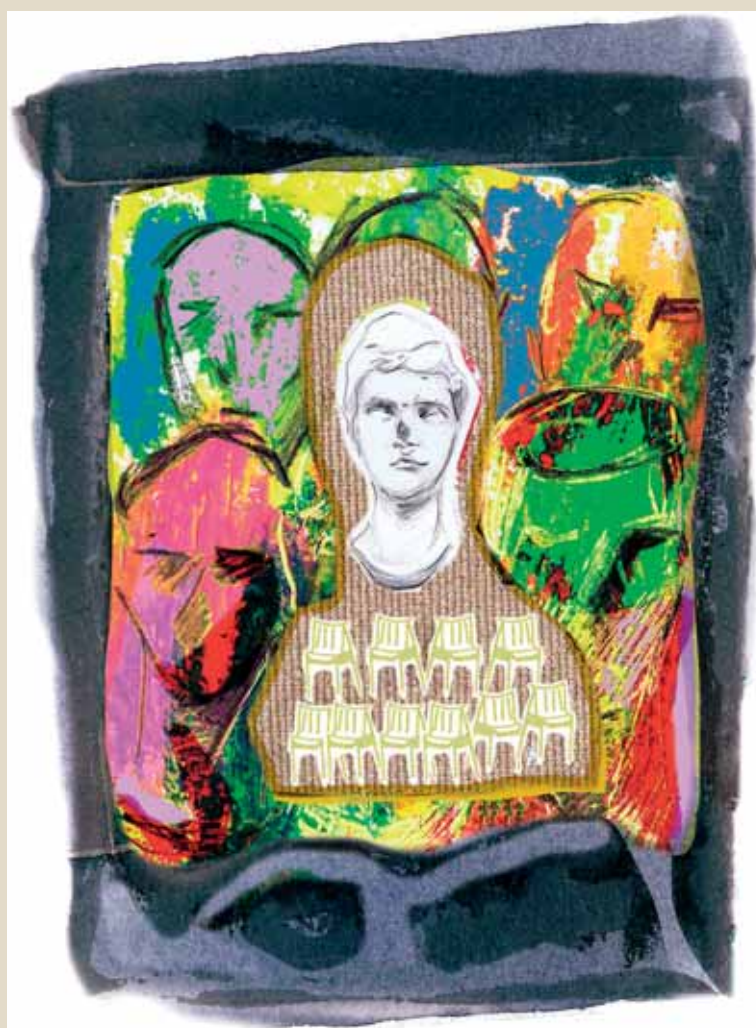


MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA (EDS.)

Arte en colectivo

Autoría y agrupación, promoción
y relato de la creación contemporánea



Biblioteca de Historia del Arte
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Bajo el esplendor del esoterismo.
Prácticas educativas y comunitarias
en la Denishawn y los Ballets de Nyota Inyoka*

Irene López Arnaiz
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Ruth St. Denis, *The Yogi*, 1906-1907. Nueva York, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

(Re)creaciones de danzas indias. De la imagen individual a las prácticas comunitarias

Durante las primeras décadas del siglo xx se produjeron procesos de renovación en el ámbito de la danza que contribuyeron al surgimiento de la denominada danza moderna, cuyo germen había venido fraguándose desde el siglo precedente. En este contexto, se impone recurrentemente la figura de Isadora Duncan como la principal pionera. Inspirándose en corrientes pedagógicas y escénicas previas, como la desarrollada por François Delsarte, cuya repercusión fue especialmente notable en Estados Unidos, Isadora Duncan comprendió la danza desde su dimensión natural y expresiva. Atendió a la capacidad de este arte de transmitir emociones a través de la gestualidad y de la expresividad, que adquirirían un carácter universal, contribuyendo así a difuminar la frontera entre el cuerpo y el alma. Isadora Duncan legitimó este proceso de liberación de la danza en un regreso a la Antigüedad, inspirándose en relieves, imágenes, gestos y movimientos del arte griego, que estudiaba en museos y bibliotecas. Dicho proceso de recuperación de las fuentes clásicas situaba el origen de este arte en las bases de la cultura occidental, al tiempo que lo asociaba con prácticas rituales que terminaban por considerar la danza como uno de los primeros actos creativos del ser humano. El desarrollo de estos mecanismos contribuyó a que la danza conquistara, paulatinamente, cierta respetabilidad en la escena artística e intelectual de inicios del siglo xx; pues es preciso tomar en consideración el menosprecio al que esta disciplina se enfrentaba en el tránsito del siglo xix al xx, en tanto que hacía uso del cuerpo como medio de expresión.

Sin embargo, en cuanto profundizamos en el contexto dancístico de este periodo, surgen otros nombres que contribuyeron también al desarrollo de la denominada danza libre y, con ello, al surgimiento de la danza moderna. Entre estas plurales corrientes transformadoras, es preciso tener en cuenta la contribución de las danzas de inspiración exótica u oriental, cuyo esplendor se dio, tanto en Europa como en Estados Unidos, hasta el periodo de entreguerras. Annie Suquet denomina danzas «exotizantes» a las propuestas coreográficas surgidas en el contexto occidental a partir de 1900,¹ basadas en dinámicas de apropiación de formas artísticas, dancísticas y culturales de lugares no europeos que habían despertado un creciente interés en Europa y Estados Unidos desde el siglo anterior. Esta admiración se vio motivada, en un primer momento, por corrientes románticas y alcanzó su apogeo como consecuencia de las políticas imperiales de la segunda mitad del siglo xix.

* Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato Juan de la Cierva-Formación (FJC2018-035818-I) financiado por MICINN/AEI /10.13039/501100011033/ y se enmarca en los proyectos del Programa Estatal de I+D+i: «La creatividad en la sombra. Relatos mestizos del arte en la sociedad contemporánea» (HAR2017-82394-R), «Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (PGC2018-093710-A-I00) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (PID2021-122286NB-I00), financiados por el Ministerio

de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y FEDER. Una manera de hacer Europa. Agradezco a Raquel López Fernández las muchas conversaciones que han ayudado a orientar este trabajo; igualmente, agradezco a la sobrina nieta de Nyota Inyoka —con la que se ha entrado en contacto coincidiendo con las últimas revisiones de este texto— toda la ayuda que generosamente me ha ofrecido.

1 SUQUET, 2012, pp. 268-269.

Entre las derivas exotizantes, ocupan un lugar destacable las categorizadas por Décoret-Ahiha como danzas hindúes, con las que se hace referencia a las formas escénicas inspiradas, principalmente, en las culturas del sur y el sudeste de Asia.² El apelativo hindú, frecuente en la época, refuerza la asociación entre la danza y la esfera sagrada en estas tradiciones asiáticas, a pesar de que las danzas hindúes surgidas en el contexto occidental del siglo xx trasladaban el espacio performativo a la escena y evocaban temas asociados tanto con el hinduismo y el budismo como con otras tradiciones cortesanas o populares. En cualquier caso, la inspiración en fuentes visuales vinculadas con el arte y la cultura de estos territorios del sur de Asia remite a procesos creativos y de legitimación muy cercanos a los propuestos por Duncan en el mismo momento. A ellos habría que sumar las particularidades en las que se encontraban la cultura india y la de los llamados territorios indianizados, en plenas dinámicas imperialistas que pretendían justificar la llamada «misión civilizadora». Empleando los trabajos de carácter filológico emprendidos desde finales del siglo XVIII, los cuales situaban en el sánscrito el esplendor de esta civilización, se había generado en el imaginario europeo una percepción de la cultura de los territorios del sur de Asia en constante declive desde la Antigüedad. Este discurso ponía el énfasis en la paulatina decadencia de estas culturas, visible, según esta percepción, en los procesos de degeneración en los que supuestamente se había visto sumida la práctica de las *devadāsī*³ o en la pérdida y destrucción de la danza y el arte jemer como consecuencia del declive de su imperio.

El protagonismo otorgado, sobre todo en los primeros años, a las bailarinas que contribuyeron a consolidar lo que después consideraríamos el género de las danzas hindúes vino dado por la fama que alcanzaron al final de la *belle époque*. La recurrente aparición de sus fotografías en revistas y tarjetas postales, la profusión de entrevistas en prensa, su presencia en los circuitos sociales de la época y la admiración que generaron entre intelectuales y artistas animan a considerar a estas mujeres como las primeras celebridades de la época contemporánea. Bajo estos parámetros, Isabel Clúa ofrece un interesante análisis sobre La Bella Otero y Tórtola Valencia que puede extrapolarse a las bailarinas hindúes.⁴

La fama alcanzada en su tiempo ha contribuido a percibir su trabajo desde la singularidad de su imagen pública. A estos mecanismos promocionales se suma su actividad creadora, pues ellas eran las coreógrafas de las piezas que presentaban en escena, concebidas en los inicios de este género como números en solitario. Su trabajo creativo adquiere una importancia destacable, equiparándose a las propuestas escénicas de otras bailarinas coetáneas que favorecieron los procesos de renovación de la danza desde circuitos y dinámicas paralelas. Sus propuestas personales contribuyeron a cuestionar las convenciones de la danza del periodo, activando un proceso de fluctuación entre lenguajes y estilos que continuaría durante las siguientes décadas, combinado con el carácter de autor asociado a buena parte de estas artistas.

Siguiendo estas dinámicas, y en sintonía con corrientes pedagógicas afianzadas desde el siglo precedente en torno al trabajo con el cuerpo, el ritmo y la educación física,

2 DÉCORET-AHIHA, 2004.

4 CLÚA, 2016.

3 Nombre de origen sánscrito (literalmente 'sirvienta del dios') que designa a la bailarina de templo en el subcontinente indio.

a partir de la década de 1910 advertimos un creciente interés por la pedagogía de la danza en buena parte de las bailarinas insertas en las corrientes orientalistas. Esta labor educativa condujo casi siempre a la consolidación de compañías que propiciaron una transformación en la concepción de las creaciones coreográficas desde los números en solitario hacia las composiciones grupales. No cabe duda de que este trabajo pedagógico se sustentaba en el interés por la transmisión de su arte y de su concepción de la danza a futuras generaciones, afianzando con ello la consolidación de un repertorio y estilo propios. Pero esta acción supuso, además, una transformación de sus composiciones, desde el cuerpo individual hasta la proyección grupal, motivando, además, la continuidad y el desarrollo posterior de sus propuestas.

Como se muestra a continuación, el trabajo creativo y pedagógico de estas bailarinas resulta a menudo indisoluble, lo que propicia la comprensión de su obra desde una noción colectiva que ha sido a menudo ensombrecida, primeramente, tras la autoría de sus creadoras, y en última instancia, por el olvido al que muchas se han visto relegadas. Aquel mecanismo de personalización que contribuyó a la promoción de dichos espectáculos ha conducido, en muchos casos, al olvido de las figuras que contribuyeron a poner en escena esas composiciones grupales. Al mismo tiempo, las estrategias promocionales que popularizaron a muchas de estas creadoras terminaron por apagar su fama, quedando muchas de ellas ocultas en el archivo hasta que han comenzado a ser rescatadas en fechas recientes.

En 1915, Ruth St. Denis creaba, junto con su marido Ted Shawn, la compañía y escuela de danza Denishawn, en la que se formaron importantes nombres propios de la danza moderna norteamericana. En la década de 1920, Jeanne Ronsay abrió su escuela de danza en París y, en 1932, Nyota Inyoka presentaba su compañía como los Ballets Nyota Inyoka. Aquellos proyectos se entrecruzaron con los de otros bailarines, como La Meri, Uday Shankar o Nadja, y se basaban en planes pedagógicos previos como los desarrollados por François Delsarte o Émile Jacques-Dalcroze. Estas propuestas inspiraron, a su vez, la creación de Kalakshetra, por parte de Rukmini Devi, en la sede de la Sociedad Teosófica de Adyar, al sur de India. En ella se promovió la reconfiguración de una tradición dancística india propia que congeniara con los preceptos de la danza escénica occidental.

Tomando en consideración la multitud de propuestas establecidas en este periodo en torno a la educación artística, física y dancística, vinculadas a su vez con la cultura india, las siguientes páginas se centran en dos proyectos concretos. Asimismo, se busca poner en contexto el conjunto de estas propuestas pedagógicas con el desarrollo de la educación física, cuyo auge, a inicios del siglo xx, coincidió con movimientos de emancipación femenina y la vivencia de «espiritualidades alternativas» que se entrecruzaban con movimientos de liberación artística y social relacionadas con el surgimiento de comunidades o sociedades basadas en el apogeo del esoterismo moderno, cuya repercusión en el contexto artístico y cultural del tránsito del siglo xix al xx resulta evidente. En consecuencia, se ofrece una relectura de la actividad dancística desarrollada por dos figuras clave, en las que las danzas indias ocupan una dimensión fundamental para comprender su concepción de este arte ligado a corrientes esotéricas. Se profundiza, así, en las propuestas de Ruth St. Denis y Nyota Inyoka, atendiendo a la repercusión que tuvo en su obra el trabajo grupal que conlleva la actividad pedagógica y creativa en el contexto de las compañías.

En ambos casos se produce un acercamiento a la danza india desde una dimensión espiritual y transcendental que remite de manera directa a otro proyecto colectivo, la Sociedad Teosófica. Creada por Helena Petrovna Blavatsky, Henry Steel Olcott y William Judge en Nueva York en 1875, desde ella surgieron otras sedes, en distintas ciudades del mundo, con las que mantuvieron contacto directo las iniciadoras de los proyectos aquí analizados. La Sociedad Teosófica se consolidó proponiendo fomentar el estudio comparado de las religiones, la filosofía y la ciencia e investigar las leyes inexplicables de la naturaleza y los poderes latentes en el hombre. Con pretensiones feministas y anti-colonialistas en sus bases fundacionales, se definía como un «agrupamiento no sectario» que buscaba «formar un núcleo de Fraternidad Universal de la Humanidad sin distinción de raza, credo, sexo, casta o color»; y refería la teosofía como «la Sabiduría que sustenta todas las religiones más allá de sus dogmas y supersticiones», empleando como lema que «no hay religión más elevada que la Verdad».⁵

La Denishawn School: «artistas aprendiendo a vivir»⁶

En sus memorias, Ruth St. Denis relaciona el nacimiento de sus inclinaciones artísticas con la asistencia de niña a un recital de Genevieve Stebbins.⁷ Esta actriz y pedagoga norteamericana, feminista, fue crucial para la divulgación en Estados Unidos de los principios de François Delsarte, que había aprendido con el único discípulo americano del maestro francés, M. Steele MacKaye.⁸ El delartismo proponía una correspondencia entre gestos y estados espirituales que coincidía con corrientes esotéricas y místicas, en auge en este periodo, en las que se defendía el reflejo mutuo entre el mundo espiritual y el material.⁹ Stebbins recogió en sus publicaciones su aproximación al sistema de Delsarte desarrollando un modelo pedagógico propio, en el que este último se integraba con técnicas del yoga, la gimnasia sueca y las artes marciales chinas y se proponía la educación física y cultural de la mujer, fomentando el uso del cuerpo como elemento emancipador.¹⁰ Fue ella quien trasladó las propuestas de Delsarte al ámbito de la danza, promoviendo una concepción similar en bailarinas posteriores como St. Denis. Así, teniendo en cuenta estas sinergias, resulta comprensible la hibridación de las propuestas de St. Denis, en las que se conjugan danzas orientales y antiguas, la espiritualidad y métodos pedagógicos como los de Delsarte y Stebbins.

St. Denis consideraba el arte de Stebbins como una «belleza construida por una inteligencia intensamente consciente de los valores griegos del movimiento y del ritmo».¹¹ Siguiendo al francés, esta última estudió la estatuaría greco-romana y egipcia, inaugurando un regreso a fuentes artísticas antiguas que marcó las propuestas dancísticas de Duncan, de St. Denis y de muchas otras bailarinas que volvieron la vista hacia el arte asiático. Todo

5 Estos objetivos y definiciones aparecen publicados por las distintas ramas de la Sociedad Teosófica, como, por ejemplo, la española; disponible en línea: http://sociedadteosofica.es/?page_id=14 [consulta: 07-11-2022]. El programa original de la Sociedad Teosófica recoge estos objetivos de manera más extendida, incidiendo en el estudio de las religiones orientales y, principalmente, las de India; véase BLAVATSKY, 2002, pp. 1-3.

6 ST. DENIS, [1939], p. 169.

7 *Ibidem*, p. 16.

8 LEUCCI, 2013, p. 197.

9 SUQUET, 2012, p. 276.

10 STEBBINS, 1885, 1891, 1892 y 1913; véanse también LEUCCI, 2013, pp. 197-201; 2018, pp. 17-18 y 2023, pp. 325-327; y RUYTER, 1999, pp. 45-56 y 89-127.

11 ST. DENIS, [1939], p. 16.

ello, y su directa influencia en las dos norteamericanas, ha animado a Nancy L. Ruyter a romper las convenciones historiográficas, considerándola la verdadera primera pionera de la danza moderna; gracias, precisamente, a su actividad pedagógica.¹² «A través de la Sra. Stebbens [*sic*] entreví por vez primera las posibilidades individuales de la expresión, dignidad y verdad del cuerpo humano, moviéndose en esa atmósfera griega de gracia y luz», recordaba St. Denis.¹³

La concepción de la danza por parte de Ruth St. Denis se asienta en una aproximación de orden espiritual; esto explica su particular interés por las filosofías y las danzas del continente asiático, que coincide con el estudio de las religiones de India propuesto por la Sociedad Teosófica, así como por otros movimientos espirituales y esotéricos. Así lo demuestra la que calificó como su «primera danza de templo», *Radha* (1906), que sintió «como el primer gesto hacia un nuevo uso de la danza como significado de la dimensión espiritual».¹⁴ Ante la recreación de un templo hindú, exploraba los procesos de liberación de cuerpo y de la mente a través de la renuncia de los sentidos. Poco después compuso *Yogi* (1908), «un florecimiento natural de mis estudios de yoga»¹⁵ (figura 1). La dimensión espiritual enfatizada desde estas primeras composiciones de inspiración india podría haber sido motivada por el conocimiento de las ideas de Swami Vivekananda, expuestas en el Chicago World Parliament of Religions de 1893.¹⁶

En comunión con este acercamiento espiritual, St. Denis y Ted Shawn crearon en 1915, en Los Ángeles, la Denishawn School of Dance and Related Arts. En ella se formaron algunos de los coreógrafos más destacados de la danza moderna norteamericana, como Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman. En 1931, como consecuencia de la separación de la pareja y debido a problemas económicos, se clausuraba la escuela. Después, de manera independiente, Ted Shawn formó una compañía masculina que fue el germen de la Jacob's Pillow, mientras St. Denis fundaba, en 1934, la Society for Spiritual Arts. En esos mismos años conoció a La Meri, con la que abrió, en 1940, la School of Nāṭya. St. Denis describe así el sincretismo en el que se asienta el ideario de la Denishawn:

Lo griego, lo oriental y lo hebreo constituían las guías espirituales de base de la Denishawn. Ted [Shawn] presentaba, hasta cierto punto, la filosofía griega, y ha continuado en esta línea de pensamiento y afección hasta los días presentes. Yo simpatizaba profundamente con los modos de pensar y las expresiones artísticas orientales. Y, en nuestras horas de necesidad mutua, y de mayor exaltación, nos volvíamos instintivamente hacia nuestra herencia cristiana común del pensamiento hebraico.¹⁷

Estos postulados espiritualistas y el interés por la dimensión trascendental de la danza explican la presencia del conjunto de la compañía en centros de la Sociedad Teosófica. En 1918 representaron, en la sede de Krotona, el ballet *Visión de Yashodara* [*Vision of Yashodhara*], basado en el poema de Edwin Arnold *La Luz de Asia* [*The Light of Asia*] (1879), una adaptación libre del *Lalitavistara Sūtra* (figura 2). Se trata de un libro muy

12 RUYTER, 1999, p. 127.

13 ST. DENIS, [1939], pp. 16-17.

14 ST. DENIS, 1997, p. 23.

15 *Ibidem*, p. 97. Para más información sobre las inclinaciones espirituales de St. Denis, véase LÓPEZ ARNAIZ, 2018, pp. 302-308.

16 SPEAR y MEDURI, 2004, p. 443.

17 ST. DENIS, [1939], p. 177.



Figura 2

Ruth St. Denis y bailarinas de la Denishawn en la escena de la tentación de *The Light of Asia*, un drama religioso interpretado por Walter Hampden como Buda y mostrado en la Sociedad Teosófica de Krotona, 1918. Nueva York, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

difundido en la época y fundamental para la Sociedad Teosófica. En su autobiografía, St. Denis declara haber leído poemas y asistido a conferencias de Krishnamurti en la sede de la Sociedad Teosófica de Ojai Valley (California),¹⁸ afirmando también que siempre viajaba con la *Bhagavadgītā* y el libro de Ananda K. Coomaraswamy *Buddha and the Gospel of Buddhism* (1916).¹⁹ Estas fuentes le facilitaron la aproximación al budismo y al hinduismo, y a ellas se sumaban la Biblia y publicaciones insertas en las corrientes de la ciencia cristiana y de la propia teosofía, a cuya sociedad St. Denis terminó por adherirse.²⁰ La bailarina entendió la danza como una vía hacia la expresión espiritual, en la que se pone de manifiesto un sincretismo religioso acorde con el que articulaba las guías de la Denishawn y del propio repertorio escénico de la compañía.²¹

Suzanne Shelton defiende la naturaleza de la Denishawn como una gran institución cultural que se extendió por Estados Unidos a través de sus filiales y por el mundo gracias a las giras de la compañía, la revista homónima y películas propias. Así, termina por hablar de un «estilo Denishawn» que responde al sincretismo técnico y filosófico presentes en su concepción.²² La amplitud de este proyecto, así como el repertorio de los más de sesenta ballets generados en su seno, dan cuenta de su carácter plural. Las composiciones en solitario se combinaban o transformaban en piezas grupales, enfatizando la dimensión colectiva del proyecto en dos posibles niveles; en primer lugar,

18 *Ibidem*, pp. 334-335.

19 *Ibidem*, p. 247.

20 TENNERIELLO, 2008 y BRENSCHEIDT, 2017, p. 190

21 LÓPEZ ARNAIZ, 2018, pp. 301-305.

22 SHELTON, 1990, p. 165.

como consecuencia del trabajo conjunto entre Ted Shawn y St. Denis, y, segundo, tomando en consideración a los bailarines, alumnos y profesores que hacían posible la Denishawn.

Aquellas composiciones grupales eran fruto del trabajo pedagógico sobre el que se asentaba el proyecto, basado en la diversidad y el sincretismo anunciado. Ted Shawn describía así el horario de un día de clases en su escuela de verano:

Comenzaba el día lectivo impartiendo a los alumnos una clase de estiramientos, flexibilidad y respiración. Avanzábamos hacia ejercicios de puro ballet, y después hacia movimientos libres. A mitad de mañana Ruth [St. Denis] tomaba el relevo en clase para instruirles en danza oriental y técnicas que eran únicamente suyas. Juntos introdujimos y experimentamos con innovaciones y movimientos de danza que en aquel tiempo se identificaban como el estilo Denishawn. Las clases de la mañana duraban tres horas, después se tiraban a la piscina, y descansaban para un almuerzo frugal [...]. La comida ligera y una charla informal sobre danza estaban incluidas en la tarifa de un dólar que cada estudiante dejaba en una caja de cigarrillos a su llegada por la mañana.²³

Con el paso de los años, los cursos fueron ampliándose. Contrataron a profesores que aseguraban la continuación de las clases cuando Shawn y St. Denis estaban de gira, y formaban a los docentes encargados de establecer filiales de la Denishawn en otras ciudades estadounidenses. El currículo se hizo igualmente diverso. Henrieta Hovey, pedagoga, feminista y delartista, impartía clases con este método, en el que se había formado en París con Gustave, el hijo de su iniciador. A él se sumaban los estilos orientales enseñados por St. Denis, combinados, en el programa de 1918, con lecciones de danza japonesa impartidas por una antigua *geisha*, ballet enseñado por especialistas en las escuelas francesa, rusa e italiana, así como danzas griegas y movimientos plásticos.²⁴ A todo ello se agregaban bailes de sociedad y, a partir de 1920, danzas españolas y amerindias impartidas por Shawn, lecciones de yoga, técnicas de visualización musical, de manipulación de telas a la manera de Loïe Fuller y clases de rítmica inspiradas en el método Dalcroze, enseñadas por St. Denis (figura 3). Pero la formación artística no se limitaba a la danza, pues se ocupaban también del diseño del vestuario, la escenografía, el aprendizaje de idiomas y de ofrecer conferencias de historia del arte, filosofía, etc.

Entre 1925 y 1926, la Denishawn realizó una gira por Asia en la que se produjo un interesante juego de espejos entre las propuestas de la compañía y las danzas locales. Aquel viaje, que comprendió territorios como India, Malasia, Myanmar, Indonesia, Filipinas, China o Japón, desencadenó un creciente interés hacia las expresiones coreográficas y escénicas de los territorios que visitaron.²⁵ Los escritos de Shawn y St. Denis muestran su constante disposición a entrar en contacto con las tradiciones de aquellos lugares. Sin embargo, la compleja situación en la que se encontraba la danza en el subcontinente indio en ese periodo explica su decepción al no encontrar la versión de aquella India idealizada. Según Ted Shawn, tras un espectáculo de la compañía en Bombay, la prensa local apuntaba «la pena (para India) de que su propio arte les tenga que ser

23 SHAWN, 1979, p. 49.

24 SUQUET, 2012, p. 294.

25 TENNERIELLO, 2008, p. 124.



Figura 3

Ruth St. Denis y bailarinas de la Denishwan en meditación de Yoga, 1915. Nueva York, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

revelado por un artista del mundo occidental».²⁶ En sintonía, Tiziana Leucci destaca la buena acogida que tuvieron sus danzas «espirituales y místicas» entre el público urbano indio, pues «encajaban a la perfección en la búsqueda contemporánea de “purificación” de las danzas locales interpretadas por las artistas hereditarias de los templos y de las cortes, a la sazón lastradas por el estigma de la “inmoralidad”».²⁷ Así, la élite india tomó tanto el proyecto educativo y dancístico de la Denishawn como otros modelos pedagógicos europeos como ejemplo para propiciar el «saneamiento» de sus propias tradiciones coreográficas. Bajo parámetros cercanos, Rabindranath Tagore invitó a St. Denis, aunque finalmente sin éxito, a impartir clases en Śāntiniketan: el proyecto pedagógico que había conformado en Bengala, en el que se proponía una formación interdisciplinar en las artes reivindicando la tradición india, al tiempo que incluía modelos pedagógicos y artísticos occidentales.²⁸

Entre 1928 y 1931, Ruth St. Denis desarrolló su concepto de «ballets templos», descrito por Susan Tenneriello como «rituales de la danza [...] inspirados por temas litúrgicos y principios metafísicos derivados de las religiones del mundo, tensiones místicas y esotéricas del transcendentalismo, la Ciencia Cristiana y la teoría del hiperespacio».²⁹ Aquellas composiciones vieron la luz ante miles de espectadores en los espectáculos que tuvieron lugar en las temporadas veraniegas del Lewisohn Stadium, en el City College de Nueva York.³⁰ A través de estas «danzas proféticas», St. Denis logró sintetizar el arte y la religión en espectáculos grupales a gran escala, dando continuidad al carácter

26 SHAWN, 1929, p. 62.

27 LEUCCI, 2021.

28 Véase el texto de Sergio Román Aliste en el presente volumen y ROMÁN ALISTE, 2015.

29 TENNERIELLO, 2008, p. 124.

30 SHELTON, 1990, p. 229.

sincrético analizado anteriormente.³¹ Siguiendo una dinámica similar a la analizada en las siguientes páginas en relación con Nyota Inyoka, en 1929, St. Denis presentó un solo inspirado en su estancia en Camboya que tituló *Figuras en bajorrelieve de Angkor Vat* [*Bas-relief Figure from Angkor Vat*], el cual fue ampliado en una composición balletística que sería presentada el verano siguiente, en el mismo lugar, bajo el título *Angkor-Vat. Un ballet legendario sobre un día jemer* [*Angkor-Vat. A Legendary Ballet of a Khmerian Day*], con música de Sol Cohen y un elenco de más de cuarenta bailarines y bailarinas. El tema del ballet, inspirado en la escultura angkoriana, representaba un supuesto día en tiempos del Imperio jemer: la preparación de un festín en el que las bailarinas de la corte entretenían a los asistentes daba paso al punto álgido de la pieza con la leyenda de la reina Naga, símbolo del «Principio de Sabiduría», según el programa de mano. St. Denis encarnaba a la soberana bailando un dueto amoroso con el rey jemer, interpretado por Lester Shafer.³² Aquella programación de 1930 incluía otro ballet templo titulado *La Lámpara* [*The Lamp*], que giraba en torno a la vida, la muerte y la transfiguración y fue compuesto siguiendo los principios de «visualización musical» enseñados en su escuela. Configuró esta pieza a partir del poema sobre la muerte y la trasfiguración que «brotó de su mente», según la bailarina, durante una noche solitaria en su estudio.³³ Este tópico en torno al acto creativo involuntario en estados de ensoñación se repite también en Nyota Inyoka, quien decía haber descubierto su primera danza dedicada a Vishnu en estado meditativo y acostumbraba a anotar sus sueños, en los que a menudo vislumbraba composiciones danzadas.³⁴ El carácter ritual, arcaico y transcendental de *La Lámpara* quedaba patente en el altar, que constituía el único elemento escénico, en el carácter híbrido del vestuario diseñado a base de paños de gasa —que remitía a la estatuaria griega, atándose a la manera de los saris indios—, así como en la personificación del estado de iluminación en St. Denis.³⁵ Como analiza Tenneriello, la consolidación del uso de su arte, al servicio de lo que llama un «ethos colectivo-religioso», se nutre del contacto con Claude Bragdon, arquitecto, escenógrafo y editor fuertemente influido por la teosofía, al que conoció mientras preparaba su composición inspirada en el poema *La Luz de Asia*.³⁶

Aunando doctrinas teosóficas con las ideas de la ciencia cristiana desarrolladas por Mary Baker Eddy y las teorías del hiperespacio y de la cuarta dimensión publicadas por Bragdon, la propuesta coreográfica de St. Denis se inserta en los diversos y sincréticos movimientos espiritualistas que vieron la luz en el tránsito del siglo XIX al XX. Aquellas inclinaciones hacia el misticismo y el transcendentalismo, que compartía con artistas e intelectuales coetáneos, la llevaron a vislumbrar la constitución de un templo de la danza:

Me encontraba tumbada en el sofá de mi camerino, con las manos agarradas detrás de mi cabeza, en ese estado medio-despierto, medio-dormido, que a menudo es la condición perfecta para el pensamiento creativo [...]. De repente, emergiendo como una perla —como un nuevo Taj Mahal— contra las oscuras sombras de mi mente, había un templo. Me di cuenta de inmediato de

31 TENNERIELLO, 2008, p. 125.

32 Programa de mano: *Stadium Concerts Review*, Nueva York, Lewisohn Stadium, College of the City of New York, agosto de 1930, New York Philharmonic, Leon Levy Digital Archives.

33 ST. DENIS, [1939], p. 333. El poema aparece recogido en el programa de mano citado anteriormente.

34 ROUDANEZ, 1947, pp. 73-74; véase también LÓPEZ ARNAIZ, 2021.

35 TENNERIELLO, 2008, pp. 128-129.

36 *Ibidem*, pp. 129-130.

que ese templo era el símbolo y el foco de toda mi vida bailando. Por supuesto, la idea de la danza en el templo había sido el hilo de mi destino desde el principio, y cientos de ideas fragmentarias o de ballets definitivos, que tratan no solo de religiones raciales, sino también de una danza de la devoción más universal, se amontonaban en mi mente. Pero no fue hasta este momento cuando tuve todo el concepto claro, esta catedral del futuro en la que todas las artes, así como la danza, serán convocadas desde las profundidades de la tierra para convertirse en instrumentos de la belleza espiritual.³⁷

En 1934 creó en Nueva York la Society for Spiritual Arts, germen de la Church of the Divine Dance que abriría posteriormente en California, y en cuyo seno desarrolló su concepto de «Danza Divina» que pretendía insertar como parte de los servicios religiosos.³⁸ En aquella Iglesia de la Danza Divina se exponían dibujos y pinturas de naturaleza espiritual y, en sus servicios, participaban poetas, actores, filósofos, bailarines y músicos.³⁹ «Consideramos nuestra iglesia un laboratorio para el renacimiento de todas las artes religiosas y de nuevas formas litúrgicas»,⁴⁰ aseguraba. Muchas de sus ideas en torno a la danza como medio transcendental sugieren significativos ecos de sistemas de pensamiento asiáticos, aunque no debe obviarse que estas reflexiones se incluyen en el complejo sincretismo aludido anteriormente. Inserta en circuitos paralelos, y mostrando interesantes analogías con la concepción de la danza de Nyota Inyoka, St. Denis concebía su Danza Divina en sintonía con las leyes del universo: «Recordando que el ser humano es, en efecto, el microcosmos, el universo en miniatura, la Danza Divina del futuro debería expresar con sus ligerísimos gestos algún significado del universo. El inefable mundo de las emociones y las gloriosas visiones del cosmos serán reveladas por medio de este lenguaje de belleza divina».

De los Ballets Nyota Inyoka hacia un Teatro de la Danza Universal

Nyota Inyoka realizaba su debut en 1917, en la *Révue Féerique* del Folies-Bergère de París,⁴¹ pero habría que esperar a 1921 para volver a verla sobre los escenarios parisinos. En el verano de aquel año se integró en la programación del Théâtre de l'Oasis, creado por el diseñador Paul Poiret en el jardín de su casa, en el que aparecieron otros bailarines del periodo mezclando danzas orientales, españolas o italianas.⁴² La temática hindú (también budista) y egipcia, protagonistas en el repertorio de Nyota Inyoka, así como el interés hacia temas mitológicos presentes ya en ese programa, coincidían con las in-

37 ST. DENIS, [1939], pp. 336-337.

38 CONSTANTINE, 1948.

39 ST. DENIS, 1977, p. 78.

40 *Ibidem*, p. 78.

41 Programa de mano: *Les Folies-Bergère [La Revue Féerique]*, [16 de noviembre de 1917], [s. p.]. En *Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère* (Recopilación artificial de documentos relativos a las revistas del Folies Bergère, 1917, Bibliothèque nationale de France [BnF]). Sobre Nyota Inyoka, véanse LÓPEZ ARNAIZ, 2022, pp. 328-336 y CRAMER, 2021.

42 Programa de mano: Théâtre de l'Oasis, París, 24 de junio-7 de julio de 2021, BnF-Fondo Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 2. El programa recoge las danzas de Nyota Inyoka: *Vishnu, Evocación del Egipto antiguo. Rezo a los dioses solares y Danza de la bayadera*. Estas se combinaban en la programación de aquel verano con *Danzas árabes y Goyesca de Granados*, por Saraël; *Danza de la Momia China*, por Rita Sacchetto; o *Flores de España*, por Vicente Escudero. Este último incluyó esta danza, junto a otras, en el espectáculo del teatro de la Sociedad Teosófica de París de 1926, en el que compartió cartel con la bailarina hindú Nadja. Programa de mano: *Recital des danses d'Espagne et de l'Orient*, Théâtre Esotérique, París, 4 de diciembre de 1926 (BnF); véase LÓPEZ ARNAIZ, [en prensa].

quietudes hacia estas religiones antiguas, especialmente presentes en las doctrinas de la Sociedad Teosófica.

A partir de 1932, las sucesivas apariciones en solitario, en Europa y Estados Unidos, se combinaron con actuaciones junto a su compañía recién conformada, con la que realizó giras por el continente europeo hasta la década de 1950. La primera representación tuvo lugar en Bélgica, el 1 de diciembre de aquel año, y comprendía piezas de temática india y egipcia representadas por Nyota Inyoka y otras ocho bailarinas conocidas con los nombres escénicos de Amarou, Nirmala, Sita, Iras, Nila, Brahmi, Sadya y Syria.⁴³ Tres de las bailarinas que integraban la compañía eran las hermanas menores de Nyota Inyoka: Fleurine (Amarou), Denise (Mayomi) y Emilia (Sita); posteriormente se incorporó su sobrina Georgette (Radha), quien fue esencial para la conservación del legado de Nyota Inyoka. A finales de diciembre de 1932, el Théâtre du Vieux-Colombier presentó en París los Ballets Nyota Inyoka, anunciando veintiséis nuevas danzas que seguían el mismo programa presentado algunos días antes en Bélgica. Entre ellas se encontraban *Cortejo (a partir de Tebas) [Cortège (d'après Thèbes)]* y *Ritual del Templo de Vishnu [Rituel du Temple de Vishnu]* (figura 4).⁴⁴

Desde la creación de la compañía, el proceso creativo de Nyota Inyoka combinó las composiciones en solitario con las producciones grupales y balletísticas, en las que a menudo revisitaba temas previamente utilizados, desde la propuesta individual hasta la concepción grupal. Se aprecia un buen ejemplo de ello en *Apsara*, estrenada en Turín en 1926 y recuperada en *Apsaras y Tevadas [Apsaras et Tévdadas]* para la primera actuación de su compañía en 1932.⁴⁵ Tanto la versión en solitario como la grupal fueron repetidas a lo largo de su carrera. Para la primera empleó un tema de inspiración javanesa, mientras que la segunda adoptó música de templo balinesa. Ambas versiones, protagonizadas por las bailarinas celestes del vedismo, se inspiraron de manera directa en los relieves de Angkor. Asimismo, en su *Ritual del Templo de Vishnu* (1932), Nyota Inyoka encarnaba al mismo dios hindú, en su avatar de Rama, que había presentado en el Théâtre de l'Oasis en 1921, pero en esta ocasión aparecía rodeada de bailarinas que representaban a jóvenes consagradas al templo.

Entre los años treinta y la década de 1950, la compañía de Nyota Inyoka se instauró como un efectivo mecanismo de difusión de las danzas indias en Francia. La

43 Programa de mano: *Gala de Danses Nyota Inyoka et ses Ballets*, Association Internationale pour l'Extension et la Culture de la Langue Française, Verviers, 1 de diciembre de 1932, BnF-Fondo Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 3. En los Archivos Gaumont Pathé se conserva una breve filmación, fechada en 1933, de dos fragmentos de coreografías de temática egipcia e india de los Ballets de Nyota Inyoka; *Danse hindoue* (1933), Gaumont Pathé Archives, AF 22 4. Las piezas se han identificado con *Cortejo (a partir de Tebas) [Cortège (d'après Thèbes)]*, integrada en el programa de 1932 aquí citado; y *La Gopi y el pájaro indócil o La danza Gopi y el pájaro [La Gôpi et l'oiseau indocile o La danse Gôpi et le oiseau]*, cuyo argumento gira en torno a la pastora que envía un mensaje al dios Kṛṣṇa por medio de un pájaro indócil. Está fuente filmada abre importantes vías de investigación *practice-in-research* en las que

se está empezando a trabajar. Asimismo, el grupo de investigación Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité (University of Salzburg) está actualmente trabajando en torno al *reenactment* de algunas de sus coreografías; véase CHATTERJEE, CRAMER y HAITZINGER, 2022.

44 Folleto: *Les Ballets de Nyota Inyoka*, Théâtre du Vieux-Colombier, París, desde el 24 de diciembre de 1932, BnF: 4°ICO PER 13162; y programa de mano: *Ballets Nyota Inyoka*, Théâtre du Vieux Colombier, París [1932], BnF-Fonds Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 3.

45 Programa de mano: *Danze di Nyota Inyoka*, Teatro di Torino, Torino, 23-24 de febrero de 1926, BnF-Fondo Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 3. Véase también el programa citado en la nota 44.



Figura 4

Los Ballets Nyota Inyoka en *Rituel du Temple de Vishnu*, ca. 1932, París, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

bailarina incidía a menudo en la diversidad racial de las integrantes de su compañía; además, a pesar del carácter pintoresco y exótico de sus composiciones, este contexto ofreció la posibilidad de adentrarse en las danzas indias a la que fue la primera generación de bailarinas francesas en consolidar su formación en el subcontinente indio. La bailarina de *Bharanāṭyam*, Malavika, recuerda su primer contacto con las danzas indias en un espectáculo de Nyota Inyoka en el Palacio de Chaillot en París en 1949. A raíz de aquel encuentro, asistió a sus clases y bailó durante algunos años con su compañía, culminando aquella etapa en la Bienal de Venecia de 1952 con el ballet *La Crisalide*. Ese mismo año, Malavika se trasladó a Londres para formarse con la compañía de Ram Gopal, y posteriormente viajó a India, donde desarrolló su formación en *Bharanāṭyam*.⁴⁶

Además de la formación propiamente dancística, Nyota Inyoka facilitó al conjunto de su compañía una aproximación a las culturas india y egipcia; la documentación conservada demuestra que la bailarina conoció varias traducciones del antiguo tratado de artes escénicas indio: el *Nāṭyāśāstra*. En 1926, Louis Finot le hablaba de este texto y de las

46 Entrevista inédita de Irene López Arnaiz a Malavika en su casa de París, 22 de abril de 2016.

representaciones de los 108 *karana* del templo de Cidambaram.⁴⁷ Otro documento inédito recoge entre sus fuentes obras, documentos y estudios consultados en la École du Louvre, el Guimet, la Sorbonne, la Biblioteca Nacional de Francia, así como su formación a partir del contacto con destacados orientalistas de la época, como Víctor Goloubew, Louis Finot, Masson Oursel, Ananda K. Coomaraswamy, Georges Groslier, Sappho Marchal, Maurice Dupont o Philippe Stern.⁴⁸ Sus actuaciones no solo se insertaron en los circuitos escénicos y artísticos del momento, sino que fue habitual su presencia como espectadora y bailarina en diversas instituciones ligadas a las políticas imperiales, que impulsaron en Europa los estudios del sur de Asia. Como si de un trabajo arqueológico se tratara, a través del estudio de fuentes visuales y textuales que remiten de manera directa al arte, la danza y las religiones, tanto de India como de Egipto, en sus programas de mano Nyota Inyoka reclamaba su actividad creadora y, por tanto, su autoría, en lo que calificaba como «reconstrucciones» de aquellas tradiciones. Se generaba así una interesante simbiosis entre la investigación de aquellas tradiciones coreográficas y su encarnación por un cuerpo contemporáneo a la manera del *reenactment*, como acto del presente, del que habla Mark Franko.⁴⁹ La formación en su estilo dancístico comprendía, por un lado, el conocimiento del arte, de la literatura y de las religiones de estos territorios, cuestiones presentes en la temática, la estética y el planteamiento del conjunto de sus danzas; por otro, proponía una aproximación de orden transcendental hacia el acto coreográfico y dancístico, a través del cual se vivificaban *danzas rituales* asociadas con antiguas civilizaciones que eran contemporizadas por los cuerpos que las ponían en movimiento.

Las inquietudes pedagógicas e investigadoras de Nyota Inyoka se vieron especialmente consolidadas al final de su carrera, coincidiendo con su retirada de los escenarios a partir de la década de 1950. En ese periodo impartió en París los cursos Cultura Nueva de la Danza, en los que ofrecía un amplio programa de estudio coreográfico diseñado por ella misma. Desde una orientación estética combinaba el entrenamiento, físico y mental, basado en una amplia variedad de movimientos, actitudes y gestos que remitían a danzas indias, egipcias o griegas, asociadas en esta misma formación a formas rituales y hieráticas vinculadas con la Antigüedad. Este vocabulario y el catálogo técnico relacionado con su estilo dancístico se conjugaban con ejercicios gimnásticos y la formación en *hatha yoga*.⁵⁰ Hacia 1955, Nyota Inyoka proyectó la creación de un centro de arte y filosofía en Saint-Paul-de-Vence, que no debió llegar a materializarse. En documentación inédita se establecían los tres objetivos con los que nacía el proyecto: iniciar a adeptos en conocimientos estéticos en la coreografía, el dibujo y la escultura a partir de la mirada de Nyota Inyoka, enseñar danza y aportar elementos purificantes a la cultura interior del pensamiento.⁵¹

47 FINOT, 1926. Los *karana* son combinaciones de poses y movimientos, aparecen descritos en el *Natyāsāstra* y representados en relieves individualizados en el templo de Cidambaram (Tamil Nadu, India). El vocabulario establecido a través de estos *karana* se ha constituido como una fuente visual y textual fundamental, tanto para la danza de inspiración india creada en el contexto occidental como para la danza clásica india.

48 ANÓNIMO [NYOTA INYOKA], [s. f.]. En LÓPEZ ARNAIZ, 2021 se apunta la importante influencia de los textos de Coomaraswamy, tanto en la obra de Nyota Inyoka como en la danza del subcontinente indio.

49 FRANKO, 2017, p. 3.

50 Folletos: *Culture nouvelle de la danse (codifiée par madame Nyota Inyoka). Pour les danseuses classiques*, París, [s. f.]; y *Culture Nouvelle de la Danse*, París, [s. f.], BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 5.

51 En los fondos Nyota Inyoka de la BnF se conservan varios documentos dactilografiados inéditos sobre este proyecto, así como correspondencia también inédita. Los objetivos mencionados aparecen en ANÓNIMO. *Pour la création d'un Centre d'Art...*, [s. f.].

Asimismo, las actividades se planteaban tal y como sigue: estudios estéticos comparativos de danzas antiguas de Egipto, Grecia, India, China, Camboya, etc.; técnica general de danza a partir del método de Nyota Inyoka; curso inicial de *port de bras* según innovación de la bailarina; ciencia figurativa de manos *mudra* de India, tomada del *Natyāsāstra*; estudio de *danzas rituales*; conversaciones filosóficas; cursos de meditación; *hatha yoga*; ensayos y espectáculos. Todo ello se iniciaba con la formación en el arte de la coreografía a través del estudio de la composición, siguiendo la nueva ciencia *Clef des attitudes* establecida por Nyota Inyoka en los mismos años, analizada brevemente en las siguientes páginas.⁵² La formación planteada por Nyota Inyoka, tanto en los cursos que impartió en París como en este centro, se vertebraba siguiendo ejes comunes a los de bailarines coetáneos, nutriéndose, a su vez, de sistemas pedagógicos previos. Analizando esta documentación en conjunto con la obra de Nyota Inyoka, resulta evidente su pretensión de desarrollar un sistema educativo propio para la formación tanto en su técnica y estética como en el acto coreográfico, que propiciara, además, un conocimiento profundo e interdisciplinar de la danza, el arte y la filosofía desde dimensiones estéticas, espirituales, corporales, históricas y creativas en las que convergieran diversas tradiciones, disciplinas y manifestaciones culturales.

En ese mismo periodo, Nyota Inyoka trabajó en el proyecto de un libro que nunca llegó a publicar, *Clef des attitudes et du geste esthétique [Clave de las actitudes y del gesto estético]*. Esta obra ofrecía una compleja codificación de la danza, asociada con la creación de danzas místicas contemporáneas, a las que llamaba *danzas rituales*.⁵³ Estas danzas eran compuestas, desde el tiempo presente, siguiendo dinámicas paralelas a las establecidas en sus «reconstrucciones» de danzas de la India védica o budista, de Camboya o del antiguo Egipto. Recogía así sus descubrimientos en torno a «una ciencia nueva para la composición del gesto estético», que permitía, según la autora, «enriquecer y reconstituir todo tipo de estilos en el arte de la coreografía», pudiendo aplicarse, igualmente, a otras artes como la pintura y la escultura.⁵⁴ Dicha ciencia del gesto y del movimiento, que asimilaba a un sistema musical, parecía plantearse como una suerte de gramática universal de la danza en la que se combinaban la teorización textual con la creación de diagramas y tablas de movimiento. A través de esos dibujos codificaba visualmente un complejo sistema dancístico que dividía en diversas leyes y reglas, las cuales —en su concepción diagramática— eran concebidas como un *mandala*.⁵⁵

Al realizar un primer análisis de este complejo proyecto se perciben varias cuestiones que ayudan a comprender, no solo la obra de Nyota Inyoka, sino también dinámicas afines a la concepción transcendental de la danza de St. Denis. Del mismo modo, este intento de codificación del arte dancístico adquiere dimensiones universalizadoras, re-

52 ANÓNIMO. *Théâtre de la danse universelle...*, [s. f.].

53 A lo largo del texto se emplea la cursiva para hacer referencia a estas nuevas formas coreográficas que reproducen procesos de reconstrucción de danzas asociadas con lo sagrado y el ritual, trasladándolas a la contemporaneidad. Se diferencian así de las alusiones que hace la bailarina a las danzas rituales de la Antigüedad en general.

54 ANÓNIMO [Nyota Inyoka], 1970.

55 Los fondos Nyota Inyoka de la BnF conservan varios borradores del texto y numerosos cuadernos con dibujos que representan las distintas leyes en las que se basaba su complejo sistema, almacenados todavía sin catalogar en diferentes cajas. La dispersión de estos materiales en distintas carpetas, la pluralidad de borradores con correcciones y ligeras modificaciones y la magnitud de dibujos y otros escritos relacionados con el proyecto exigen un análisis individual y exhaustivo, en torno a este material, que está siendo realizado actualmente.

mitiendo, de nuevo, a su concepción desde dispositivos comunitarios que entroncan con su actividad pedagógica y el trabajo realizado en el contexto de su compañía, así como con agrupaciones esotéricas como la Sociedad Teosófica, con la que mantuvo contacto directo. En primer lugar, Nyota Inyoka concibe este proyecto como una ciencia nueva del gesto y del movimiento, reivindicando su carácter intuitivo y transcendental, como saber esotérico, y rehuyendo así la concepción positivista de la ciencia. En segundo lugar, busca aportar unas «claves estéticas», en torno a la composición del gesto y del movimiento para la creación coreográfica, que resulten igualmente extrapolables a otras artes. Esta dimensión transdisciplinar, acorde con la concepción estética india, remite también a la comprensión del arte desde un nivel colectivo en el que las artes se encuentran profundamente interrelacionadas, operando en consonancia con las leyes de funcionamiento del cosmos. «“Todo el Universo es una danza” [...]. Así, cada representación se convierte en un acto sagrado, repitiendo las lecciones del curso de los astros en el infinito, que muestra la medida con la aparición y la desaparición de los días, noches, estaciones», escribió en su borrador.⁵⁶ Finalmente, esta concepción discurre en sintonía con las inquietudes generadas a lo largo de su carrera en torno a la danza como manifestación divina, que entronca directamente con el lugar que ocupaba este arte en las civilizaciones de la Antigüedad. De este modo, el descubrimiento de estas claves estéticas que visualiza en su libro mediante composiciones mandálicas, se inscribe de lleno en su comprensión de la actividad creadora como un acto de orden transcendental en el que convergen diversas tradiciones y temporalidades.

No en vano, la idea de configurar su danza mística contemporánea, cuyo proceso coreográfico se sistematizó en *Clef des attitudes et du geste esthétique*, surgió a raíz de las sugerencias recibidas en este sentido tras las sucesivas representaciones de la *Danza Mágica [Danse Magique]*, que formaba parte del repertorio de su compañía desde su presentación en 1932 (figura 5). En esta composición, «las figuras de la danza evoca[ba]n el movimiento de los astros, los signos sagrados, las curvas y los números que establecen los poderes sobrenaturales».⁵⁷ Esta coreografía grupal respondía a una comprensión del arte y de la existencia desde dimensiones universales y esotéricas, a través de las cuales podían imbricarse el pasado, el presente y el futuro. Y siguiendo esta misma concepción cosmológica del acto creativo, configuró sus *danzas rituales*, las cuales trasladaron la tradición sagrada de la danza a la contemporaneidad. Según escribía:

Todo esto nos ha llevado a intentar recrear una serie de *danzas rituales*, con el fin de que sea reconstruida una danza espiritualizada para el mundo rindiendo homenaje al Maestro de la Danza Universal, aquél de los mundos y de los átomos transformándose en el espacio. Danza en armonía con el movimiento que el Creador imprime en Su cosmos a través de Su voz, Su aliento, Su ritmo, en una disposición admirable. Una danza devocional universalizada que pueda satisfacer a cualquier credo.

Sea cual sea la fe de cada uno, esta fe será magnificada y estimulada por esta danza ligada a los grandes Misterios divinos, cuyo esoterismo nos hará penetrar más intensamente las leyes eternas, en las que el efecto inmediato se manifiesta por el desarrollo del sentimiento religioso de

56 NYOTA INYOKA, [1957-1969], [s. p.].

57 Programa de mano: *Gala de Danses Nyota Inyoka et ses Ballets...*, [citado].

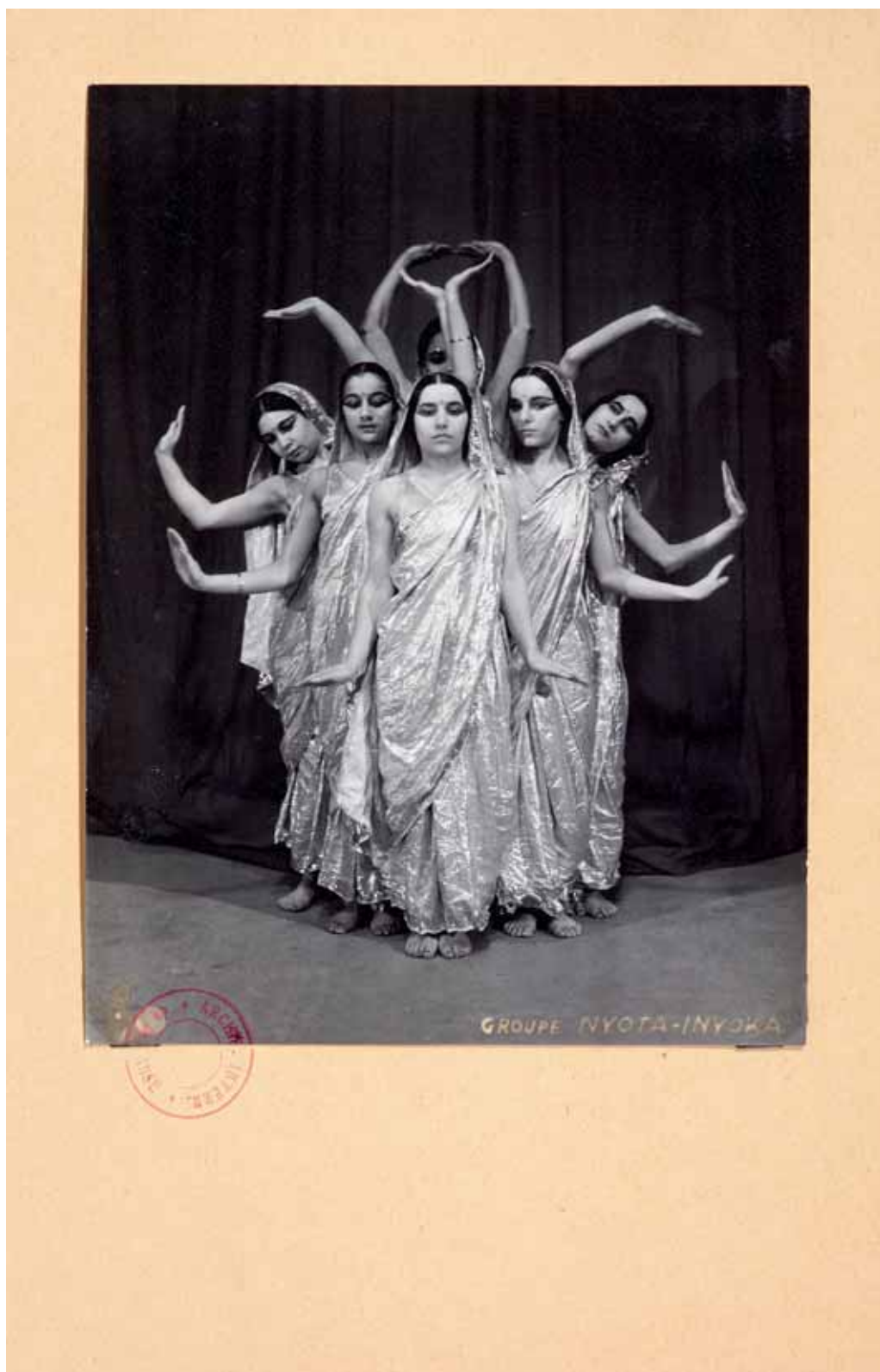


Figura 5

Los Ballets Nyota Inyoka en *Danse Magique*, [s. f.], París, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

cada uno: fuente de equilibrio y de noble inspiración para aquellos que como nosotros expresan su fe por el movimiento y el ritmo, como otros se expresan por el canto, la música, y la poesía, unificando todas las formas de arte por el mismo propósito: Honrar al «Organizador del Mundo» y Sus misterios cósmicos [cursiva en el original].⁵⁸

Con sus *danzas rituales*, Nyota Inyoka sistematizó textual y visualmente su concepción de la danza y del acto creativo desde dimensiones esotéricas. Por un lado, la sintonía establecida entre la danza y el funcionamiento del cosmos entronca no solo con la teoría estética india, sino con muchas otras civilizaciones en las que el acto dancístico se encuentra estrechamente vinculado con los ritmos de la tierra y del universo, concibiendo el cuerpo como un microcosmos. Por otra parte, la concepción de la divinidad desde parámetros universales vinculados con la naturaleza, el mundo y el conjunto del cosmos se conecta con cosmogonías esotéricas que buscaban una aproximación entre el ser humano, desde su dimensión corporal y espiritual, y la naturaleza. Asimismo, la reivindicación de Nyota Inyoka de una danza devocional universalizada que amplíe y estimule cualquier fe parece estrechamente ligada a las doctrinas teosóficas en las que convergen sincréticamente distintas religiones. Esta cuestión se hace evidente si tenemos en cuenta que en 1957 presentó, en la Sala Adyar de la Sociedad Teosófica de París, sus descubrimientos en torno a *Clef des attitudes et du geste esthétique*. Así aparecen anunciados en el programa de mano:

Habiendo descubierto por una revelación de orden intuitivo, las bases del hieratismo de las danzas antiguas (y de todos los estilos), Nyota Inyoka agregará a este programa el tema de una danza estática, basada en dos líneas, como si un músico creara una obra musical, con dos únicas notas.

Esta composición evoca la elaboración misteriosa de un ritual, el cual, según un orden matemático y de reglas de oro, podría haber sido concebido en un templo interior de iniciación, mientras que el cuerpo se reviste de líneas que lo convierten en «Templo viviente».⁵⁹

Nyota Inyoka trasladaba así al presente —y dejaba codificado para las generaciones futuras— el proceso creativo que había desarrollado, en el que las danzas y las culturas del pasado viajaban en el tiempo al ser encarnadas por cuerpos vivos en escenarios contemporáneos. Aquellas reglas y líneas corporales que se convertían en templo viviente conjugaban, a través de las *danzas rituales*, los procesos de reconstrucción de las formas coreográficas del pasado y la traslación de estas mismas danzas místicas a la contemporaneidad.

58 Folleto: *Les Danses Rituelles*, [s. l.], [después de 1952], Musée des Années 30: Dosier 4 Danseuses hindoues, 1947. Los párrafos citados aparecen recogidos en otro folleto que anuncia los «estudios de danzas místicas, basadas en el simbolismo religioso, la metafísica y los datos filosóficos de todas las grandes creencias y contemporáneas», impartidos por Indira Devi (N. I.) en el domicilio de Nyota Inyoka en París. Esto nos lleva a pensar que en este último periodo de su actividad creativa y pedagógica utilizó también ese nombre con el fin de enfatizar su concepción sagrada de la danza.

59 Programa de mano: *Les danses divines et rituelles de Nyota Inyoka*, Salle Adyar, París, 3 de febrero de 1957, BnF-Fonds Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 8. En 1926, Nyota Inyoka había bailado con un programa en solitario en la Salle Adyar, y en algún otro momento colaboró con la compañía Indian Players, coreografiando varias danzas para su producción *Sacrifice*, basada en la obra homónima de Rabindranath Tagore y representada también en el mismo auditorio. Programas de mano: *Danses de Nyota Inyoka*, Salle Adyar, París, 4 de abril de 1926, BnF/Bibliothèque-musée de l'Opéra [BMO]; e *Indian Players presents for the second time «Sacrifice» by Rabindranath Tagore with original Hindu Dances by Nyota Inyoka*, Salle Adyar, París, 30 de enero-1 de febrero [s. a.], BnF-BMO.

Los descubrimientos en torno a este nuevo género contemporáneo fueron mostrados tras la representación por bailarinas de la compañía de ocho piezas grupales. La composición que sirvió de unión entre ambas partes del programa fue *Danza de los Astros* [*Danse des Astres*], título con el que también se conoció su *Danza Mágica*. Tanto aquella pieza como sus *danzas rituales* parecían sintetizar su complejo proceso coreográfico, basado en dinámicas cosmológicas que atestiguan una aproximación hacia la danza desde dimensiones transcendentales y esotéricas. Asimismo, resulta evidente la necesidad de abordar su propuesta coreográfica tomando en consideración las pretensiones pedagógicas ligadas a las creaciones grupales surgidas en el contexto de su compañía. Pues estas *danzas rituales* y su libro *Clef des attitudes et du geste esthétique* están estrechamente vinculados con los cursos impartidos por la bailarina. Ambos proyectos surgieron con el propósito de ofrecer un legado a las futuras generaciones que fomentara la educación estética y dancística, propiciando, además, la unión del pasado, el presente y el futuro de la danza.

Conclusiones

Blavatsky había concebido la Sociedad Teosófica a la manera de las logias masónicas en las que por aquel entonces no se admitían mujeres. En 1876 declaraba, según Lantier, que esta «debía constituir, si no una francmasonería femenina, al menos un movimiento esotérico encargado de ofrecer al mundo una moral “femenina” contra la guerra, la violencia y el odio».⁶⁰ En esta dirección se encauzaba el regreso a religiones matriarcales prehistóricas, con el propósito de debilitar el todo-poder del «dios-masculino» de Israel, y de contribuir, así, a la emancipación de la mujer.⁶¹ Ya en el siglo xx, tanto Annie Besant, presidenta de la Sociedad Teosófica desde 1903, como numerosas publicaciones teosóficas reivindicaron el sufragio femenino. Del mismo modo, las inclinaciones políticas de sus integrantes se articularon en torno al socialismo, el anarquismo y el antiimperialismo. La Sociedad se establecía como un foro de intercambio intelectual en el que las mujeres encontraron un espacio de expresión, al tiempo que se ofrecía una vía de acceso hacia las religiones y las culturas asiáticas, al margen de los discursos imperiales en auge en el periodo.

Como se ha demostrado, este proyecto comunitario discurrió desde muchos parámetros en sintonía y estableciendo contacto directo con las propuestas artísticas y pedagógicas de Ruth St. Denis y de Nyota Inyoka. La dimensión colectiva de los proyectos aquí estudiados desborda la estricta concepción de una compañía de danza, insertándose en el afianzamiento de propuestas educativas en las que la formación artística se entendía profundamente imbricada con experiencias vitales, el conocimiento del ser humano desde dimensiones corporales y transcendentales y su relación con el mundo natural y con el conjunto del cosmos. En este sentido, se evidencian claras sinergias entre la Sociedad Teosófica, la Denishawn y los Ballets de Nyota Inyoka en lo que se refiere a su carácter sincrético, los intereses espirituales y el fomento continuado del estudio de culturas y religiones no europeas y del pasado.

60 LANTIER, 1970, p. 80.

61 *Ibidem*, p. 149.

Además, como se ha demostrado en relación con Genevieve Stebbins, la concepción de estos proyectos, desde dimensiones que integran la pedagogía de la danza en una educación integral del ser humano, se insertan en diversas corrientes de la educación física desarrolladas a inicios del siglo xx, en las que se produjo un cambio de paradigma en lo que se refiere a la educación de la mujer. La danza, especialmente la vinculada con movimientos naturales ajenos a los códigos académicos, como fueron los estilos orientales, ofrecía un espacio de desarrollo artístico al tiempo que contribuía al fomento del bienestar físico y mental. Y en este sentido, estas corrientes educativas fomentaron el trabajo con el cuerpo, la educación física, rítmica y musical, así como la aproximación a otras disciplinas como el yoga, en las que se trabaja de manera unitaria con el cuerpo y la mente. Todo ello ofreció un espacio de intercambio y de aprendizaje para aquellas mujeres de inicios del siglo xx identificadas con la «nueva mujer», que salía del ámbito doméstico hacia la esfera pública a través del desarrollo de actividades artísticas, escénicas y culturales.

En consecuencia, parecen así estrechamente imbricados los proyectos pedagógicos surgidos en este periodo en torno a la educación física con las propias iniciativas escénicas y educativas de carácter colectivo desarrolladas por St. Denis y Nyota Inyoka. Estas deben, a su vez, ser percibidas tomando en consideración la dimensión trascendental, así como la conjunción entre la educación dancística y la vital. Por tanto, podemos comprender esos espacios creativos desde dinámicas comunitarias que desbordan el propio ámbito escénico en busca de vivencias que subviertan el individualismo inherente al desarrollo del capitalismo de los tiempos modernos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. *Pour la création d'un Centre d'Art et de Philosophie à Saint-Paul de Vence* [inédito], [s. f.], BnF-Fondo Nyoya Inyoka: 4°COL119.
- *Théâtre de la danse universelle. Centre initial d'esthétisme, de chorégraphie et de philosophie spirituelle créée et dirigée par Nyota Inyoka*, [s. f.], BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119.
- ANÓNIMO [NYOTA INYOKA]. *Madame Nyota Inyoka. Études et recherches* [inédito], documento dactilografiado, [s. f.], Musée des Années 30: Dossier 4 Danseuses hindoues, 1947 y Bibliothèque nationale de France-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 6.
- *Clef des attitudes par Nyota Inyoka* [inédito], documento dactilografiado, [1957-1969], BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 9.
- *Clef des attitudes et du geste esthétique* [inédito], documento dactilografiado 5 de enero de 1970, BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 7.
- BLAVATSKY, H[elena] P[etrovna]. *The Original Programme of the Theosophical Society*, Adyar, The Theosophical Society, 2022 [1886].
- BRENSCHIEDT, Diana. «Indian Influences on Modern Dance in the West», en Elio Schenini (ed.), *On the Paths of Enlightenment-The Myth of India in Western Culture 1808-2017*, Lugano, Skira, 2017, pp. 184-203.
- CHATTERJEE, Sandra; CRAMER, Franz Anton y HAITZINGER, Nicole. «Remembering Nyota Inyoka: Queering Narratives of Dance, Archive, and Biography», *Dance Research Journal* 54, 2, agosto (2022), pp. 11-32.
- CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona, Icaria, 2016.
- CONSTANTINE. «Ruth Saint Denis and the Divine Dance», *Dance*, febrero (1948), [s. p.], (BMO: Dossier de artista Saint Denis, Ruth).
- CRAMER, Franz Anton. *Nyota Inyoka, Biographie, Archiv*, 2021; disponible en línea: www.perfomap.de/map11/werkgeschichten/nyota-inyoka-biographie-archiv [consulta: 13-12-2022].
- DÉCORET-AHIHA, Anne. *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.
- FINOT, [Louis]. *Carta a Nyota Inyoka* [inédita], París, 7 de octubre de 1926, Bibliothèque nationale de France-Fondo Nyota Inyoka: BNF: 4°COL119 Caja 6.
- FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- LANTIER, Jacques. *La Théosophie ou l'invasion de la spiritualité orientale*, Paris, Culture, Art, Loisirs, 1970.
- LEUCCI, Tiziana. «Delsartismo “filtrato” in India: la tournée asiática della Denishawn Dance Company (1925-1926)», en Elena Randi y Simona Brunetti (eds.), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.
- «“Liberare il corpo e la mente”: G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari», *Arti dello Spettacolo / Performing Arts. Body (R) evolution. Dance between the end of the nineteenth century and contemporary era* 4 (2018), pp. 16-30.
- «“Una «historia conectada”: las giras de Anna Pavlova, Ruth St. Denis, Simkie, Ragini Devi y La Meri en los años 20 y 30 y su repercusión en las danzas del Sur de Asia», en Eva Fernández del Campo y Sergio Román Aliste (eds.), *Las mujeres que inventaron el arte indio*, Madrid, Asimétricas, 2021, pp. 233-267 [texto] y 389-397 [notas y referencias].
- «El esoterismo y la “historia conectada” de las vanguardias de la danza en Europa,

- América, Rusia e India (siglos XIX-XX)», en Irene López Arnaiz y Raquel López Fernández (eds.), *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, [en prensa], pp. 319-367.
- LÓPEZ ARNAIZ, Irene. *La impronta de las danzas «indias» en Francia. El encuentro de las artes plásticas y escénicas, entre el exotismo y la modernidad*, tesis doctoral dirigida por Eva Fernández del Campo Barbadillo, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- «Movimientos imaginados, gestos rastreados. Nyota Inyoka, una (re)creación mestiza de las danzas indias», en Eva Fernández del Campo y Sergio Román Aliste (eds.), *Las mujeres que inventaron el arte indio*, Madrid, Asimétricas, 2021, pp. 268-297 [texto] y 396-403 [notas y referencias].
 - «Living Archive. Nyota Inyoka's Archive: Traces of the Ephemeral and Ancient Dances Reenactment», *Anales de Historia del Arte* 32 (2022), pp. 327-350.
 - «Ritmos cósmicos. Sororidad artística en París y encuentros en danza en el Teatro Esotérico», en Irene López Arnaiz y Raquel López Fernández (eds.), *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, [en prensa], pp. 369-405.
- ROMÁN ALISTE, Sergio. *Dimensiones artísticas de la pedagogía en Śāntiniketan: un proyecto internacional en el medio rural bengalí (1901-1951)*, tesis doctoral dirigida por Carmen García-Ormaechea Quero y Eva Fernández del Campo Barbadillo, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- ROUDANEZ, Loulou. *Des danseurs qui sortent du cadre. Nyota Inyoka*, [s. l.], Susse, 1947.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport (Connecticut)-Londres, Greenwood Press, 1999.
- SHAWN, Ted, *Gods who dance*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1929.
- *One Thousand and One Night Stands*, Nueva York, Da Capo Press, 1979 [1960].
- SHELTON, Suzanne. *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- SPEAR, Jeffrey L. y MEDURI, Avanti. «Knowing the Dancer: East Meets West», *Victorian Literature and Culture*, vol. 32, n.º 2, 2004, pp. 435-448.
- ST. DENIS, Ruth. *An Unfinished life. An Autobiography*, Londres-Bombay-Sidney, George & Harrap & Company, [1939].
- *Wisdom Comes Dancing. Selecting writings of Ruth St Denis on Dance, Spirituality, and the Body*, ed. de Kamae A. Miller, Seattle, PeaceWorks, 1997.
- STEBBINS, Genevieve. *Delsarte System of Expression*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1885.
- *Society Gymnastics and Voice-Culture, Adapted from the Delsarte System*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1891.
 - *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics. A Complete System of Physical Aesthetic and Physical Culture*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1892.
 - *The Genevieve Stebbins System of Physical Training*, Nueva York, E. S. Werner, 1913.
- SUQUET, Annie. *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.
- TENNERIELLO, Susan. «The Divine Spaces of Metaphysical Spectacle: Ruth St. Denis and Denishawn Dance Theatre at Lewisohn Stadium, the esoteric model in American performance», *Performance Research* 13, 3 (2009), pp. 124-138.