

JOSÉ LIMÓN Y LAS MASCULINIDADES HEGEMÓNICAS: *LA PAVANA DEL MORO*

Margarita Tortajada Quiroz

Margarita Tortajada Quiroz (Guadalajara, 1959) es doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. En la actualidad es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes.

De Sinaloa al arte universal

José Arcadio Limón Traslaviña nació en Culiacán, Sinaloa, el 12 de enero de 1908, y le seguirían diez hermanos y hermanas más. A los siete años llegó a Estados Unidos, luego de ver de cerca el movimiento armado que se desarrollaba en nuestro país. La familia de Limón vivió en varias ciudades hasta que se estableció en 1920 en Los Ángeles, California, y como muchos emigrantes se vio obligado a incorporarse a la cultura norteamericana y simultáneamente reivindicar sus raíces mexicanas.

Desde muy joven, Limón mostró talento para la música y la plástica. La primera la conoció en su casa, pues su padre era un intérprete y director musical, y la segunda lo llevó en 1928 a Nueva York a cursar estudios universitarios en pintura. El entusiasmo inicial que lo había impulsado a atravesar el país se apagó porque no le satisfizo el arte que en esos momentos se desarrollaba bajo la influencia francesa, muy alejada de su ídolo El Greco. Sin embargo, ese mismo año descubrió su vocación, cuando asistió a una función del bailarín alemán expresionista Harald Kreutzberg. Con la pasión que siempre caracterizó a Limón, decidió en ese momento que ésa era su vida e ingresó a la única escuela de

danza que aceptaba varones, la de Doris Humphrey y Charles Weidman, pioneros de la danza moderna. Con ello, Limón entró en una nueva y revolucionaria forma de arte a la que enriquecería con sus interpretaciones, coreografías y conceptos.

El hecho de que Limón tuviera 20 años, lo que hubiera sido un obstáculo para cualquier bailarín, lo estimuló, y pudo en muy corto tiempo desarrollar sus capacidades físicas y expresivas, las cuales se manifestaron en cada obra en la que participó, así como en las que creó a partir de 1930, e incluso cuando fue reclutado por el ejército de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (en 1946 se convirtió en ciudadano de ese país), cuando montó varios espectáculos para los soldados.

Después de separarse de sus mentores, conformar algunos grupos, viajar por el país y contraer matrimonio con Pauline Lawrence, Limón estableció su propia compañía con excelentes bailarines, con Humphrey como directora artística. Todos ellos viajaron a México en 1950 y un año después participaron en una de las temporadas más importantes de la danza moderna mexicana, la cual sigue siendo recordada por el impulso que dio a los artistas locales.

Gracias a la labor de toda su vida, José Limón (muerto el 2 de diciembre de 1972, en Flemington, Nueva Jersey) es uno de los bailarines y coreógrafos más conocidos y reconocidos en el mundo. Son célebres sus actuaciones y personajes; su intensidad y proyección escénica; sus enseñanzas técnicas y coreográficas (al grado de que la técnica dancística Humphrey-Weidman-Limón, se conoce generalmente sólo con el nombre de Limón); su visión interdisciplinaria que conjuntaba sus conocimientos de todas las artes; su amplia cultura; su sentido del humor. Sin embargo, su aportación más valiosa fue la revitalización de los varones en la danza moderna por medio de su presencia viril sobre el foro, los héroes de sus obras y las ideas que difundió a través de declaraciones, escritos y, sobre todo, de su propuesta dancística moderna y universal.

Danza y virilidad, la propuesta de José Limón

Al igual que en el resto de las actividades artísticas, los hombres han predominado en la danza. Dentro de la tradicional mantienen esa posición porque, considerada una actividad “sagrada” y prestigiada, aún se les impide participar a las mujeres, y los hombres en travesti toman su lugar. A la dan-

za social y la comedia musical los varones también tienen posibilidad de incorporarse, pero en la danza escénica de concierto la situación es diferente.

El énfasis que José Limón puso para reivindicar el papel de los hombres en esta última forma dancística tiene una relación directa con los obstáculos culturales y sociales que se les presentaban (y presentan), debido a la íntima relación que ese arte tiene con el cuerpo y con la mirada del otro, lo que choca con la noción predominante de masculinidad.

A pesar de la apertura que se registró en las décadas de los cuarenta y cincuenta en el siglo XX, los varones seguían (y siguen) enfrentando el rechazo familiar y social en Occidente. Ganaron terreno gracias al trabajo de muchos artistas y de las semejanzas que se establecieron entre la danza y el deporte, pero aún no se le consideraba una carrera viable ni con aceptación social. Pesaba sobre todo el fantasma de la homosexualidad, aunque “no hay manera de que la danza como tal pueda convertir a alguien en homosexual”.¹ En paralelo (y razón por la que se dice que la danza escénica está “devaluada”) implicaba una baja remuneración económica, haciendo imposible que el varón cumpliera con uno de los imperativos de la masculinidad: realizar un trabajo reconocido que los lleve a alcanzar éxito, dinero y estatus.

En 1949 José Limón estrenó *La pavana del Moro (Variaciones sobre el tema de Otelo)*, que obtuvo un enorme éxito y desde ese momento ha sido considerada una obra maestra. *La pavana* es la segunda de la serie de obras en cuyo argumento se planteaba el enfrentamiento entre dos hombres fuertemente contrastantes. La primera, *La Malinche* (1949), la montó poco antes el mismo año, y se enfoca en el conflicto entre el español y el indígena. A *La pavana* le siguieron *Los exiliados* (1951), *El traidor* (1954) y *El emperador Jones* (1956). En las cinco obras mencionadas, “el hombre más noble” (generalmente representado por Limón) acaba siendo abatido, tanto por el otro (ejecutado por Lucas Hoving, bailarín de gran calidad integrante de la José Limón Dance Company), como por su situación y su propia “imperfección”.

El objetivo que perseguía Limón de redimir la danza masculina y regresarle su grandeza original estaba basado en su idea de “aprender a bailar de manera digna para un hombre y con una infinita variedad”.² [Y lo logró]. Según el respetado crítico John Martin, “su danza es la de un hombre fuerte



y maduro con dominio de todas sus potencialidades, lo cual da un significado y un alcance completamente nuevos a la danza masculina”.³

La danza moderna fue producto de las mujeres, quienes supieron romper con las técnicas disciplinarias del cuerpo de la danza escénica (fundamentalmente la clásica), con la imagen de mujer y la división sexual del trabajo que habían prevalecido. Fueron mujeres las pioneras de la “danza nueva”: Louis Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) y Ruth St. Denis (1879-1968), las más importantes en Estados Unidos. Ellas, desde finales del siglo XIX, cambiaron las concepciones de cuerpo, danza y mujer en sus creaciones. Le seguirían la primera generación de la danza moderna: Martha Graham (1894-1991) y Doris Humphrey (1895-

1958), desarrollándose como bailarinas, maestras, coreógrafas, directoras de grupo y promotoras de su actividad, así como Charles Weidman (1901-1975), Helen Tamiris (1905-1966) y Hanya Holm (1893-1992).

En las décadas de los cuarenta y cincuenta el arte norteamericano se tornó fundamentalmente individualista, expresándose en contra de las formas totalitarias y opresoras. En la danza moderna se logró por medio de la reivindicación de la virilidad y enfrentándose con la tradición del ballet “afeminado”. Con esto, la danza moderna se revitalizó y permitió la entrada de los varones, quienes se identificaron con esas representaciones de sí mismos y casi monopolizaron esta actividad, en tanto coreógrafos y directores: eran parte de la “progenie artística”⁴ de la primera generación de mujeres de danza moderna.

José Limón pertenece a la escuela norteamericana de danza moderna, descendiendo directamente de Humphrey, a cuya protección se plegó, como lo hicieron otros varones de su generación,⁵ y retomó de su maestra la concepción del cuerpo como “or-

questa” que se mueve a partir del “arco entre dos muertes”. Ella y Weidman habían desarrollado dentro de su escuela y compañía su propia forma de entrenamiento, una innovadora técnica que conjuntó sus conocimientos. El trabajo de ambos era complementario. Mientras ella era formal y metódica, Weidman era ingenioso, con especial talento para la sátira, improvisación y mímica, lo que “agregaba realismo, gestos cotidianos y humor al estilo más formal y lírico de Doris”.⁶ Como consecuencia de su formación con Ted Shawn, Weidman diferenciaba los movimientos y cualidades “intrínsecos” de bailarines y bailarinas, y puso especial interés en desarrollar ejercicios “para las aptitudes y limitaciones propias del cuerpo masculino”, y una “gramática específica para los hombres”.⁷ Sin embargo, Humphrey realizó el trabajo creativo y pedagógico más sólido.

Ted Shawn (1891-1972) fue el primer varón que se abocó a la representación de su país y la reivindicación de la virilidad en la danza masculina, lo que logró después de separarse de St. Denis, su *partenaire* y esposa por largos años (1914-1932). Para él los bailarines podían darle real importancia a la danza, pues sin ellos ésta era como una sinfonía tocada sólo por violines y *piccolos*.⁸ El objetivo fundamental de Shawn era restablecer la dignidad que consideraba que la danza masculina había tenido en la antigua Grecia, y un año después de separarse de St. Denis (1933), con quien había creado la escuela y compañía Denishawn (a la que Graham, Humphrey y Weidman habían pertenecido) y numerosas obras sobre temas étnicos y exóticos, fundó su propio grupo. Era el Ted Shawn and His Men Dancers, integrada por atletas, con el que buscaba legitimar la danza masculina y aseguraba que, después de verla, sería imposible tolerar la danza afeminada de varones.⁹

Así, Limón recuperó los elementos que le brindaron los dos varones que le antecieron en la danza moderna de Estados Unidos, Shawn y Weidman; y logró establecer sus propuestas coreográficas en su propia compañía (fundada en 1947) y más tarde educativas (a partir de la técnica Humphrey-Weidman).

Para Limón, la danza tenía un principio básico:

el movimiento —para que tenga fuerza, elocuencia y belleza— debe surgir del centro orgánico del cuerpo. Debe tener su fuente vital y su impulso en la respiración de sus pulmones, en los latidos del corazón. Debe ser intenso y completamente humano, pues de lo contrario serán movimientos gimnásticos, y la danza resultaría mecánica y vacía.¹⁰

Ese arte le daba la posibilidad de construir “demonios, santos, mártires, apóstatas, locos y otras visiones apasionadas y apasionantes”,¹¹ y era “la expresión inevitable del espíritu humano”, razón por la que muchos talentosos bailarines, como Daniel Lewis, se unieron a su grupo.¹²

Sobre los hombres que se convertían en bailarines, Limón tenía una opinión muy puntual:

Hay muy pocos hombres dispuestos a dedicar su tiempo a la danza formal y a hacer de su contribución a la regeneración de ésta una preocupación viril. Precisamente



porque el peligro de extinción es inminente, se necesitan hombres con dedicación y calidad para afirmar la cordura del hombre y danzarla. Ningún otro arte ofrece tal reto. En una sociedad que necesita desesperadamente de todo su arte y todos sus artistas, la danza brinda la rara oportunidad de hablar nuevamente de ella a aquéllos que están conscientes de su grandeza arcaica.¹³

Además, Limón hizo referencia a la identificación que el público masculino podía establecer con los bailarines varones. En su caso, como espectador podía

aquilatar más la obra de un hombre que la de una mujer, porque para lograrla tiene que luchar con una serie de desventajas y limitaciones. La mujer cuenta con una variedad de asuntos y de sentimientos que le son permitidos manejar; el hombre trata con decencia y buen gusto sólo una gama limitada de ellos. He visto a muchos hombres en la danza, que han pecado contra el buen gusto de muchos modos.¹⁴

Uno de los elementos centrales de la obra coreográfica de Limón es la virilidad de sus personajes y la inclusión de los bailarines como guerreros, modelo presente desde Shawn,

que implicó en Limón (y también en el afroamericano Alvin Ailey, 1931-1989), la representación de la masculinidad dentro de los valores protestantes anglosajones (WASP).

Según Ramsay Burt, en el momento en que Limón empezó a crear, la visión hegemónica de la masculinidad norteamericana era la de un hombre que conquistaba “la frontera” debatiéndose contra la naturaleza; y el autor describe la identidad de ese hombre como occidental, cristiana, darwiniana, pro masculina y mítica.¹⁵ Esta imagen le fue heredada a la danza moderna por Shawn a las siguientes generaciones, como Graham, Ailey y, por supuesto, a Limón.

Sin embargo, en el caso de Limón (y Ailey), esa visión y representación de la masculinidad se vio aderezada con su origen étnico, gracias al cual se constituyó como “el Otro” en la cultura norteamericana, y utilizó su apariencia viril y poderosa sobre el foro para dar vida a personajes diversos y diferentes al modelo masculino WASP. Estas masculinidades no blancas han sido fuente de amenaza y al mismo tiempo de fascinación y deseo, pues expresan dimensiones del hombre que no tienen aceptación plena dentro del modelo WASP. Cuando, según Burt, hay signos de cierta agresividad masculina en los roles de Limón, han sido vistos como derivados de sus tradiciones culturales latinas (productos del “Otro”) y así han sido reconocidos por los públicos estadounidenses y extranjeros. Sin embargo, las masculinidades que expresó Limón recuperaban los elementos del modelo hegemónico y no llegaron a plantear alternativas, como en su momento había hecho el bailarín y coreógrafo representante del ballet moderno Vaslav Nijinsky (1887-1950) dentro de los Ballets Rusos.

En 1948 Limón escribió su ensayo “La danza viril” y señaló que el hombre como bailarín puede verdaderamente revelarse a sí mismo a través de la danza, tanto en su grandeza como en los signos de su corrupción. Para él, como para Humphrey, el hombre baila lo que es él mismo y la sociedad a la que pertenece; y considera que la danza moderna norteamericana es el camino más adecuado (quizás único) para expresarse.

La herencia mexicana es relevante en Limón no sólo en términos de su concepción y cultura, sino de su propia apariencia. Ésta era muy atractiva, pues Limón era un bailarín moreno y alto, bello y poderoso. En 1948 John Martin lo describió:

No existe otro bailarín que se le pueda comparar. Tiene una belleza magnífica muy diferente del ideal hollywoodense. Su cara es tosca, escultórica, de respuesta sensible y madura. Tiene una estructura corporal estupenda y se mueve con la fuerza y agilidad de un animal de raza. Su gestualidad es sencilla y amplia. Las dinámicas y las frases están ejecutadas dentro de un gran control. Sus reacciones son profundamente musicales y una sinceridad total de sentimientos motiva cada movimiento, así como una intensidad emocional se proyecta con elocuencia. Conquista un repertorio difícil con maestría vital y convincente.¹⁶

Limón lucía varonil, como “un verdadero hombre”, en el foro, y siempre creó para él mismo personajes con esas cualidades. A diferencia de la gran mayoría de los mexiconorteamericanos, Limón puede ser considerado un ejemplo de hombre exitoso perteneciente a ese grupo social y cultural, que mantuvo contacto con sus raíces pero simultáneamente se consideraba a sí mismo como parte del movimiento de danza moderna de Estados Unidos, su sociedad y cultura.

Limón logró bailar “de manera digna para un hombre”, como lo había hecho David ante su dios y los guerreros en la Grecia antigua, cuando la danza “era propiedad exclusiva del hombre”.¹⁷ Explicó esto en sus propios términos:

El macho de la especie humana siempre ha sido un bailarín, ya sea como salvaje u hombre civilizado; ora guerrero, ora monarca, cazador, sacerdote, filósofo o labrador, la necesidad atávica de danzar estaba en él y le dio expresión total [...] En algunos periodos de la antigüedad, danzó en forma sublime; en otros, con una resplandeciente elegancia, y después, dentro de un periodo de triste decadencia, bailó ya como payaso, ya como loco. Su poder ancestral cayó en la atrofia y la degeneración.¹⁸

En los años treinta, Limón era simpatizante del ala izquierdista, por ejemplo bailando como un revolucionario en sus *Danzas mexicanas* (1939). Al igual que Graham, su obra se fue modificando (en el contexto del macarthismo y en función de sus necesidades expresivas) hacia un nuevo tipo de producción: de los temas mexicanos y norteamericanos en sus primeros trabajos como *Danza de la muerte* (1938), *Western Folk Suite (Suite de los pueblos del Oeste)* (1943) y *La Malinche* (1947), pasó a *La pavana del Moro*, *El traidor*¹⁹ y otras más, universales y humanistas, para llegar a danzas abstractas como *Los alados* (1966) y *Los olvidados* (1970).

La posibilidad de hablar desde la perspectiva del “Otro”, de mostrar masculinidades no-WASP, de tratar temas universales y de usar su gran expresividad se la dio el lenguaje de la danza que Limón utilizó, cuya esencia era su modernismo y capacidad de tratar los temas y al cuerpo desde un punto de vista contemporáneo.

***La pavana del Moro* y sus símbolos**

La pavana del Moro fue estrenada luego de 19 años de que Limón iniciara su desarrollo como coreógrafo y después de dos de haber fundado su propia compañía, la José Limón Dance Company. Le valió el Premio Dance Magazine en 1950, y ha sido repuesta por numerosas compañías de danza moderna y clásica (incluso por la Compañía Nacional de Danza de México); sus intérpretes han incluido a Bruce Marks y Rudolf Nureyev, entre muchos otros (como el mexicano Cuauhtémoc Nájera).

A lo largo del tiempo *La pavana del Moro* ha sido elogiada por “la economía y precisión del movimiento” y “los detalles de la dramaturgia y la caracterización facial”:

La acción está entrelazada con economía y exactitud, es intensa y no contiene gestos innecesarios. Sin embargo, hay gran variedad de movimientos y estados de ánimo, y una construcción que crece, implacable, hasta el clímax. Los personajes individuales son muy claros y sus movimientos son extraordinariamente provocativos. La atmósfera es oscura y sofocante.²⁰

Para Lewis, la importancia de la obra estriba en que Limón logró “crear situaciones dramáticas exclusivamente con los medios de la danza. El desarrollo de la anécdota es claro, pero el movimiento corporal y el uso del espacio con sus recorridos y direcciones, son los que indican las intrigas, alianzas y emociones complejas que mueven a los personajes”.²¹

La coreografía de Limón (de 21 minutos de duración) está basada en *Otelo* de William Shakespeare, utiliza música de Henry Purcell con arreglos de Simon Sadoff y vestuario de Pauline Lawrence. Fue estrenada en el American Dance Festival, en New London, Connecticut, el 17 de agosto de 1949. Los bailarines que participaron fueron José Limón, en el

papel del Moro (Otelo), Lucas Hoving, como el amigo del Moro (Yago), Betty Jones, como la esposa del Moro (Desdémona), y Pauline Koner, como la esposa de su amigo (Emilia).

El uso de danzas preclásicas en *La pavana* fue uno de los aciertos de Limón, no sólo porque situaba a la obra en una época cortesana, similar a *Otelo*, sino porque le daba la po-



sibilidad de establecer el contraste entre la grandeza de esas danzas solemnes y el señalamiento de la desintegración de los personajes en el desarrollo de la tragedia.

El especialista en estas danzas en la primera mitad del siglo XX fue el norteamericano Louis Horst (1884-1964), quien las utilizaba para sus cursos de composición coreográfica, convirtiéndose en un conocimiento fundamental de varias generaciones de creadores de danza moderna. Lucas Hoving no sólo fue alumno de Horst, sino que fungió como su asistente, por lo que conocía ampliamente ese material.²² Sin embargo, no hay evidencia de que Limón hubiera asistido a dichos cursos, por lo que no es posible precisar el origen de su

interés y conocimiento sobre las danzas preclásicas (posiblemente Humphrey), que en *La pavana* utilizó con maestría.

Sobre la creación de los personajes, poderosamente dramáticos, sostiene Burt que fue consecuencia de la edad de los bailarines originales de la obra. Betty Jones (1926, Meadville, Pennsylvania) tenía 23 años; Pauline Koner (1912, ciudad de Nueva York) y Lucas Hoving (1912, Groningen, Holan-

plié hasta quedar en equilibrio sobre una pierna extendida, como si la tierra se lo impidiera, o como si el aire fuera demasiado denso para moverse".²⁶ En general, éste era un elemento sustancial de Limón, pues también Jowitt ha señalado que la "conciencia de la fuerza de gravedad en su atracción hacia la tierra, logran que Limón —y sus danzas— tengan la fuerza que les caracteriza, ya que la lucha de los opuestos musculares es una metáfora de la lucha de las almas".²⁷



da), 37 años; y Limón, 41, lo que se vio reflejado en el peso y características de cada uno.²³ Además, la obra aprovechó la gran calidad de cada uno de los bailarines y sus "habilidades específicas".²⁴

El Moro era orgulloso y fuerte, utilizando pasos pesados y puños crispados; a pesar de su sufrimiento mantiene su halo de nobleza, de "elegancia apasionada".²⁵ En comparación con Yago (su *alter-ego*) es más terrenal; utiliza un amplio repertorio de gestos, siempre representando su poder y virilidad. Según Deborah Jowitt, el peso es muy importante para el personaje de Otelo, quien sube "desde un amplio

El personaje de Desdémona es virginal y puro y, al igual que el Moro, muestra su nobleza. Esto coincide con las cualidades de Jones, "delicada e inocente";²⁸ "un ángel".²⁹

Yago mantiene la ligereza en sus pies y manos, utilizando éstas y brazos extendidos para hacer gestos obsequiosos. Susurra provocativamente y sonríe cuando logra su objetivo, pero se arrastra servilmente ante la furia del Moro. El personaje fue creado para y por Hoving, holandés "elegante",³⁰ alto, rubio y ligero, que representaba con precisión el tipo de europeo cortés de la obra y que era un perfecto contraste con Otelo-Limón.

Emilia es voluptuosa y sensual; no mide las consecuencias de sus actos y muestra arrepentimiento al haber participado en el asesinato. Sabe burlarse del propio Yago al mostrarle el pañuelo, luego de apoderarse de éste. Por su parte, Koner era "conflictiva",³¹ "una mujer algo difícil",³² y según la descripción que de ella ha hecho Hoving, una "mujer masculina".

Con el personaje del Moro, Limón representó el ideal (su ideal) de las masculinidades: un hombre que mantiene las cualidades del personaje de majestuosidad, poderío y nobleza a lo largo de la trama, a pesar del engaño y desengaño, y que incluso recurre al asesinato para resguardar su honor y "limpiar" su amor. Sin embargo, el encargado de desencadenar la acción no es Otelo, sino el "villano" Yago, pues toma las iniciativas y provoca los cambios: su actuación modifica a los otros tres personajes y su desenlace.

Hoving comentó en 1989 que Yago mantenía una relación dual de amor-odio con el Moro, sugiriendo una relación ho-merótica entre ellos.³³ Esto, según Burt, permite leer la agresión y violencia entre ambos personajes (y otros simila-

res en las obras de Limón), como una expresión de las tensiones en relaciones hombre-hombre que resultan de su condición homofóbica. La homofobia frena las relaciones entre hombres y les impide acercamientos homosexuales; en la sociedad se estimula a los hombres para trabajar unidos por sus propios intereses pero se les impide que lleguen a una cercanía no “adecuada”, y la homofobia es parte sustantiva de la masculinidad heterosexual porque es un intento de ocultar el temor a las propias características femeninas.

Por eso, Burt sostiene que el vínculo Yago-Otelo podría ser una muestra del doble juego de las relaciones hombre-hombre. Ejemplifica esto con el enojo que muestra el Moro cuando Yago lo rodea con su pierna para susurrarle que Desdémona le es infiel: esa furia no sólo es un rechazo a sus afirmaciones, sino también a la manera en que hace su acercamiento físico hacia él. Además, cuando Yago se frota el cuerpo con el pañuelo está llamando su atención hacia el propio cuerpo de este personaje; quien se está mostrando como objeto erótico ante el Moro, lo que tiene connotaciones homosexuales no aceptadas por el imperativo de todo hombre de ser heterosexual y rechazar violentamente cualquier acercamiento de tipo sexual con otro hombre. De tal manera que las relaciones entre Yago y Otelo se tornan agresivas y por último destructivas.

En lo que se refiere a las diferencias genéricas, éstas no se plantean propiamente en el movimiento de bailarinas y bailarines y no se expresan en pasos o patrones específicos en *La pavana*. Dentro de la tradición de Humphrey la danza es comunal, en el sentido de que hombres y mujeres ejecutan los mismos movimientos, lo que sucede en términos generales en *La pavana*. Sin embargo, las diferencias genéricas se expresan en esta obra en la manera en que cada participante interpreta el material dancístico como una totalidad, por medio del uso del peso corporal, la expansión de los movimientos y ciertos gestos que identifican a los personajes. La mirada activa y la agresión masculina de Yago y Otelo son un ejemplo; en tanto que la dulzura de Desdémona y la sensualidad de Emilia, son otro.

Respecto a las reacciones que ante esta obra y otras más de Limón tenían los varones, Lewis ha mencionado que éstos mostraban un mayor interés que las mujeres, pues esas coreografías les permitían expresarse con “libertad, pasión y fuerza masculina”,³⁴ a diferencia de lo que sucedía en el ballet (encasillados como *partenaires*) y la comedia musical



(alejada de la “profundidad” de la danza moderna). Lewis sostiene que las obras de Limón daban grandes posibilidades a cuerpos masculinos y femeninos: “desde la fuerza física y la simple motricidad hasta la ternura y gentileza”.³⁵

Al respecto, Siegel escribió que los bailarines de Limón eran “ligeramente sobrehumanos”:

los hombres más varoniles, las mujeres más femeninas y todos ellos más grandes de lo que son. Esto se debe no solamente a los temas heroicos que abordan las coreografías de Limón. Su movimiento es expansivo; utiliza con gran fuerza los brazos y el torso de los varones. Con frecuencia los bailarines parecen tratar de ocupar más espacio del que físicamente les es posible: alcanzan más lejos, se estiran a su máxima estatura y se extienden con gran amplitud cuando giran.³⁶

El prototipo de masculinidad que expresó Limón en su producción coreográfica (al igual que Shawn y Graham) implicaba poder, grandeza, dominio, fuerza física, movimientos expansivos y obligadamente heterosexualidad; su referente era el ideal norteamericano que, con una visión colonialista, se consideraba el universal. Tanto Limón como Graham y Ailey crearon movimientos de gran expresividad teniendo

la seguridad de que representaban “lo universal”, sin ser conscientes de que era una visión parcial, que expresaba la noción de masculinidad “vigorosa” imperante en ese momento en Estados Unidos y permeada por sus propias experiencias de género. Esos tres coreógrafos siguieron las nociones de masculinidades prevalecientes y conservadoras, aunque experimentaron sobre varios personajes. Tanto Limón como Ailey (como “el Otro”) ofrecieron posibilidades subversivas y masculinidades alternativas potenciales que no llegaron a concretarse porque finalmente se plegaron al modelo hegemónico, pero son considerados coreógrafos “universales” por el uso de un lenguaje y una ideología modernistas que expresó su sociedad cosmopolita y momento histórico.

Información general sobre *La pavana del Moro*

Ficha técnica

Coreografía: José Limón basada en *Otelo* de William Shakespeare. A pesar del subtítulo de la obra coreográfica (*Variaciones sobre el tema de Otelo*), Limón señaló en 1959 que su intención había sido basar su danza en la vieja leyenda italiana *Hecatommithi* de Giambattista Giraldi Cinthio (1565), y no realizar una simple narración de *Otelo*.³⁷

Música: arreglos musicales de las obras *Abdelazar*, *El nudo gordiano desatado* y *La pavana y chacona para cuerdas* de Henry Purcell, a cargo de Simon Sadoff (director musical y pianista clásico de la José Limón Dance Company).

Vestuario: Pauline Lawrence.

Estreno: American Dance Festival, New London, Connecticut, 17 de agosto de 1949, por la José Limón Dance Company.

Personajes-bailarines:

El Moro (Otelo) - José Limón

El amigo del Moro (Yago) - Lucas Hoving

La esposa del Moro (Desdémona) - Betty Jones

La esposa de su amigo (Emilia) - Pauline Koner

Argumento de *La pavana del Moro*

Reduce la trama de *Otelo* a cuatro personajes y a una sencilla narración. Después de sugerir al Moro que Desdémona le es infiel, Yago logra que Emilia le entregue el pañuelo que el Moro obsequió a su esposa. Con él convence al Moro del engaño y éste la asesina.

Descripción de *La pavana del Moro*

Si bien la obra tiene como título “pavana”, la coreografía no se reduce a ésta sino que presenta varias danzas preclásicas, entre ellas la pavana (bailada en las cortes europeas y sus colonias durante los siglos XVI y XVII). De tal manera que consiste en una *suite* de tres danzas cortesanas, elegidas por Limón según “la textura emocional” de las escenas,³⁸ intercaladas con las que representan los cuatro bailarines desarrollando el trágico argumento, y que incluyen “secciones de mímica”³⁹ (por los gestos utilizados).

Debido a que los cuatro personajes nunca abandonan el escenario, se mantienen en “apartes” congelados cuando no están ejecutando la acción principal. Los apartes son recursos dramáticos que aumentan la intensidad de la obra y que permiten a los bailarines comunicarse con el público.

Las primeras dos danzas preclásicas de conjunto son ejecutadas con majestuosidad por los cuatro bailarines, respetando los diseños espaciales lineales originales. La tercera muestra la desintegración de los personajes y la danza misma.

La obra da comienzo en una estrella formada en el centro del escenario, con los bailarines tocándose las palmas de las manos entre sí. El foco está centrado, el diseño en el espacio es simétrico y se evoca una imagen de estabilidad y majestuosidad. Los cuatro están vestidos con trajes de la época cortesana y con elementos que se identifican con el carácter de cada uno. En esta formación, el Moro está de espaldas al público, y tiene frente a él a Yago; las mujeres también están frente a frente.

En dos ocasiones más regresan a esa formación, y en la medida en que se va desarrollando la trama, el ritual que ejecutan ahí se vuelve más tenso. El *tempo* cambia y el patrón simétrico en el centro va desbalanceándose hasta convertirse en un diamante, que distorsiona la formación, en la que los personajes ya no se miran a las caras.

En el inicio de la coreografía los cuatro arquean la espalda; el Moro comienza la danza, las mujeres hacen una reverencia y todos se separan por duetos (por género y luego por matrimonio), formando líneas, para regresar al centro. A partir de los primeros movimientos son observables las diferencias de los personajes (inclusive ejecutando las danzas formales), gracias a la utilización de gestos característicos y peso o ligereza de sus pasos.

Después de la primera separación, y de ejecutar una grandiosa danza, los hombres regresan al centro; se tocan las manos y se empujan suavemente. El Moro obsequia un pañuelo de encaje a su esposa mientras los otros dos los observan.

El grupo se separa nuevamente y cada uno inicia desplazamientos en diagonales que se intersectan en el centro. Los dos hombres bailan juntos, avanzan hacia adelante y las dos mujeres se retiran al fondo del escenario. Los hombres se reúnen con ellas brevemente y avanzan de nuevo hacia el frente. Yago está parado detrás del Moro, quien mira con gran concentración hacia afuera. Las manos de Yago están en los hombros del Moro, mientras le susurra al oído. El Moro ladea lentamente la cabeza para escuchar con el otro oído y, de manera abrupta, voltea a ver el objeto de la calumnia: Desdémona. Ella avanza con inocencia mientras Yago se retira con actitud obsequiosa. El Moro reprime su enojo y conforme baila con Desdémona, momentáneamente, el amigo se coloca entre ellos; después va hacia donde está Emilia. Bailan juntos mientras el Moro y su esposa permanecen congelados a un lado del escenario.

Emilia se retuerce y gira, mientras Yago la sostiene. Ella levanta los brazos sobre la cabeza en protesta pero él la domina. Está agitada y mira con angustia al Moro y Desdémona, después regresa a Yago con los brazos extendidos hacia él, quien la sostiene.

El Moro y su esposa se reúnen con la otra pareja en el centro del escenario para una danza formal [la segunda, que es una gallarda]⁴⁰ y Emilia sustrae el pañuelo de encaje de la mano de Desdémona y lo agita alegremente antes de devolverlo. Mientras las parejas continúan ejecutando la danza formal, el pañuelo cae accidentalmente y Emilia lo recoge con rapidez y lo guarda. Las dos mujeres se retiran mientras Yago pone más veneno en el oído del Moro.

Los dos se mueven hacia adelante en contratiempo; el Moro brinca mientras Yago lo jala hacia abajo. El Moro se enoja y lo golpea con el brazo. Yago va hacia Emilia, quien le enseña el pañuelo y él se lo arrebató.⁴¹

De nuevo los cuatro se encuentran en el centro del escenario; ejecutan una pavana (la tercera danza formal) y luego Yago se lleva al Moro para colocarse detrás de él y susurrar-

le; pone sus manos sobre los hombros de Otelio y con su pierna derecha adelante rodea parcialmente el cuerpo del Moro. Éste furiosamente le exige pruebas de sus acusaciones. Yago le muestra el pañuelo, cae sobre sus rodillas y arquea la espalda frotando dos veces el pañuelo contra su propio cuerpo desde la parte superior de la entrepierna a la cara, y utiliza el pañuelo “como un látigo en contra suya”. Yago está implicando que ha tenido sexo con Desdémona.

El Moro se mueve hacia atrás y se acerca a Desdémona, primero con ternura le toma la cara y después aprieta con furia sus brazos, lo que la sorprende; rompen la figura del centro para iniciar una carrera salvaje alrededor del foro hasta regresar al centro. Yago y Emilia los cubren; él extiende la voluminosa falda de su vestido, como una cortina, y sólo pueden verse los brazos del Moro, sugiriendo el asesinato. Al separarse, Desdémona yace en el suelo. Ante ello, Yago y Emilia se reprochan; él trata de estrangularla pero el Moro los detiene, y queda junto al cuerpo de Desdémona “en actitud de duelo”.

Consideraciones técnicas generales sobre la obra

En 1989 Hoving hizo reveladoras reflexiones acerca de los cuatro personajes de la obra, así como de sus intérpretes:



Cada personaje es distinto. Veo a José en el papel; el peso, el gesto enorme, el poder. Tiene que ser un personaje muy, muy fuerte. ¿Mi personaje? Mucho más ligero. Mucho más hábil. La cualidad del susurro. Siempre pienso en la intriga; en hacer una declaración sin proyectarla. Le susurro a Pauline, a José. Era muy solapado, furtivo, algo medio torcido. Cuando planto la semilla de la desconfianza con ese movimiento, me encuentro detrás de él, susurro en un oído y luego miro, furtivo, porque José era sólido.

[Nunca comprendí la forma en que Koner representaba su personaje]. Traté de analizarla tanto con Lola [Huth] como con Vinnie⁴² y me di cuenta de que el papel era poco claro; que era más Koner que el papel.

[En los personajes] José: obvio. Mi papel: obvio. Betty obviamente era una criatura hermosa, inocente, ligera y etérea. Pero algunas de las mujeres que hicieron el papel de Koner dieron versiones muy distintas. Porque Koner era más bien fuerte en sus proyecciones, muy fuerte. Lola era como plastilina en mis manos; yo era la motivación. Con Koner no había tal; ella sabía exactamente lo que era. Quizá Vinnie también lo interpretó un poco así. Pero Lola era más joven, más inocente.



[Lo fundamental del Moro es] el peso. José mismo usaba mucho la respiración. Yo diría que el peso es lo más importante. Betty: ligera, como el aliento. ¿Koner y yo? Koner es lo que Laban llamaba “central”: que parte desde el centro del cuerpo. Su motivación venía básicamente del centro. Era una mujer madura, por consiguiente, con bastante peso. Podías imaginarte cómo era flotar en ese vestido [pesado y a la usanza cortesana].⁴³

En lo que se refiere al ritmo, Hoving asegura que en términos generales había uno sólo:

Claro que con José el peso determina un poco el ritmo y hace que la respiración sea distinta. En cuanto a Betty se podría decir que en ciertos momentos su ritmo era muy ligero, casi etéreo. Pero siempre hicimos los pasos preclásicos, lo que determina gran parte de las cualidades del movimiento. El ritmo lo determinaba en gran medida la pieza musical. Nos movíamos con los acentos. No creo que sea correcto ir contra la música, sincopar.⁴⁴

Sobre la altura de los bailarines, Hoving dice que había escenas en las que era difícil cernirse sobre el Moro, pues éste hacia *pliés* muy profundos. Sostiene que Yago y Otelo deben tener la misma estatura, para estar “ojo a ojo”, y no funcionaría un Yago más bajo que su contraparte.

El uso de la respiración también es importante para cada personaje, y sobre ello Hoving hace anotaciones puntuales:

Me asombra que la gente ni use esa palabra [respiración]. Todo movimiento que haces, cada cosa que dices, es con el aliento. Lo mismo los movimientos. Siempre me asombra y no sé de dónde los saqué. ¿De [Kurt] Jooss o de [Rodolf] Laban, o de mi trabajo con actores? [...] La respiración es algo básico, como la producción de la voz. Cualquier cambio emocional afecta tu respiración. La velocidad de la inhalación, el tiempo que la retienes y la velocidad de la exhalación: de eso se trata. Me gusta hablar de la respiración en términos de producción de voz. Ya sabes, sacar el aliento desde el fondo del estómago. Pero, emocionalmente, desde el punto de vista de la actuación, es el tiempo de la respiración. La respiración a fondo ya sea superficial o muy profunda [...]

Por ejemplo, para el susurro necesitas una respiración muy superficial; controlarla y susurrar. Es una respira-

ción muy ligera. Cuando le digo a Koner “Allí están”, es como si escupiera. Y luego, por la misma razón, esos pasos hacia atrás inmediatamente después. Siento que cuando mis pies golpean el piso, hah, hah, hah, es como si tratara de recuperar el aliento, hah, hah, sin dejarlo entrar del todo [...]

De la misma manera, sin engranar, flotaba, ya no estaba conectado con ella. Flotaba por encima. Cuando trato de lograr que Koner sea parte de la intriga, que me consiga el pañuelo, me acerco y le susurro. Mantengo la vista sobre su mano, le susurro; la respiración como un susurro, muy secreta. Me contengo mucho, uso una respiración muy superficial [...]

En las partes sigilosas, los susurros, como ya lo dije [el aliento era] muy superficial y muy muy alerta. “¿Qué efecto está teniendo mi mensaje?” Por ejemplo, en el dúo que empieza en esos saltitos y luego me arrastra por la diagonal y regreso de rodillas. No estoy pensando “En este momento debo respirar así”, es parte del movimiento. Cuando me agarro de él [Otelo] tengo que exhalar por completo. Me arrastra y luego, cuando regreso de rodillas, es exhalación total [...]

[En la siguiente escena con Otelo, Yago toma el pañuelo] lo meto en el cinturón. La respiración es muy lenta. Para mí es muy obvio que hay ciertos momentos en que cambias tu respiración. Sobre todo con el gesto y las paradas [...] A veces decía las palabras, escuchaba las palabras. Sí.⁴⁵

Limón fue el creador de la estructura de *La pavana* y su coreografía. “José hacía la coreografía de manera precisa. Los matices, las energías internas, las proyecciones eran de los bailarines. Los cuatro encontrábamos nuestro modo”.⁴⁶ Por

Notas

¹Richard Glasston, *La danza para varones como carrera*, México, CENIDI Danza, INBA, 1997, p. 24.

²Bárbara Pollack y Charles Humphrey Woodford, “La fortaleza de una vocación”, en *Dance is Moment. A Portrait of José Limón in Words and Pictures*, Princeton, Book Company Publishers, Pennington, 1993 (traducción Alan Stark), en Margarita Tortajada (ed.), *Antología José Limón*, (Cuadernos del CENIDI Danza José Limón, 28), México, INBA, 1994, p. 10.

³John Martin, en Daniel Lewis, *La técnica ilustrada de José Limón*, México, CENIDI Danza, INBA, 1994, p. 45.

ejemplo, Hoving dice que se habían puesto de acuerdo sobre el personaje de Yago pero de manera superficial; “era elegante, de la aristocracia, pero de la motivación, de lo que pasaba en esa mente, nunca hablamos mucho [con Limón]. Hicimos eso entre nosotros”.

En diversos testimonios, Hoving y Koner han señalado que participaron en la creación de mucho del material que incluye la obra, el que fue incorporado y adecuado por Limón. Una muestra de ello fue el dueto que ambos bailarines ejecutaban.⁴⁷

El hecho de que Doris Humphrey fuera la directora artística de la compañía de Limón y debido a la gran ascendencia que tenía sobre el resto de sus integrantes, le permitía intervenir en sus obras. En el caso de *La pavana*, Humphrey hizo sugerencias y observaciones generales. Estaba presente en los ensayos y analizaba el proceso de creación; ocasionalmente les comentaba a los bailarines sus apreciaciones, pues era quien tenía la visión general de la obra, ya que Limón era un participante más.

Dos fueron las grandes aportaciones de Humphrey a la obra: entregó a Limón la música de Purcell que finalmente fue utilizada, luego de que los bailarines habían iniciado la obra, probando diversos movimientos y secuencias y dos diferentes tipos de música que no los habían convencido. La segunda, la sugerencia de utilizar la falda del vestido como cortina en el momento del asesinato.

Según Hoving, una vez que tuvieron la música definitiva “la obra salió casi sola, creo que en tres semanas”. Él y Limón se miraban uno al otro para crear la obra, sin hacer referencia al argumento: “José y yo éramos perfectos, juntos nos interrogábamos a fondo”. •

⁴Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, The University of Chicago, 1988, p. 142.

⁵Es el caso de Erick Hawkins (1909-1994), Merce Cunningham (1919), John Butler (1920) y Paul Taylor (1930) que se formaron con Graham y después rompieron con ella; de Alwin Nikolais (1912-1993), con Hanya Holm; y de Daniel Nagrin (1917), con Helen Tamiris.

⁶Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 19.

⁷José Limón, en *ibid.*, p. 23.

⁸Ted Shawn, en Judith Lynne Hanna, *op. cit.*, p. 141.

- ⁹ Ted Shawn, en Ramsay Burt, *The Male Dancer: Body, Spectacle, Sexualities*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 107.
- ¹⁰ José Limón, “El lenguaje de la danza”, en *Wisdom*, traducido y publicado en *El Universal*, México, noviembre de 1960, en Margarita Tortajada (ed.), *op. cit.*, p. 17.
- ¹¹ José Limón, en Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 16.
- ¹² Dice Lewis: “Yo no bailé con José Limón porque se tratara de un empleo, sino porque me condujo a una manera de bailar que era lo más cercano a una experiencia espiritual. Desarrollé un tremendo sentido de unidad física y espiritual que me hizo sentir uno con mi cuerpo, y al mismo tiempo, capaz de trascender sus limitaciones físicas”, en *ibid.*, p. 47.
- ¹³ José Limón, en Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua. Antología*, México, UNAM (Textos de Danza, 4), 1982, p. 135.
- ¹⁴ José Limón, en Cassandra Rincón, “José Limón, el mexicano ausente: ‘aquí hay talento’”, en *Excelsior*, México, 5 de marzo de 1968.
- ¹⁵ Ramsay Burt, *op. cit.*
- ¹⁶ John Martin, en Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 31.
- ¹⁷ Bárbara Pollack y Charles Humphrey Woodford, *op. cit.*, p. 10.
- ¹⁸ José Limón, cit. en Waldeen, *op. cit.*, p. 134.
- ¹⁹ En *El traidor* se enfrentan Jesús-Hoving contra Judas-Limón, en el que este último es un ser “más despreciado y más Otro” que en el resto de sus obras.
- ²⁰ Citado en Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 30.
- ²¹ Daniel Lewis, *ibid.*, p. 29. Aunque Lewis olvida las “partes mímicas”, que le significaron críticas al trabajo de Limón, pero que al mismo tiempo enfatizaron la expresividad e impacto de sus obras. Es el caso de Beatrice Gottlieb, quien criticó a Limón en 1951 por su “limitado sentido de acción trágica que reduce el drama a la pelea entre dos personas”, corriendo el riesgo del sentimentalismo (cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 123), así como la creación de estereotipos.
- ²² Es Lucas Hoving quien ha afirmado que de las tres danzas cortesanas utilizadas en *La pavana*, la segunda es una gallarda y la tercera efectivamente una pavana.
- ²³ Ramsay Burt, “*The Moor’s Pavane*”, en Taryn Benbow-Pfalzgraf (ed.), *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit-Nueva York-Londres, St. James Press, 1998, pp. 553-554.
- ²⁴ Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 30. Los intérpretes originales mantuvieron durante largo tiempo sus personajes; Hoving representó el suyo catorce años ininterrumpidos (hasta 1963 cuando salió de la compañía) y estuvo en la reposición de 1967; Limón y Jones hasta la salida de ésta en 1972. En cambio Koner abruptamente dejó la compañía y su personaje se le remontó a otras bailarinas, aunque estuvo en la reposición de 1967. Esta última fue solicitada por la Casa Blanca con el reparto original, y la presentaron ante el presidente Lyndon Johnson el 19 de febrero de 1967. En esa ocasión hicieron una modificación al final de la obra, cambiando el momento de la “cortina”, cuando sucede el asesinato, y se convirtió en una diagonal para el video que ahí fue grabado. Según Lucas Hoving, en Naomi Mindlin, “Sinopsis de una entrevista a Lucas Hoving. *La pavana del Moro*”, en *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 24/1, primavera de 1992 (traducción Kena Bastien), en Margarita Tortajada (ed.), *op. cit.*, p. 39.
- ²⁵ Así califica el crítico Clive Barnes a *La pavana*, en Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 30.
- ²⁶ Deborah Jowitt, *idem.*
- ²⁷ Deborah Jowitt, *idem.*
- ²⁸ Daniel Lewis, *idem.*
- ²⁹ Lucas Hoving, en Naomi Mindlin, *op. cit.*, p. 45.
- ³⁰ Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 30.
- ³¹ *Idem.*
- ³² Lucas Hoving, en Naomi Mindlin, *op. cit.*, p. 45.
- ³³ Según Hoving, su personaje encerraba una dualidad de sentimientos hacia el Moro, y la explicación de su odio y deseo de hacerle daño era precisamente el amor que le tenía: “¿Por qué Yago odia tanto a Otelo? Porque lo amaba. En esencia creo que es la clave misma. Creo que es la relación de Yago con Otelo”, Lucas Hoving, en Naomi Mindlin, *op. cit.*, p. 41.
- ³⁴ Daniel Lewis, *op. cit.*, p. 16.
- ³⁵ *Idem.*
- ³⁶ Marcia Siegel, *ibid.*, p. 39.
- ³⁷ Esa afirmación la hizo Limón en una carta que escribió a los otros tres bailarines de la obra en su décimo aniversario, antes de su presentación del 15 de agosto de 1959 en el American Dance Festival; en Naomi Mindlin, *op. cit.*, p. 46.
- ³⁸ Lucas Hoving, *ibid.*, p. 39.
- ³⁹ Ramsay Burt, “*The Moor’s Pavane*”, *op. cit.*, pp. 553-554.
- ⁴⁰ Esto lo afirma Hoving en Naomi Mindlin, *op. cit.*, p. 44.
- ⁴¹ Don McDonagh, *Complete Guide to Modern Dance*, Nueva York, Popular Library, 1976 (traducción Lin Durán), en Margarita Tortajada (ed.), *op. cit.*, p. 35.
- ⁴² Después de la salida de Koner de la compañía, ambas bailarinas ejecutaron el personaje de Emilia.
- ⁴³ Lucas Hoving, en Naomi Mindlin, *op. cit.*, pp. 40-41.
- ⁴⁴ *Idem.*
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.
- ⁴⁷ Hoving sostiene que “El dúo que hicimos Koner y yo no estaba en la versión original; eran dos solos”. “Cuando por fin consigo el pañuelo, ella juega un poco conmigo y con él. Originalmente no estaba, como tres días antes del ensayo, se decidió: nada de solos, sino un dúo. Esa noche, Koner y yo fuimos al gimnasio del Connecticut College, llevaba la falda y nos pusimos a coreografiar ese dúo [...] Creo que ese fue quizás el cambio más importante, que se hayan cortado esos solos. Ni siquiera recuerdo mi solo. Claro, la parte de Koner todavía tiene un poco de solo”; en *ibid.*, p. 39.