la producción y el desempleo. Esta conmoción provocó, por un lado, la ruptura de la coalición gubernamental entre socialistas y centristas, soporte principal de la República; y por otro lado, la formación de una liga patriótica entre la derecha nacional y el partido nazi. Desde ese momento se agudizaron todas las tensiones, los nazis capitalizaron el clima de incertidumbre y de malestar social y, en enero de 1933, Adolf Hitler (1889-1945) asumió como Canciller de Alemania.

La danza alemana estuvo, en un principio, inscrita dentro del contexto de la República de Weimar y, una vez disuelta la República, sus aspectos estéticos, temáticas y significado tuvieron que adaptarse a la política cultural de la Alemania nazi. En consecuencia, no resulta difícil imaginar cómo la conciencia nacionalista fue también un rasgo determinante de este movimiento artístico.

Por todo lo expuesto, trazar un panorama exhaustivo de la danza alemana sucedida en este período implica un grado de complejidad que no puede ser abarcado dentro de los alcances de este texto. La clase va a estar dividida en dos partes: dedicaremos la Parte I a la danza comprendida entre los años 1919 y 1933, es decir, los años críticos de la República de Weimar. La Parte II abarcará desde 1933 hasta 1945, específicamente, el período del Tercer Reich, término utilizado para describir el régimen nazi que se extendió desde el 30 de enero de 1933 al 8 de mayo de 1945.

Parte I

Ausdruckstanz y Körperkultur

1919-1933

Introducción

La vida intelectual de la República de Weimar, después del período turbulento comprendido entre 1919 y 1923, fue de una riqueza excepcional. La nueva sensibilidad manifestada en todos los ámbitos del arte se expresó en la necesidad de experimentación y en una exuberante creatividad, fruto también de "un creciente sentimiento de fatalidad" (Gay, 1984: 8). La creación de la mítica escuela de diseño Bauhaus en 1919, las obras del arquitecto Walter Gropius (1883-1969), artistas como Bertolt Brecht (1898-1956), Kurt Weill (1900-1950), Hannah Höch (1889-1978), Raoul Hausmann (1886-1971), Moholy-Nagy (1895-1946), entre muchos otros, hicieron de Berlín un centro cultural tan potente como París.

No menos importantes fueron las polémicas suscitadas en torno a la nueva vida nocturna que tuvo en los cabarets su máxima expresión. Donde no había un cabaret, había un *nachtlokal* en donde el *dress-code* era la desnudez total. Una vez finalizada la Primera Guerra había quedado sin efecto la orden oficial "Tanzverbot", ley anti-danza impuesta como un acto de respeto para aquellos que peleaban en el frente. Levantada la medida, comenzó a escucharse el bullicio de la gran ciudad berlinesa con sus espectáculos de entretenimiento y variedades, el ritmo del jazz introducido por las tropas estadounidenses y el furor excitante de nuevas danzas como el charleston, el fox trot y el shimmy: era el momento de la *Tanzrausch* (*Tanz*: danza, *Rausch*: embriaguez). La expresividad desinhibida transmitida por las danzas populares, provenientes de la llamada "América negra", se difundió no solo en Alemania sino por toda Europa. A estas expresiones se sumaron bailarines que huían de la Rusia soviética e ingresaban como refugiados; estos artistas dieron nuevo impulso a las técnicas de las escuelas de ballet tradicionales (Karina & Kant, 2004: 13). El marco generado por la liberación femenina y la libertad sexual se sumó al surgimiento de una nueva cultura corporal ya preanunciada en las experiencias anteriores a la guerra.

Al mismo tiempo que la *Tanzrausch* cautivaba como entretenimiento popular y se difundía como una “epidemia” (Diethe, 1991:334), comenzaba a construirse la *Ausdruckstanz* (*Ausdruck*: expresión, *Tanz*: danza). El momento de su nacimiento se fija aproximadamente en 1920, anticipándose al primer concierto de danza de Martha Graham, fechado en 1926, y a la publicación del texto de John Martin, *The Modern Dance* de 1933 (Horst y Rusell, 1961: 16). Sin duda, por su composición compleja, la *Ausdruckstanz* elude los intentos de una definición cerrada. En un sentido amplio, la investigadora Susan Manning toma como definición de *Ausdruckstanz* la que difundieron sus practicantes, quienes se auto definieron como “una alianza libre de bailarines que trabajaban por fuera de las instituciones creando sus propias redes alrededor de los estudios privados y de las salas de concierto” (Manning, 2006:7). Según Böhme, “cada era tiene su forma necesaria” y la *Ausdruckstanz* constituyó “la forma necesaria” de los años de Weimar, encarnación de una nueva comprensión de la vida, del sentido de un centro espiritual entre el aparente fluir y la incertidumbre. En la genealogía de Böhme la forma de la *Austruckstanz* realizaba una `idea` (*Geist*) implícita en las filosofías de Novalis y Nietzsche, la idea de unidad entre cuerpo y espíritu. (Manning, 2006:20)

A esta dificultad de dar una definición se suman otros aspectos conflictivos. Muchas veces, la *Ausdruckstanz* fue considerada, solo por su filiación alemana, danza “expresionista”. Este término fue empleado de los modos más variados, desde definiciones muy restringidas hasta otras tan amplias que abarcaban cualquier obra coreográfica que se centrara en la manifestación de los sentimientos profesados por los artistas frente a la angustia vital. Por lo tanto, entendemos que la *Ausdruckstanz* no se agota asociándola solo con el término *expresión* ni bajo el concepto de expresionismo. La traducción literal (y, por lo tanto, muy amplia), es *danza expresiva*. A lo anterior habría que agregar que Mary Wigman (1886-1973) y Rudolf Von Laban (1879-1958) y los coreógrafos pertenecientes a su círculo -Harald Kreutzberg (1902-1968), Kurt Joos (1901-1979), Gret Palucca (1902-1993), Yvonne Georgi (1903-1975)- fueron, por lo general, las figuras tomadas como representativas de este momento. Sin embargo, a esos nombres habría que agregar el de otros/as artistas que

planteaban alternativas estéticas diferentes; tal es el caso de Oskar Schlemmer (1888-1943), cuyo nombre estuvo siempre relacionado con la Bauhaus, o el de Valeska Gert (1892-1978), Anita Berber (1899-1928), Ida Herion (1876–1959), Jean Weidt (1904-1988), por nombrar solo algunas/os. Schlemmer y Gert provenían de la tradición del teatro de variedades, el circo y el music-hall. Berber estaba relacionada con el teatro popular, específicamente con un tipo de danza erótica, cercana al teatro de revistas. Weidt se distanciaba de todos ellos, por el contenido de sus danzas que tenían como eje las relaciones de clase y su intención era representar los intereses proletarios en la danza (Manning, 1986:1). En esta clase vamos a referirnos solo a las prácticas artísticas y a los aportes de Mary Wigman y Rudolf Von Laban, como representantes de una danza que fue caracterizada como *Ausdruckstanz*, dado que los estudios sobre estas figuras tienen amplia difusión, pueden servir de herramienta para abordar este período y de acuerdo con las posibilidades de desarrollo en estas páginas.

Para contextualizar este ámbito artístico vamos a referirnos a la nueva cultura corporal tal como se manifestó: primero, en los nuevos programas gimnásticos, segundo, en la profundización del estudio del movimiento (específicamente en los aportes de Wigman y Laban); tercero, en la *festkultur*(cultura festiva), continuadora de la tradición iniciada en el Monte Verità.

1. Nuevos programas gimnásticos

La *Ausdruckstanz*, si bien había heredado la atmósfera espiritualista del Monte Verità, se desarrolló, en esta primera instancia, dentro de otro contexto completamente diferente: la efímera República de Weimar. En este marco, este movimiento fue enriquecido por la nueva cultura corporal que abarcaba no solo la danza sino que resultó un fenómeno más amplio al que se llamó *Freikörperkultur* (cultura del cuerpo libre).

La cultura alemana, entre 1910 y 1930, cultivó una actitud hacia el cuerpo sin precedentes en su modernidad, intensidad y complejidad. Esta actitud motivó la formación de una cultura corporal. Pero, a pesar de la finitud aparente del cuerpo como un objeto de desarrollo cultural, la cultura corporal tiende a circunscribir un conjunto de actividades siempre en expansión, incluyendo las artes performativas, la

literatura, las bellas artes, los deportes, el atletismo, la medicina, el sexo, la sexología, la moda, la publicidad, el trabajo, la ergonometría, la arquitectura, las actividades de entretenimiento, la música, el estudio fisionómico, y la disciplina militar. (Toepfer, 1997: 6)

Esta nueva cultura corporal, que se desarrollaba en mayor o menor medida en buena parte de Europa, aparecía en el valor conferido a los programas gimnásticos de la Antigua Grecia, en el mantenimiento de la condición física considerado fundamental en los programas educativos, y en la importancia otorgada a intensificar la unidad mente y cuerpo. Todas las iniciativas relacionadas con las prácticas gimnásticas tuvieron una estrecha relación con la danza, a tal punto de que casi no había distinción entre una y otra. Producto de la relación entre ambas aparecieron, prácticamente de forma simultánea, cuatro grandes escuelas gimnásticas: la Escuela Sueca, la Escuela Francesa, la Escuela Inglesa y la Escuela Alemana.

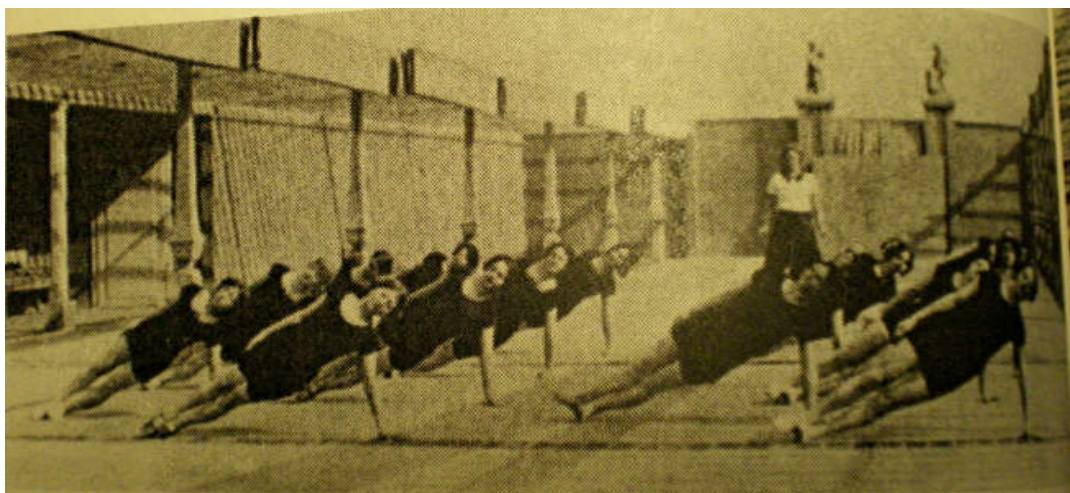
De estas escuelas, la más representativa fue la del alemán Rudolf Bode (1881-1971), fundador de la Gimnasia Moderna. En su sistema se interrelacionaban la música y el movimiento con el fin de expresar los sentimientos de un modo rítmico y estético; no se trataba de acompañar el movimiento con la música y/o viceversa, sino de dar una expresión corporal a los sentimientos. En 1925, se creó la Liga de Gimnasia Alemana conformada por Bode, Elsa Gindler (1885–1961), Rudolf von Laban, Hedwig Kallmeyer (1881-1976), entre otros. Muchos de estos profesionales habían seguido los cursos impartidos por Dalcroze en la ciudad-jardín de Hellerau y las enseñanzas de discípulos de Delsarte. La gimnasia rítmica estaba asociada a las ideas antroposóficas y a la danza, de ahí el valor conferido al ritmo y a sus posibilidades educativas. Un ejemplo de esta relación entre la danza y la gimnasia era la escuela Loheland, fundada por Hedwing von Rohden (1890-1987) y Louise Langgaard (1883-1974); simultáneamente, la médica norteamericana-alemana Bess M. Mensendieck, (1866–1959) inauguraba los estudios sobre gimnasia "consciente".¹ Rudolf von Laban había logrado construir un sistema gimnástico basado en el movimiento natural del cuerpo humano y en los principios de tensión y relajación. En base a ello, años después, Wigman diseñó un sistema de ejercicios rítmicos conocido como *Tanz Gymnastik*, convertido en parte integral del sistema de cultura física de Alemania. Como puede verse, el desarrollo de la gimnasia fue

¹ Mensendieck había publicado varios libros, entre ellos *Körperkultur der Frau* (Cultura física de la mujer), en 1906. Entre 1930 y 1950 su sistema se volvió muy popular entre las estrellas de Hollywood. Ingrid Bergman, Fredric March, Gloria Swanson y Cissy Pascal, esposa del novelista Raymond Chandler, fueron algunas y algunos de sus seguidores.

de capital importancia para la danza moderna alemana². En 1927, Laban se retiraba de la Liga de Gimnasia Alemana para crear, en 1928, la Sociedad Alemana de Danza, dirigida por Mary Wigman. (Langlade, 1991:89)



Lohelan, escuela de danza gimnástica fundada en 1912



Gimnasia Rítmica en la escuela de Dalcroze en 1913.

²Las técnicas gimnásticas habían sido desarrolladas en Alemania desde la segunda mitad del siglo XVIII. El primer profesor de gimnasia moderna había sido Johann Friedrich Simon, perteneciente a la escuela de Basedow, en la ciudad alemana de Dessau, en 1776. En 1811, el educador Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) fundó, en Berlín, el *Turnverein*, un club gimnástico con ideales nacionalistas. Con Jahn nació el *Turnkunst*, denominación que reemplazaba al término *Gymnastik*, a fin de acentuar el carácter nacional de un sistema. La gimnasia o *Turnkunst* de Jahn, desembocó en lo que hoy reconocemos como Gimnasia Internacional u Olímpica.

La *Ausdruckstanz*, en estrecha relación con los desarrollos de esta nueva cultura corporal, proponía una identidad moderna manifestada en la construcción de un cuerpo vital, en la reinención de sus términos expresivos y en una energía transgresora de los límites impuestos por las convenciones sociales. Algunos autores sugieren utilizar el término “germánica” en lugar de “alemana,” para definir la cultura corporal, dado que éste fue un fenómeno surgido en Alemania pero extendido más allá de sus fronteras (Toepfer, 1997: 8). Pero lo que ponía de relieve esta valoración de la actividad física era una construcción del cuerpo moderno en función de un cuerpo-en-movimiento. Estos grupos enfatizaron vigorosamente el movimiento como un componente decisivo de la modernidad.

Casi un siglo después, Andre Lepecki (1965)³ afirmaba que la trayectoria de la danza hacia un despliegue espectacular de movimiento fue el signo de su modernidad, entendiendo la modernidad como una época y un *modo de ser* en donde *lo kinético* es una realidad sin escapatoria, su verdad fundacional. El proyecto de la danza occidental se ubicó cada vez más alineado con la producción y el despliegue de un cuerpo y una subjetividad puestos al servicio de esa movilidad imparable.

2. Profundización del estudio del movimiento

2.1 Danza Absoluta

El término *danza absoluta*, definido por Susan Manning como *Gestalt im Raum* (Manning, 2006: 59) definía un tipo de danza surgida en la década comprendida entre los años de 1920 y 1930. La acepción “absoluto” señala algo que existe por sí mismo y se caracteriza por ser completo y total, es algo incondicionado: *danza absoluta* entonces estaría designando a un tipo de danza que es independiente de cualquier elemento subsidiario (música, escenografía, vestuario, literatura), es decir, una danza que se basaba fundamentalmente en una “configuración del movimiento en el espacio”, lo cual

³André Lepecki es escritor y curador de origen brasileño. Trabaja principalmente en estudios de performance, coreografía y dramaturgia. Es profesor y presidente del Departamento de Estudios de Performance de la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York.

implicaba una concepción activa del espacio que ya no representaba un mero contenedor neutro de la acción física sino que ahora era capaz de condicionarla y regularla.

Estas innovaciones formales centraron la atención del espectador solo en aquello de lo cual la danza no podía prescindir: el cuerpo y el movimiento. Por este motivo, fueron reducidos a un mínimo, incluso anulados, elementos escenográficos, vestuarios decorativos, acompañamientos sonoros aunque, en algunos casos, las obras eran acompañadas por percusión, pero sin que esa inclusión indicara referencia narrativa alguna. Las danzas habían logrado transferir la atención específicamente a la dimensión espacial y dinámica del movimiento, a la vez que intentaban desplazar la incidencia de la personalidad del bailarín hacia la energía supra-personal de la danza. Esas innovaciones eran el ideal de la danza absoluta, danza “que habla sólo a través del movimiento” (Manning 2006: 20). Wigman, estuvo, por lo general, asociada con el proyecto modernista de conceptualizar la danza como un lenguaje autónomo, es decir, con la *danza absoluta*. Böhme afirmaba que Wigman y Laban alcanzaron “el ideal de la danza absoluta presuponiendo y superando los logros de los reformadores de la gimnasia alemana y los solistas de danza de comienzos de siglo” (Manning 2006: 20). Wigman, describía la danza absoluta como una forma “libre de cualquier contenido literario-interpretativo, la danza absoluta; no representa, es” (Elswit, 2014:6) y la experiencia a la que el espectador es invitado, es una experiencia kinética. El crítico de danza Frederick Delius, absolutamente identificado con la cruzada wigmaniana, llamó a su danza *Körpersprache*, lenguaje corporal. La danza debía reclamar su papel “original” comunicando con el cuerpo lo que la literatura había llevado a cabo hasta ahora. *Hexentanz II* (Danza de la Bruja), en su versión de 1926, fue creada por Wigman como parte de un programa de cuatro solos: *Ceremonial Figure*, *Veiled Figure* y *Ghost Figure*. Wigman había identificado estas danzas como “elementales”, distinguiéndolas como un tipo especial de composición guiada por la emoción. En su caracterización de las mismas, afirmaba que estas danzas eran un médium y un símbolo de las fuerzas surgidas de la tierra. En estas danzas, Wigman introdujo el uso de máscaras como herramienta de una metamorfosis.

Su obra *Hexentanz II*, de la cual existe solo la filmación de un fragmento de apenas dos minutos, fue y es motivo de variadas interpretaciones. Entre las más transitadas se destacan las que reflexionan sobre la reconfiguración del cuerpo femenino que la artista realiza en esta obra. Los movimientos, en los que se acentúa el peso, en los que no puede percibirse fluidez alguna, la utilización de movimientos violentos y percusivos, se alejaban notablemente de los movimientos típicos de la danza reservados históricamente a los cuerpos femeninos. Es más, muchos de los observadores de aquel momento consideraron este lenguaje corporal como “no femenino” e interpretaron esta obra como la disolución de la barrera entre los géneros (Kolb, 2009: 147). Nos vamos a centrar aquí en aquellos aspectos que esta danza retoma de lo que estamos describiendo como *danza absoluta*. En *Hexentanz II*, el cuerpo (*Körper*) era el vórtice que, con un lenguaje corporal vibrante, formas distorsionadas, movimientos de líneas puras cercanas a la abstracción, intentaba conducirnos hacia una figura grotesca y feroz. La obra no ofrecía ningún “comentario”, era una *danza* en donde se mezclaban la figuración y la abstracción con una gestualidad que transmitía emociones al espectador sin necesidad de establecer vinculaciones obligadas con otras artes.

John Martin (1893-1985), primer crítico de danza norteamericano, en *Introducción a la danza*, escrito en 1939, afirmaba:

Con Wigman la danza permanece, por primera vez, completamente revelada en su propia dimensión; no es una narración de cuentos o pantomima o una escultura en movimiento o un diseño en el espacio o una acrobacia virtuosa o una ilustración musical, sino danza sola, un arte autónomo que ejemplifica totalmente los ideales del modernismo en su logro de la abstracción, en su utilización eficiente de los recursos de los materiales, y con autoridad. (Manning, 2006: 21)

Esta concepción y uso del término “modernismo” pareciera vincular a Manning con una concepción de ese término al modo de Greenberg, lo que puede llevar a la reflexión o interrogante de si es en esa instancia en la que la danza alcanza la “pureza” que este crítico adjudica al arte modernista. No obstante ello, hay una cuestión central que relativiza esa posibilidad, y es que la reflexión sobre el movimiento, la utilización de un lenguaje autónomo y

autosuficiente, esta idea de abstracción, no restaba valor ni importancia a la expresión de la emoción. Wigman, en su ensayo *La Filosofía de la Danza Moderna*, afirma:

El objetivo primordial del bailarín creativo debería ser que su audiencia no piense en la danza objetivamente (...) la audiencia debería permitir que la danza la afecte emocionalmente y sin reservas. Debería permitir que el ritmo, la música, el propio movimiento del cuerpo del bailarín estimule el mismo sentimiento y estado emocional por sí mismo, tanto como este estado y esta condición emocional ha estimulado al bailarín. (...) la expresión sin la experiencia interna en la danza no tiene ningún valor. (cit. en Copeland y Cohen, 1983: 231)

Wigman funda la expresión en la experiencia interna, el movimiento pasa así a ser a la vez subjetivo y objetivo. Lo subjetivo estaría, tal como lo expresa en el ensayo ya mencionado, en el motor de un movimiento que surge de esa fuerza vital presente “en cada individuo que lo hace capaz de manifestar (a través del movimiento corporal) sus sentimientos, o mejor aún, aquello que se revuelve en su interior” (Copeland y Cohen, 1983: 303), mientras que lo objetivo estaría en la concepción del movimiento como estructura construida. La tensión entre la tendencia hacia la abstracción, inherente al concepto de *danza absoluta*, y el sentido de una presencia humana en movimiento, en sus palabras, “deseo hablar de aquél del cual el arte depende, al que retrata y reclama arte. Me refiero al ser humano” podría ser la particular manera de entender la danza de expresión, la *Ausdruckstanz*, en la propuesta de Wigman.

2.2. Labanotación y Kinesfera

Rudolf Von Laban fue quien abordó la tarea de formular una gramática del movimiento y un sistema de notación. Para Laban, era indispensable un sistema de relaciones inteligibles que pudiera funcionar como estructura compositiva de esta nueva tipología que comenzaba a conocerse como “danza moderna”. Laban se interesó por el movimiento como el material a partir del cual la danza es construida, pero su objetivo era recuperar la teleología del mismo para que éste perdiera el carácter mecanicista con el que había ido constituyéndose a lo largo de la historia de la danza.

Laban condenaba al ballet por ser una combinación de movimientos sin sentido, como pueden ser los rebotes de una pelota, los giros de un trompo, el

ascender y el flotar de un globo; por el contrario, la danza, tal como Laban la concebía, debía estructurarse según una forma racional orientando sus movimientos hacia un fin. La gramática del movimiento de Laban se interesaba tanto por la forma como por el contenido. En su perspectiva, el movimiento de los cuerpos vivos era el material a partir del cual la danza debía ser construida. Su obra teórica abarcó diferentes aspectos.

En el plano educativo y terapéutico, Laban colocó a la danza en un lugar prioritario. Sus estudios fueron completados por Irmgard Bartenieff (1890-1981), fisioterapeuta que aplicó los conceptos de Laban al funcionamiento físico/kinesiológico del cuerpo humano. Laban defendió el movimiento como un arte fundamental por el que se educaba la integridad del ser humano como unidad sensitiva, emocional e intelectual. En la danza creativa, se aprendía a usar la música de modo tal que los estudiantes fueran capaces de crear sus propios ritmos y aprender a jugar con el soporte sonoro utilizando un esquema musical según su deseo e inspiración. La música servía para despertar la música interior del movimiento y las posibilidades rítmicas del cuerpo. Partiendo de estas premisas surgió la posibilidad de una educación a través del cuerpo y del estudio de la capacidad terapéutica del movimiento. La expresión corporal, las técnicas de relajación, la danza relacionada con la terapia, la educación de la percepción, fueron campos que se abrieron a partir de estas investigaciones.

Lejos de ser un inventario de ejercicios técnicos codificados que imponía un estilo a seguir, en su texto escrito en 1948, *Modern Educational Dance (Danza Educativa Moderna)* Laban ofrecía un conjunto de principios y conceptos sobre el arte del movimiento, prescindiendo de todo elemento figurativo y concentrando la fuerza expresiva en el tratamiento de una forma independiente de la realidad externa.

Uno de los mayores aportes de Laban fue un sistema de transcripción de todas las formas de movimiento posibles, de sus variables y combinaciones: la Labanotación, también llamada *cinetografía*. El exhaustivo estudio sobre la *Labanotación* está desarrollado en su obra *El dominio del movimiento*. Como ya lo explicaba Nelson Goodman (1906-1998), la danza es visual como la pintura, que carece de notación, y es a la vez temporal, como la música, que tiene una notación estandarizada altamente desarrollada. De esta particularidad viene todo el dilema: ¿cómo hacer para establecer un sistema eficaz y claro de notación para la danza? ¿Cómo hacer para que una

coreografía sea transmisible? ¿Es posible crear una partitura exacta que contenga las propiedades esenciales de la obra coreográfica? La importancia de la creación de un sistema de notación fue muchas veces reducida a su capacidad como herramienta auxiliar del coreógrafo, un instrumento del que incluso puede prescindirse en el momento de la interpretación de una obra coreográfica. Sin embargo, los alcances de una partitura son mucho mayores: la notación no es únicamente un auxiliar práctico, sino que es también una herramienta de análisis del movimiento. El estudio realizado por Laban para la construcción de un sistema de notación era también la creación de un sistema simbólico, no lingüístico, con características propias que lo diferenciaban de otros sistemas notacionales, y estaba específicamente dirigido a la danza.

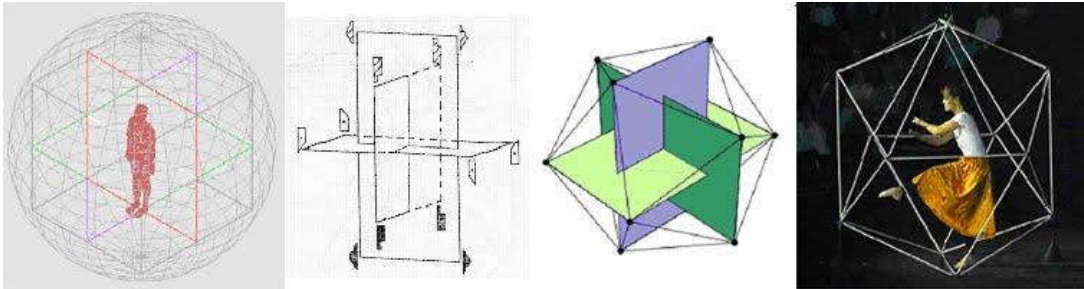
La investigación del movimiento de Laban se profundizó con la concepción estereométrica del espacio representada por la figura del icosaedro. El icosaedro estaba relacionado con la esfera kinética que Laban propuso como imagen contenedora del movimiento del cuerpo humano, una esfera imaginaria en el centro de la cual se encontraba el intérprete. Esta esfera imaginaria conformaba un icosaedro, poliedro regular cercano a la esfera que obedecía a la "ley de la armonía en el espacio". Los puntos de intersección de las direcciones eran centros importantes del cuerpo, el cual posee algo de la esfera y del cubo al mismo tiempo. En el interior del icosaedro el cuerpo podía moverse, ejecutar gestos (definidos como movimientos en el espacio que no desplazan peso) y movimientos (desplazamiento del centro de gravedad) siguiendo tres direcciones: desde adelante hacia atrás, desde abajo hacia arriba y de derecha a izquierda.⁴

Según Laban los elementos de la armonía se comprendían mejor utilizando una forma geométrica, demostrando que la sucesión armónica del movimiento no era casual. A partir del icosaedro se desarrolló el estudio sobre la *kinesfera*, circunferencia alcanzada con las extremidades extendidas cuya pared interna imaginaria podía tocarse con manos y pies. Fuera de esta esfera estaba el espacio "general", en el que el cuerpo sólo podía entrar alejándose de la

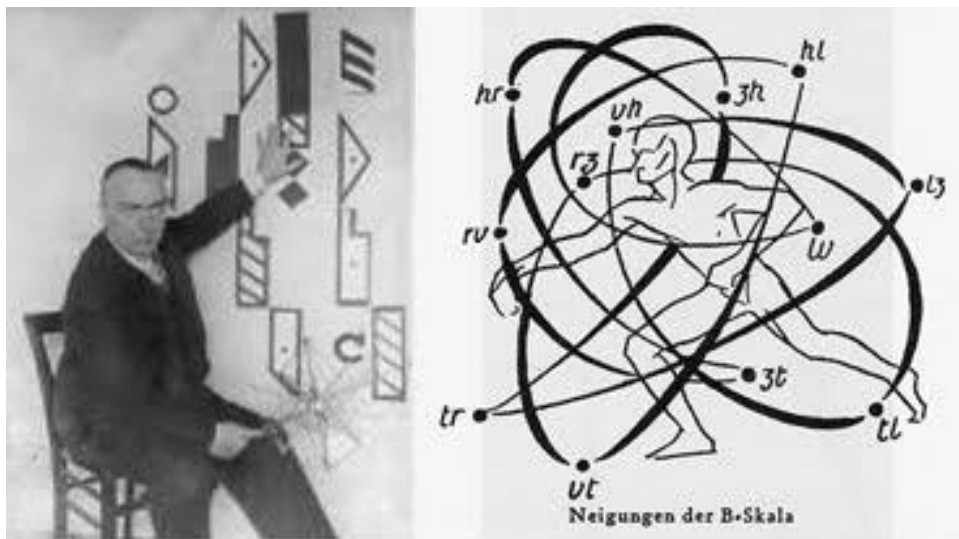
⁴Los gestos se dirigían y se orientaban siguiendo doce direcciones, obtenidas mediante la combinación de las tres dimensiones: vertical, horizontal y transversal, correspondientes respectivamente a la altura, ancho y profundidad de ese espacio.

postura originaria.

Este espacio estaba concebido a partir del movimiento del cuerpo y de los límites definidos por el radio de acción de sus extremidades en su máxima extensión, partiendo del cuerpo en reposo. Este procedimiento permitía incorporar la idea de tridimensionalidad, ampliando la planimetría de la danza académica (pensada en ocho direcciones).



El bailarín creaba los propios límites, el movimiento no venía impuesto por direcciones prefijadas según un único código *a priori* sino que su dirección provenía del movimiento mismo. Tampoco entonces el movimiento se aparecía como prefijado por un punto de vista frontal, herencia del punto de vista de un espectador ideal (“el ojo del rey”) sino que el “frente” del movimiento dependía del frente del propio cuerpo del bailarín.



Para Laban los movimientos eran un fluir continuo entre las distintas posiciones del cuerpo, no eran una sucesión de posiciones. A partir de esta idea de continuidad, Laban caracterizó los movimientos según fueran:

- *movimientos centrípetos*: partían de las extremidades y convergían hacia el

centro del cuerpo, replegándose sobre sí mismos.

- *movimientos centrífugos*: partían del centro del cuerpo y fluían hacia las extremidades y de ahí se proyectaban al espacio.

Partiendo de estos principios, estableció una serie de impulsos que si procedían del centro del cuerpo eran directos y si procedían de las extremidades eran indirectos. Cada impulso poseía sus propias características, según fuera su proyección en el espacio, su duración en el tiempo, o la energía utilizada. La gama de expresión en el movimiento estaba dada por la combinación de sus tres componentes: extensión (recorrido del movimiento en el **espacio**), velocidad (duración del movimiento en el **tiempo**) y **energía** (fuerza utilizada en la ejecución del movimiento). La energía empleada para vencer la fuerza de la gravedad, es decir, la relación que se produce entre la resistencia que se opone a la atracción de la fuerza de gravedad, produce variaciones dinámicas en el movimiento. Laban también estudió distintos tipos de acciones como apretar, rozar, golpear, flotar, torcer, doblar, azotar, deslizar y demás variantes.

En sintonía con la danza absoluta, sus estudios sobre el movimiento permitieron a las y los coreógrafas y coreógrafos de la danza moderna canalizar sus emociones subjetivas dentro de formas objetivables.



Los estudios de Laban junto con la danza absoluta de Wigman afirmaron el camino hacia el formalismo ya que, a partir de estas investigaciones, los

valores estéticos del movimiento comenzaron a sostenerse por sí mismos y su estudio podía realizarse aislándolo de otras consideraciones tales como las relaciones con la emoción o con la palabra. Pero lo *moderno* en las teorizaciones de Laban queda, quizás, claramente explicitado en el título de su texto *El dominio del movimiento*.

La idea de *dominar* el movimiento es lo que está operando en el fondo de su visión de la danza. En los tiempos del Monte Veritá, cuando una de las primeras formas de nombrar a la danza fue “danza libre”, la intención era la de liberar el movimiento de cualquier tipo de sujeción. Ahora, el término *dominio* anunciaba desde el comienzo que el objetivo era poner el movimiento bajo el control de la razón.

3. *Festkultur* y la danza coreútica

Las experiencias de las danzas comunales del Monte Veritá habían manifestado su concepción festiva de la “vida espiritual”. Los bailarines danzaban al aire libre, casi desnudos, celebrando los ritmos cósmicos de la naturaleza. Así, la danza más importante de Laban, en Ascona, fechada en 1917, fue *Sang an die Sonne (Canción del sol)*, una celebración festiva que comenzaba con la puesta del sol, en la que se bailaba a la luz del fuego, por intervalos, durante toda la noche hasta el amanecer. La fiesta comunal simbolizaba la unión individual con una realidad superior la que podría ser alcanzada de dos maneras, a través de dos formas de conexión, una espacial y otra temporal. La conexión espacial era la fusión panteísta con la naturaleza y el cosmos, ya que el individuo funcionaba como un microcosmos dentro del macrocosmos. La conexión temporal se resolvía en la continuidad histórica con la tradición. La *festkultur* ofrecía entonces una doble posibilidad: hundirse en los ritmos cósmicos de la naturaleza y en las “raíces” de una herencia cultural que estaba implícita en el concepto emergente de *Volk*, el que “no significaba ‘pueblo’, sino la unión de un pueblo con su esencia trascendente” (Perednik, 2018: s/p). Ambas eran condiciones necesarias e inevitables si se quería construir las fuentes regenerativas que transformarían al individuo.

Laban construyó las bases de su visión dionisiaca de la danza buscando sus raíces en la danza coral de la tragedia griega y en la idea nietzscheana de éxtasis colectivo. Las lecturas de los textos de Nietzsche tuvieron gran influencia en Laban y en los artistas de la década de 1920; lo apolíneo representaba la razón y el ordenamiento formal y consciente del mundo físico, pero esta era solo la forma exterior de un mundo de la apariencia. Opuesto a este mundo estaba la realidad interna dionisiaca; un mundo metafísico de “éxtasis fantástico” que no presta atención al individuo, incluso busca la destrucción de la individualidad y la redime con un sentido místico de unidad.

Esta unidad estaba representada para Laban en el movimiento coral⁵ no profesional (*amateur*), único camino para despertar aquella primitiva *Festkultur*, y así recuperar las festividades rituales simbólicas para luego reincorporarlas a la vida cotidiana. Aunque el contenido religioso permanecía impreciso obedeciendo a las influencias esotéricas eclécticas de Laban, la intención parecía definida: alcanzar una “realidad superior” mediante un estado de éxtasis que, tal como escribió en 1926, estaba dirigido a llegar más allá del mundo de la “simple apariencia”. En *Die Schönheit*, ensayo de 1926 dedicado a Laban, Walter Jacob (1893- 1964) bregaba por la recuperación de la celebración festiva denunciando el carnaval como pseudo-cultura (*Scheinkultur*). Para Jacob, era en la Antigua Grecia donde se encontraba el mayor desarrollo de la *Festkultur* porque, en su visión afirmativa del cuerpo y por la inclusión de la danza en el culto, los griegos alcanzaban el “éxtasis cultural” (*Kultrausch*).

Las danzas corales no profesionales ganaron en extensión y diversidad de contenidos durante toda la década de 1920. Las coreografías masivas fueron cada vez más populares y se bailaron tanto para fines políticos como en celebraciones de otro tipo, a pesar de lo cual Laban sospechó de los usos de las que comenzaban a ser objeto. Fue por este motivo que, en 1930, advirtió contra el uso de la danza con propósitos de propaganda ya que, según su concepto de danza coral, ésta solo tenía sentido cuando el individuo se sumergía en lo supra-personal y no había ningún contenido anexado a ideología específica alguna.

Tal como fueron pensadas por Laban, las danzas corales involucraban entre cincuenta y cien participantes. Durante la década de 1920, los movimientos

⁵ El término utilizado es *Bewegungsschor* comúnmente se traduce como “movimiento coral”. Si se tradujese como “movimiento del coro” se haría la conexión con la tragedia de la Antigua Grecia. □

corales estaban asociados con estudios de danza, con teatros municipales, con la Iglesia Católica, con sindicatos y partidos políticos (especialmente el Partido Social Demócrata y el Partido Comunista). La labanotación desarrollada por Laban tuvo que ver, en un principio, con la necesidad de organizar estos movimientos corales; de ese modo, los integrantes de las danzas podían aprenderla en pequeños grupos, para luego integrarse con la totalidad de los participantes.

Con la asunción de Hitler como Canciller de Alemania, comenzó un ciclo diferente para la danza coreútica.

Parte II

De los movimientos corales a los espectáculos masivos

1933-1945

Introducción

Entre 1933 y 1945 el término *cultura*, unido al concepto de *Volks-geist* (alma del pueblo), fue una de los principales temas operativos de la política del nacionalsocialismo. Los comunicados de la prensa oficialista establecían claramente que “todas las manifestaciones artísticas, pasadas y presentes” quedarían a cargo del Estado y estarían integradas a “la idea sublime del *Volk*”. Durante el Tercer Reich, la Comunidad *Volk* (*Volksgemeinschaft*) se convirtió en la denominación oficial para designar la “comunidad de sangre” y raza que el nazismo se esforzó en instituir. La verdadera Comunidad *Volk*, según Hitler, se elevaría por encima de “clases y órdenes sociales, ocupaciones, denominaciones religiosas y toda la habitual confusión de la vida”. Desde el comienzo, un elemento central de esa comunidad mítica sería la exclusión -en última instancia, el exterminio físico- de aquellos sectores sociales que por tener sangre contaminada (es decir, no aria), eran inadecuados para formar parte de la comunidad. De este modo el término “alimaña del *Völk*” (*Volks-Schädlinge*) pasó a ser, en el discurso nazi, una denominación corriente de los judíos y otros, para el Régimen, indeseables sociales.

En el período de Weimar, la cara oculta de la modernización (alienación, aislamiento y masificación) había quedado en evidencia, sobre todo en las metrópolis. Los artistas, en su deseo de derrocar el orden establecido, buscaban “un arte nuevo para un mundo nuevo”. Esta actitud significó un peligro para el régimen nacionalsocialista cuya presión propagandística estaba basada en la *Führerideologie* (ideología del líder). Los llamamientos de Hitler al pueblo alemán consistían en presentar a las masas solamente “la gran meta final”. En este contexto, el arte expresionista y de vanguardia fue considerado como un “arte degenerado”; en su lugar, el arte nacional-socialista debía exaltar el clasicismo greco-romano, la grandeza y los mitos alemanes, el

heroísmo y el trabajo. Para Joseph Goebbels (1897-1945), Ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, la actividad propagandística era una función primordial. En una sociedad que se preparaba para una nueva guerra, los modos de representación que debían adoptar los espectáculos masivos debían cumplir un objetivo fundamental: demostrar al mundo la magnificencia del nazismo y la superioridad racial aria.

El concepto de cultura de masas surgió en la década de 1930, con la llegada de los medios masivos de comunicación, que sirvieron como vehículo de propaganda ideológica y como medio para sembrar el terror. Jean-Marie Domenach (1922-1997), al analizar los modos en que la propaganda busca influir y dirigir la opinión, escribió "la propaganda toma de la poesía la seducción del ritmo, el prestigio del verbo e incluso la violencia de las imágenes" (Domenach, 1963: 16). Dichos recursos fueron utilizados por el nazismo para movilizar a las grandes masas de la población sin obedecer a la razón ni a la verdad informativa.

La danza formó parte de la compleja relojería propagandística desplegada por el régimen nazi. Como el resto de las artes, cumplió una función político-ideológica sustancial, orientada a la construcción e imposición de un imaginario social y político. Los vínculos entre el nazismo y la danza alemana constituyen un tema casi inexplorado. Las prácticas coreográficas producidas entre 1933 y 1945, aprobadas oficialmente por su propósito propagandístico y por su seguimiento de modelos establecidos por el ideario nazi comenzaron a ser examinadas solo en estudios recientes. Diferentes investigadores/as no solo indagaron en la desestabilización sufrida en este ámbito artístico por el éxodo de artistas como consecuencia del nazismo, sino también el modo en que algunos coreógrafos se identificaron con los valores de una pretendida estética aria.

1. De *Hexentanz II* a *Tanz der stillen Freude*

Dentro de este marco, Susan Manning señala cómo la *danza absolut* defendida por Wigman en años anteriores tenía un carácter muy diferente de las danzas solistas creadas por esta artista con posterioridad a

1933. Coreografías como *Tanz der stillen Freude* (*Danza de la alegría silenciosa*), estrenada en 1934 dentro de un programa llamado *Danzas de Mujeres* (*Frauen-tänze*), fue una muestra de lo que más tarde se transformó en su orientación coreográfica. La diferencia existente entre la producción de Wigman en el período anterior al nazismo y el posterior puede observarse comparando solos como *Hexentanz II* y esta obra de 1934. Tal como lo describió el crítico alemán Arthur Michel (1883-1946), *Tanz der stillen Freude* comenzaba con un “mecerse suave y resplandeciente” concentrándose “en una danza circular inmensamente simple y elástica.” Algunas fotografías demuestran lo que Michel caracteriza como una “expresión admirable y resplandeciente, espiritualizada y calma de felicidad interior.” La expresión facial de Wigman y los gestos de sus manos sugerían un modo de alegría apagada, como si la coreógrafa estuviera sosteniendo una conversación consigo misma, absorta en sus recuerdos o en su imaginación. (Manning, 2006: 167)

Wigman ya no usaba máscara, tampoco maquillaje; por el contrario, su vestuario marcaba sus formas femeninas y subrayaba su identidad como mujer. Como afirmara Michel:

Ya no era la danza de un ser humano en el encantamiento de fuerzas mágicas, no era una danza ensombrecida por el peligro inminente de la muerte, ni una danza ante la visión gloriosa de la gracia de Dios. Ahora bailaba una mujer que no era más que una mujer, una mujer de este mundo, cuya tristeza y felicidad, cuya vida y destino todos compartimos. (167)

En las danzas creadas entre 1934 y 1942, Wigman adoptó las estrategias representacionales de la autobiografía y el arquetipo, utilizó estos recursos para escenificar las imágenes tradicionales de la mujer revalorizadas por la ideología nazi: la mujer como esposa y madre, la mujer enlutada por los muertos en la guerra, la mujer como mártir heroica. En oposición a su imaginería coreográfica anterior, bajo el nazismo Wigman suprimió todo desafío y afirmó la heterosexualidad en sus obras. Durante este período recibió subsidios para realizar coreografías grupales; posiblemente esto motivó su adhesión al régimen Nazi, al que le declaró su lealtad, poniendo en escena el cuerpo imaginado por la ideología fascista.

2. De la *Festkultura* la *Volksgemeinschaft* (De la cultura festiva a la danza comunal)

En 1930, Laban fue nombrado Director de Movimiento de los Teatros Estatales en Berlín, trabajo que incluía ser maestro de ballet en la State Opera. Laban, nacido en Hungría, adoptó la nacionalidad alemana y, junto con Fritz Böhme⁶, se transformó en una de las personalidades más importantes del ambiente de la danza de Berlín. Tanto Laban y Böhme como Gustav Joachim Fischer-Klamt fueron los teóricos y escritores más importantes de la danza durante la era nazi; su tarea era adaptar y evaluar el arte y los artistas según los principios y criterios que usaba el nazismo. Cayeron bajo su control los mítines de masas, los desfiles ritualizados y las coreografías de todo tipo.

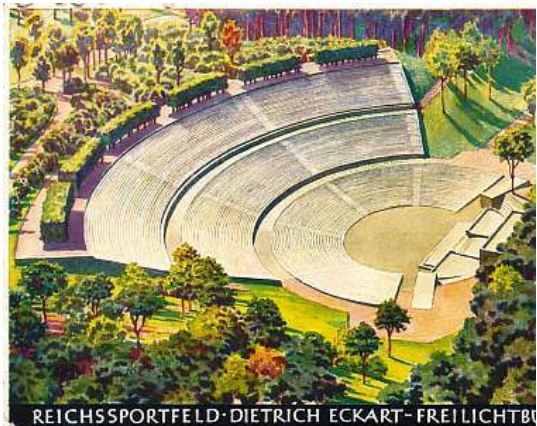
Los *Bewegungschöre* (coros en movimiento), derivados de la *festkultur*, traducían ahora la atmósfera mística de aquel momento y eran producto de las formas coreográficas que Laban había empezado a investigar entre los años 1910 y 1914. Bajo el régimen Nazi, el concepto de movimiento coral se rebautizó como danza comunal (*Gemeinschaftstanz*) y se formalizó bajo el Ministerio de Ilustración y Propaganda de Goebbels. La danza comunal era la versión moderna de la danza folklórica del campo, pero ligada a las ciudades. De ese modo, aquellos que habían sido privados de los ritmos propios de la naturaleza podían entrar en contacto con el fluir cósmico de la vida encarnada en cada mortal. La danza comunal era el nuevo arte folklórico (*Volkskunst*) que sacaría a la gente de sus experiencias cotidianas y, de ese modo, podrían sentirse en comunión con el cosmos.

Por sus características, estas danzas coreúaticas, ahora utilizadas como danza de una comunidad de sangre que homenajeaba a su líder, servían perfectamente a los propósitos de propaganda del régimen. La antigua *festkultur* se ponía así al servicio de la “fabricación de la imagen” de Hitler como líder de la comunidad; ya no estaba dirigida a sus fieles, con lo cual se pervertía su sentido. Así, en el folleto de la danza comunal realizada en 1936, *Wir Tanzen (Bailamos)*, se anunciaba:

⁶Böhme fue el director técnico del suplemento cultural de la *Deutschen Allgemeine Zeitung* durante el régimen nazi.

Hemos crecido por encima de la época del YO y el TÚ, la época del NOSOTROS ha llegado; no somos simplemente una masa sino una comunidad racial (*Volksgemeinschaft*), conducidos por el Führer, nuestra danza amateur significa conducir y ser conducidos.” (Kew, 1999: 78)

En 1936 Laban tuvo la responsabilidad de preparar una danza de apertura para los Juegos Olímpicos en Berlín. La colaboración en este tipo de ceremonias implicaba servir como instrumento en la afirmación del poder absoluto de Hitler. Nadie ignoraba que estos espectáculos estaban dirigidos a glorificar al nazismo y persuadir de su grandeza a los espectadores. Joseph Goebbels asistió al ensayo general y consideró la apertura como inapropiada para expresar la ideología nazi. El deseo de una experiencia entusiasta comunal era lo que intentaba reflejar el contenido de la obra *Vom Tauwind und der Neuen Freude* (*Acerca del viento primaveral y el nuevo júbilo*), subtitulada como “una obra de danza festiva”. La danza estaba programada para el 31 de julio de 1936, el día anterior a la apertura de los Juegos Olímpicos, y debía inaugurar el teatro al aire libre de Dietrich-Eckart dentro del complejo olímpico.



El escenario del teatro Dietrich-Eckart-Bühne seguía el modelo del anfiteatro griego e incluía un telón de fondo que reproducía un bosque. Los bailarines estaban vestidos según el modelo neoclásico. (Kew, 1999: 80)

Carole Kew realiza una descripción detallada de este evento según las pocas fotografías existentes. Los registros de archivo muestran a bailarines moviéndose en unísonos simples. La danza está descrita como un festival solemne diseñado para crear “imágenes e impresiones inolvidables para los espectadores”. La propuesta original, presentada en 1935 ante el Ministerio de Ilustración y Propaganda para su aprobación, transcribía un

fragmento de *Así hablaba Zaratustra* que sería utilizado en la puesta en escena. La estructura de la danza tenía cuatro secciones:

1. **Lucha** (*Kampf*). En esta sección la idea de “naturaleza en lucha” tomada del Zaratustra (*Kampflust*), de Friedrich Nietzsche, era interpretada según la tesis darwinista acerca de que la selección natural era una lucha despiadada e incesante, fundamento de la ley básica de la naturaleza, de ahí que la llamada conducta moral era necesaria tan sólo para el débil. La conducta moral tendía a permitir que el débil impidiera la autorrealización del fuerte. En esta sección de la obra, el vestuario claro y oscuro mostraba simbólicamente la lucha en tiempos remotos por el *Lebenstraum* (espacio de vida)⁷. Coros de guerreros vencidos y mujeres enlutadas representaban el pueblo alemán cuando no tenía fe en sí mismo y cuando la moral y la disciplina estaban perdidas.

2. **Reflexión** (*Besinnung*): una sección lenta que denotaba “contemplación interior sobre los orígenes de la vida en función de obtener fuerza para actuar para que surja una nueva forma”. Esta sección finalizaba con campanas, fanfarrias y la “canción de la tormenta” *Sturm Lied* (canción de asalto): *¡Despierta Alemania!*

3. **Júbilo** (*Freude*): Sección rápida que denotaba un tiempo de acción y progreso. Esta sección mostraba el un coro de trabajadores, esposas y madres trabajando con alegría para crear un nuevo estado. La moral y la disciplina estaban restauradas.

4. **Consagración** (*Weihe*): mostraba a hombres y mujeres alemanes orando después del trabajo, juntos bajo la esvástica, rueda del sol germánico (*Sonnenrad*), “el símbolo de nuestros ancestros y nuestro *Volksgemeinschaft*, la luz eterna, hacia las cual todos nos dirigimos.” La rueda del sol se transformaba en círculos celebratorios más grandes. El círculo final unía el espacio escénico con la audiencia en una “clamorosa unidad”. (Kew, 1999: 81)

⁷*Lebenstraum*, era el término utilizado por los nazis para justificar la expansión de Alemania y su política de anexión de los territorios extranjeros. Los alemanes necesitaban mayor “espacio vital”, *Lebenstraum*, por ser superiores a otras razas. La danza mostraba el “Ayer”: el “horror de la guerra y el sufrimiento de la pos guerra”.

Goebbels, después de asistir al ensayo general, escribió en su diario con fecha del 21 de junio de 1936, lo siguiente: “Dietrich Eckart-Theater. Ensayo general de una obra de danza: basado libremente en Nietzsche, mal realizada, forzada y artificial. La prohíbo en su mayor parte. Es demasiado intelectual. No me gusta. Va de un lado a otro con una vestimenta que no tiene nada que ver con nosotros.” (Kew, 1999: 81)

¿Qué fue lo que suscitó la censura de Goebbels? Laban había utilizado todo los elementos simbólicos permitidos: la “vestimenta”, el uso de la rueda del sol, el estereotipo de género tal como aparecía en el texto de Zarathustra “hombres listos para la guerra y mujeres listas para procrear”, la canción nazi de Dietrich Eckart *¡Despierta Alemania!*, y el “júbilo” de un presente comunal festivo como se describía en la propaganda nazi. Pero para Goebbels la imaginería de la danza solo mostraba la apariencia exterior del régimen nazi y no su realidad interior.

Por ejemplo, si para Laban era encomiable la “disposición de los soldados a realizar sacrificios” y la “camaradería demostrada” además de ser los factores que daban sentido a la “locura” y a los “hechos horripilantes” sucedidos en una guerra, esto podía hacer que la guerra se entendiera como una experiencia negativa; si las imágenes mostraban el horror de la guerra y soldados derrotados, ese tipo de imágenes no obedecían a la realidad interna que era la que verdaderamente encarnaba los valores marciales nazis.

La coreografía de Laban, debido a la ambigüedad utilizada, no poseía ninguna imaginería explícita referida a un “líder redentor” o al “objeto de idolatría” o alguna referencia a los muertos de la Primera Guerra que necesitaban ser vengados. El culto al soldado caído era un mito tradicional de la Alemania del siglo XIX. Este mito fue retomado en la República de Weimar en donde se creía que los muertos de la guerra de 1914-1918 trabajaban simbólicamente con los vivos en la restauración de Alemania. Los nazis anexaron este mito y lo utilizaron en su propaganda. El texto de Dietrich Eckart *¡Alemania Despierta!*, que estaba programado para acompañar la coreografía, era un llamado a los muertos para que salieran de sus tumbas y se vengaran. A esto

se sumaba la alusión que se hacía en el título al utilizar la palabra *Tauwind*. *Tau* nombraba al “rocío” que caía del cielo y que revivía las almas muertas. Incluso aunque el texto contuviera esta referencia a la resurrección de los soldados muertos, lo que faltaba era una idea crucial, la idea de venganza. No había una proyección de un futuro heroico y glorioso ni tampoco una salvación implacable para los caídos en la guerra de 1914, que la futura guerra lograría. Mientras que la danza aparentemente celebraba el “nuevo júbilo” de la renovación social cultural en el estado Nazi, el programa afirmaba que, a pesar de las citas introductorias tomadas del Zarathustra, las secuencias de danza no ilustraban pensamientos o hechos. Esto dejaba abierta la posibilidad de una libre interpretación, lo cual era imposible en el estado nazi. La obra fue censurada por “intelectual”, es decir, porque podía dar demasiadas oportunidades para la interpretación personal, situación inconcebible para una danza que iba a ser presentada antes de la noche inaugural de los Juegos Olímpicos. Estos comentarios críticos podrían explicar la razón por la cual la danza de Laban era inaceptable para una celebración nazi. Obviamente, después de la censura de esta danza la caída de Laban y la reprobación por parte del nazismo de su concepto de danza comunitaria fueron inevitables. Hacia fines de 1937 el término “danza comunitaria”⁸ fue oficialmente rechazado y Laban tuvo que dejar Alemania en 1937.

Palabras Finales

Si buscamos la idea de "modernidad" en el camino de la "auto-referencialidad" o de la "autonomía", la *Ausdruckstanz* no estaría encajando en esa definición, quizás la modernidad de la *Ausdruckstanz* necesita una descripción diferente.

En Wigman, podríamos señalar la presencia de esa modernidad en dos sentidos: por un lado, en su definición de *danza absoluta* insinuaba algunos rasgos de una danza que, en su abstraccionismo, se encaminaba hacia la modernidad; por otro lado, en la idea de entender el cuerpo/*körper* y “a su

⁸ La información acerca de danza comunitaria está tomada de Karina y Kant (1996) y de la información de Laban de Preston-Dunlop (1998). Para otras discusiones acerca de los cambios administrativos que rodearon la danza comunitaria y la posición de Laban (1936-37), ver Preston-Dunlop (1998 y 1988) y Karina y Kant (1996).

capacidad de moverse” (Wigman, 2002: 17) como el medio de expresión de la danza.

Laban incorpora la tercera dimensión al cuerpo que Leonardo fijara, en 1490, en su famosa ilustración del Hombre de Vitruvio. Leonardo había representado una figura masculina desnuda, con los brazos y piernas extendidos, inscrita dentro de un círculo y un cuadrado. Laban en su kinesfera ubicó la figura humana dentro de un cubo y de una esfera, el cuerpo dejaba de ser una estructura pasiva, sino que estaba en un constante intercambio con el espacio que lo rodeaba. Era un cuerpo-en-el-mundo, en una interrelación continua con el tiempo y el espacio. Era un cuerpo en movimiento.

En 1933, tuvo lugar un punto de inflexión fundamental con el ascenso de Adolf Hitler como Canciller de Alemania. Este acontecimiento, junto con el avance de la incertidumbre política y la gran depresión mundial iniciada en los Estados Unidos, fue el trasfondo político en el que se produjo un cambio de finalidad para la danza motivado por el vínculo entre las estructuras de poder y la ideología Nazi con la danza moderna, especialmente con una de sus figuras icónicas: Rudolf Von Laban.

Bibliografía

- ADAM, Peter (1992). *El arte del Tercer Reich*. Tusquets Editores, Barcelona, España.
- DIETHE, Carol (1991). "The dance theme in german modernism". *German Life and Letters*. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1991.tb00340.x>
- DOMENACH, Jean Marie. (1963). *Propaganda política*. Ediciones 62, Barcelona, España.
- ELSWIT, Kate (2014) *Watching Weimar Dance*. Oxford University Press, Oxford, Inglaterra.
- GALLO CADAVID, Luz Elena (2006) El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento Educativo*. Vol. 38 (Julio), pp. 46-61.
- GAY, Peter (1984). *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*. Vergara, Barcelona.
- KEW, Carole (1999). "From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban's 'Festkultur'". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 17, No. 2 (Winter), pp. 73-96.
- KOLB, Alexandra (2009). *Performing Femininity: Dance and Literature in German Modernism*. Ed. Peter Lang, Suiza.
- HORST, Louis y Carol RUSELL (1961). *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Impulse Publications, San Francisco, EE. UU.
- LANGLADE, Alberto y Nelly R. de LANGLADE (1991). *Teoría General de la Gimnasia*. Editorial Stadium, Bs. As., Argentina.
- MANNING, Susan (2013). *Modernism, Gender, and Culture: A Cultural Studies Approach*. Ed. Lisa Rado, Routledge, EE. UU.
- (2006). *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. University of Minnesota Press, EE. UU.
- (1986). "Valeska Gert (...)". *Dance Research Journal*, Vol. 18, N° 2, pp. 70-73. Doi:10.2307/1478054
- PEREDNIK, Gustavo (2018). *Judeofobia: Las causas del antisemitismo, su historia y su vigencia actual*. Penguin Random House Grupo Editorial, Buenos Aires, Argentina.
- TOEPFER, Karl (1997). *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in Germany Body Culture, 1910-1935*. Trad. Susana Tambutti. University of California Press, Los Ángeles, California.
- WIGMAN, Mary (2002). *El lenguaje de la danza*. Ediciones del Agua Azul. Barcelona, España.
- ZADOFF, Efraim (Ed.) (2004). *SHOÁ, Enciclopedia del Holocausto*. Yad Vashem y E.D.Z. Nativ Ediciones, Jerusalén.