

Apuntes sobre la primera ponencia videoconferencia de Ana Abad Carlés

La exposición de Ana Abad autora de distintos libros sobre historia de la danza, nos hizo un recorrido por la intervención de la mujer como coreógrafa, bailarina o directora desde la época barroca hasta hoy.

En la Danza Clásica se decía que su lenguaje era creación masculina.

Hubo una maestra de danza barroca del s XVIII que asentó todas las ideas con las que Noverre se hizo famoso.

Lo mismo ocurrió con la Orquesografía, y otros documentos sobre danza donde también estaban implicadas mujeres pero ellas no escribían lo cual pasó a manos de figuras masculinas.

Varios de los coreógrafos que hoy conocemos fueron nombrados como pioneros o adquirieron fama a partir del trabajo de mujeres.

El caso de Frederick Ashton cuando tomó mando del Royal Ballet amplió repertorio con obras de Nijinska contando con su influencia y ayuda para presentarlas Les noces y Les Biches.

Akram Khan, Forsythe o Mark Morris no fueron realmente pioneros en el enfoque que les caracteriza sino que fueron mujeres.

Las mujeres han ido saliendo de los libros y los escenarios paulatinamente.

Compañías como la Royal Ballet, Australian Ballet, Cullberg Ballet pueden verse sin presentar ninguna de las obras de sus reales fundadoras, mujeres.

Referente al acto coreográfico, como opinaba George Balanchine, “yo digo lo que hay que hacer”, no es la idea correcta. La coreografía es un acto de colaboración. Las “musas coreográficas” ayudaron también a componer las coreografías. Este trabajo grupal es lo que se está reivindicando últimamente.

Con Gisselle, (de Jean Coralli) toda la coreografía iba para el personaje principal. En Francia se pierde esta obra y la hacen para Rusia (con Jules Perrot) y luego la cambia de nuevo Petipa. Este ballet llegó a tener estos tres coreógrafos, pero Petipa no tubo poder sobre las bailarinas rusas para crear, hacía lo que ellas querían. Esto refleja el poder que la bailarina imperial tenían en aquella época donde aún no primaba la creación.

La danza se engancha a la corriente internacional de lo que pasaba en el mundo. Y surge el artista como creador.

Pero no se puede separar al bailarín de la danza. No disponemos de notación y la coreografía no se hace en la soledad de un estudio. Eliminar el elemento de la interpretación del bailarín es a veces un problema.

En el siglo XX se prima la creación ante la interpretación. Esto ha ido minando la aportación de la mujer.

Los ballets de Diaghilev son sumamente importantes creando una ruptura con todo lo anterior, sobre la creación o coreografía y el coreógrafo como lo más importante, teniendo también en cuenta por primera vez a la mujer como creadora.

El hecho de creación se va primando en el s.XX y no antes. Por tanto para recuperar la historia de las coreógrafas nos es más fácil ir a la oleada matriarcal de la danza moderna.

En el marco español, en la época de Franco, es interesante cómo ha ido cambiando el papel de los críticos, así como sucedió en Estados Unidos, donde hubo tres críticos fundamentales de la danza del siglo XX en la revista Dance Writing, con Edwin Denby.

Sobre la construcción de la historia con el “modernismo”, Tudor, Ruth Page, Agnes de Mille, empiezan ser los modernos pero después dejan de considerarse como tal. Lo moderno es George Balanchine, quitando a los demás (Cullberg, etc)

En danza las obras se pierden sin quedar manuscritos.

Agrippina Vaganova crea el sistema más importante de Danza Clásica (técnica) y curiosamente no aparece ni se desarrolla en los libros de historia de la danza, cuando su trabajo aporta hasta hoy en la educación de los alumnos/as de Danza Clásica.

En los conservatorios no hay formación coreográfica en la Danza Clásica ni Española, más bien en Contemporánea. El tratado de Doris Humphrey no se tiene en cuenta pero es fundamental para la danza moderna e incluso útil para la danza clásica.

“Composición coreográfica”, según esta autora, no se da ni en las Enseñanza Superiores de danza porque se da junto con “Interpretación”.

Coreógrafas clásicas no se contratan, sólo intérpretes o directoras de grandes compañías. ¿Es todo esto un márketing político?-

Cabe considerar que en el Romanticismo parisino el papel del hombre se quitó. En la danza se quitaron los saltos y giros, la fuerza masculina. Era horrible, y se prefería el decoro de la bella danza, la verticalidad y lo señorial, donde las mujeres suplían a los hombres o los papeles masculinos. La Ópera de París no avanzaba mucho y sigue siendo un “dinosaurio”.

La danza se daba en los Music Hall, no en los grandes teatros. En estos musicales sí había mujeres coreógrafas importantes pero también se fue borrando su importancia.

El Music Hall inglés no fue importante porque se decía que el ballet inglés, el auténtico, venía de los ballets de Diaghilev y de la influencia imperial rusa.

La coreógrafa y directora del Royal Academy Dance es importantísima pero los ingleses no quieren darle peso.

Por otro lado Ninette de Valois empieza con bailarines extranjeros que aportaron mucho, pero presentaba la compañía como si fuera un ballet inglés absoluto.

Mientras sucedía una separación paulatina del Ballet Clásico, la Danza Contemporánea y el Music Hall, sucedía a la inversa con la Danza Española (ss. XX- XXI)

Un ejemplo de avance en consideración de la mujer es el Flamenco Festival donde se ven más mujeres que hombres.

El fin de la dictadura motivó que el papel de la mujer se impulsara más, sobretudo en el flamenco. También ayudó una proyección turística en el país. La jota aragonesa ha sido muy explotada, modificada con cuestiones políticas.

En España nos enganamos directamente al posmodernismo en los años 80 a todo lo que ya estaba pasando antes fuera. Por eso no se comprenden tantas cosas, por ejemplo, la danza contemporánea. Falta mucha investigación en España.

Actualmente tenemos la Exposición de la Edad de Plata donde se rescatan figuras de la danza, en el conservatorio Mariemma y después, en la Residencia de estudiantes de Danza de Madrid.

Por España pasaron muchos ballets de fuera, Petipa, los Ballets Rusos, etc. pero no tenían repercusión. ¿por qué? (propone Ana Abad como objeto de investigación).

Lorca quiso colaborar con los ballets rusos pero a Diaghilev no le interesó porque era demasiado joven. El “Sombrero de tres picos” no pareció lo suficientemente español. En Madrid y Barcelona eran aún muy provincianos. Todos los que llegaban de fuera se enamoraban de España pero nadie se quedó.

Los músicos J. Turina y M. de Falla sí colaboraron con los extranjeros, pero los bailarines morían de hambre en España.

Un monarca pudo apadrinar una compañía en España pero no lo hizo. Otro objeto de tesis que propone la autora.