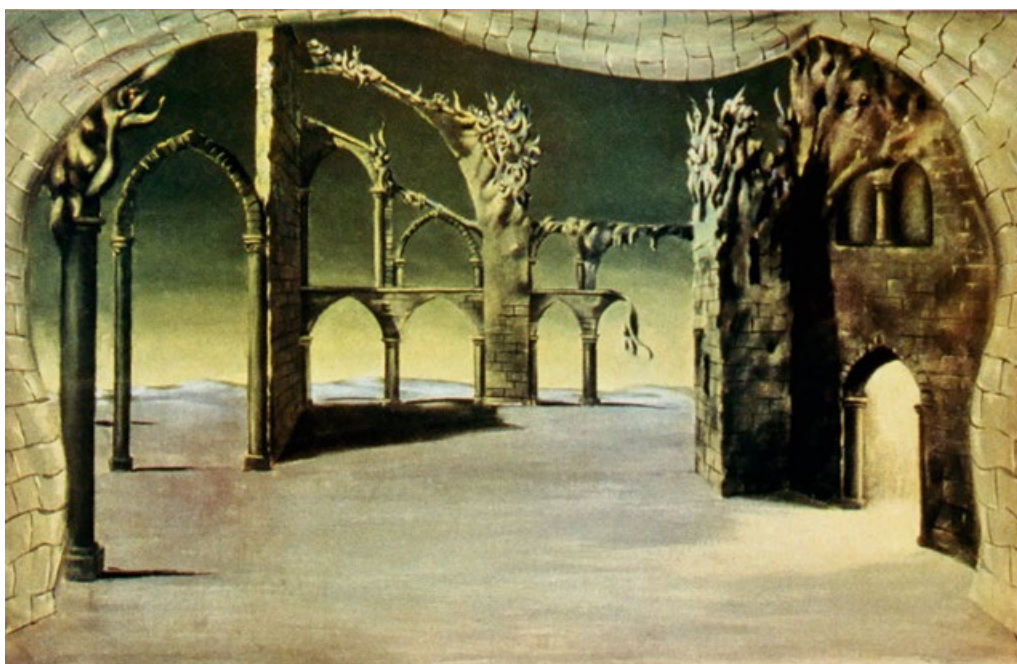


La danza de los caminantes de sueños Dorothea Tanning y el ballet

Era la noche del 27 de febrero de 1946. Las primeras notas de la partitura de Vittorio Rieti comenzaban a sonar, al tiempo que el telón dejaba al descubierto un escenario teñido de luces verdosas que generaban una atmósfera de extrañeza e irrealidad. Dieciocho bailarines aparecían repartidos por un enigmático espacio arquitectónico formado por las ruinas de un edificio gótico. Sus soportes y arcadas, a modo de árboles de un bosque encantado, parecían desvanecerse, etéreos, en un cielo verde amenazante. Formados en nueve parejas, aquellos personajes iniciaban un elegante y misterioso baile de máscaras, tocados con cuernos de ciervo, velas de barcos, grandes plumas, un reloj, un abanico, una cabeza de caballo o una cola de pez. Era el estreno de *Night Shadow*, el primer ballet de Dorothea Tanning, una colaboración en un nuevo medio que le permitió explorar en los años siguientes las posibilidades de ese mundo paralelo que se abría en el teatro. En él, entre 1946 y 1961, la artista logró el estreno de cinco piezas –cuatro ballets y una obra dramática– y planteó otros proyectos jamás materializados.

El contacto de Tanning con el medio dancístico se había establecido en la galería de Julien Levy poco después de su primera exposición individual, gracias a Eugène Berman, escenógrafo y figurinista habitual del Ballet Russe de Monte Carlo, quien le presentó a Georges Balanchine. “Es la artista que necesita para los decorados de *La sonnambula*. Los trajes también”, le indicó al coreógrafo¹. Desde el verano de 1945, Tanning se vio implicada en el diseño de decorados y trajes², y colaboró activamente con Sergei Denham, director de la compañía, en la elaboración del argumento. Desgraciadamente, poco después de finalizar el encargo, la artista enfermó y se trasladó a Arizona junto a Max Ernst, lo que impidió que pudiera asistir al gran estreno en el City Center of Music and Drama de Nueva York³.

La pieza contenía muchas similitudes con la obra plástica de Tanning de los años cuarenta, de atmósferas enigmáticas, escenas intimistas e irreales, inspiradas en la novela gótica, la ilustración de cuentos y la nocturna sensibilidad de la música de cámara. El argumento de *Night Shadow*, conformado por piezas musicales de cuatro óperas de Vincenzo Bellini –*La sonnambula*, *Il puritani*, *Norma* e *I Capuleti e i Montecchi* (1830-1835)–, contaba la historia de seducción entre el Poeta y la Coqueta, interpretados por Nicholas Magallanes y Maria Tallchief, dos de los invitados a aquel



extraño baile mascarado⁴. El protagonista se topaba con la Sonámbula –Alexandra Danilova–, esposa del Anfitrión –Michel Katcharoff–, que estaba confinada en aquel palacio alejada del mundo, y con ella bailaba un lírico paso a dos. Movida por los celos, la Coqueta acusaba al Poeta ante el Anfitrión, quien acababa apuñalándolo de muerte⁵.

La puesta en escena de Dorothea Tanning proporcionaba un perfecto ambiente oscuro y romántico, a caballo entre el sueño y la realidad, donde la sonámbula –en inglés, “Sleepwalker”, literalmente, caminante de sueños–, servía de eslabón entre ambos mundos. La etérea y sutil coreografía de Balanchine para la bailarina, que apenas bajaba de las puntas, subrayaba esa cualidad ingravida y onírica. “Está en algún lugar ahí fuera, ni siquiera lo llamaría un sueño”⁶, definiría el bailarín Frederic Franklin aquel estadio recreado detrás del telón; uno de los “otros mundos” que perseguían los surrealistas.

Actualmente conocemos al menos una decena de figurines de la treintena realizada por la artista estadounidense. Las delicadas acuarelas de la Sonámbula y el Poeta contrastan con el tono fantástico de los invitados a la mascarada, quienes, poco después de iniciar la representación y probablemente por exigencias físicas de la coreografía, se despojaban de aquellos originales tocados. Asimismo, se conserva el figurín femenino de la pareja de *blackamoors*, interpretada por Ruthanna Boris y Frank Hobi, quienes protagonizaban un *divertissement* que, por razones éticas, fue posteriormente revisado y transformado en un dueto orientalista. Este paso a dos se acompañaba de otros divertimentos interpretados por un arlequín, unos acróbatas y una variación pastoral, así como por la intervención de las cuatro *Pink Coda Girls*. La

estructura del ballet ofrecía así ciertas concomitancias con los cánones del ballet clásico decimonónico más convencional, como la presencia del *pas d'action* –fragmentos de contenido dramático basados en la pantomima, a modo del recitativo operístico– y otras estipuladas formas coreográficas de lucimiento de los intérpretes –lo que sería un aria en la ópera, como los mencionados *divertissements*, *solos*, *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* y *grand pas*–. Por su parte, el telón de fondo, que según Franklin solo se reproduce parcialmente en el programa de mano de la temporada, se completaba con una embocadura de tonos verdes y una cuidada luminotecnia⁷.

El reputado crítico de danza del *The New York Times*, John Martin, calificó el ballet como una “estúpida pequeña pieza de pseudo surrealismo que no parece tener mucho interés para nadie” y continuaba su análisis diciendo:

Uno de los cánones de las sectas surrealistas más de moda es yuxtaponer lo incongruente, de manera que este extraño argumento y el extraño baile de máscaras y los extraños *divertissements* que lo preceden se sitúan en la mayor cursilería decadente de la ópera italiana de principios del siglo XIX. ¡Es divinamente incongruente! Buff...⁸.

Por su parte, Edwin Denby, otro ojo experto, encontró una cierta inspiración en Edgar Allan Poe para describir el ballet: “es desconcertante, absurdo y desproporcionado; pero sus efectos cuando termina son poderosos y exactos. Da la sensación –como Poe– de perder el rumbo, el sentimiento de una especie de tiempo elástico y de suelo inestable”⁹. Por último, la crítica Lillian Moore consideró la escenografía “bastante deprimentemente atractiva [...] Un intento no muy serio de surrealismo introducido en los trajes [...] Esta incongruencia es picante, más que perturbadora”¹⁰.

La reacción de la propia artista tras el estreno de *Night Shadow* fue más positiva de lo que podría esperarse a juzgar por aquellas templadas críticas, y no dudó en animar a Denham a futuras colaboraciones:

De todas las entusiastas crónicas que he recibido, parece que nuestro *Night Shadow* fue un gran éxito y casi no puedo encontrar las palabras para decir lo aliviada y feliz que estoy de saberlo [...] y cuánto siento no haber estado allí con todos para verlo. Ha sido maravilloso trabajar con todos ustedes y estoy segura de que podemos hacer algo, incluso más sorprendente, ahora que he tenido una pequeña experiencia en el oficio¹¹.



No era extraño que, para febrero de 1946, el surrealismo no fuera un elemento de sorpresa entre el público y la crítica. Como consecuencia del ascenso de los fascismos en Europa, el fin de la guerra civil española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York había recibido a un gran número de creadores intelectuales exiliados, que conformaron una efervescente comunidad cultural. Siguiendo las tendencias de las décadas anteriores, la danza se había convertido en un territorio de encuentro y experimentación para muchos artistas, que además lograron trabajo en aquellos tiempos difíciles. De manera análoga, distintas agrupaciones formadas en los años treinta –a imagen y semejanza de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev desaparecidos en 1929– habían huido de Europa y, en ciertos casos, se habían establecido en Estados Unidos, colaborando así con el nacimiento de lo que entonces se consideró la escuela estadounidense de danza. Así, por ejemplo, los sonados y provocativos ballets diseñados por Salvador Dalí ya habían generado grandes polémicas desde que el 9 de noviembre de 1939 el Ballet Russe de Monte Carlo estrenara *Bacchanale* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, considerada la primera aplicación del psicoanálisis a la danza¹². Sus sucesivos ballets –*Labyrinth* (1941), *Romeo and Juliet* (1942), *El café de Chinitas* (1943) y *Sentimental Colloquy* (1944)– serían superados por *Mad Tristan* (1945), epítome de las aspiraciones de Dalí sobre la obra de arte total de raíz wagneriana pasada por el filtro de su método paranoico-crítico basado en el concepto de *amour fou*¹³.

George Balanchine se había establecido en los Estados Unidos en 1933, a propuesta del inquieto promotor y mecenas Lincoln Kirstein. Ambos fundaron la School of American Ballet, así como una serie de agrupaciones pioneras derivadas en la American Ballet Caravan (1941) y la Ballet Society (1946), al tiempo que Balanchine continuaba coreografiando puntualmente para el Ballet Theatre y el Ballet Russe de Monte Carlo, a las órdenes de Denham¹⁴. El objetivo principal de la Ballet Society era sentar las bases de un repertorio vanguardista, gracias a la colaboración de jóvenes músicos, pintores, intelectuales y coreógrafos “progresistas”, con el que construir la nueva danza norteamericana¹⁵. Aproximadamente la mitad de ellos eran nativos, mientras que la otra mitad provenían de los exilios europeos¹⁶.

Paralelamente, la mayor presencia de artistas “de caballete” en proyectos escénicos fue fortalecida desde las instituciones en la dotación de estructuras y proyectos museísticos. Ya desde 1934 el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York inició sus colecciones teatrales gracias a la iniciativa de Lee Simonson, promotor asimismo de la *International Exhibition of Theatre Arts*. Cinco años más tarde, Kirstein fundó un archivo de danza en el museo, enriquecido con otros fondos y transformado poco después, bajo la dirección de George Amberg, en el Departamento de Diseño para Danza y Teatro¹⁷. En este marco, se organizaron acciones tempranas, como las exposiciones *Art in Progress* (1944), en la que se expusieron diseños escenográficos de Pablo Picasso, André Masson y Salvador Dalí, entre otros muchos¹⁸, así como tres bocetos de Max Ernst para el ballet *Romeo and Juliet*, cuya escenografía había compartido en 1926 con Joan Miró.¹⁹ Además de la inauguración de muestras monográficas dedicadas a la escenografía²⁰, poco después tuvo lugar la colectiva *Stage Designs for the Ballet Society, 1947-1948* (1948)²¹. Es decir, en el segundo lustro de los años cuarenta, la colaboración de los pintores en el ballet era una auténtica moda en Nueva York con reconocimiento en el sistema artístico, y la fascinación de Tanning por este medio de expresión resulta muy comprensible.



“Una invitada”. Diseño de vestuario para *Night Shadow*, ballet de George Balanchine, 1945



De hecho, los responsables de la Ballet Society contaron con Tanning para un ballet de la nueva temporada que, desgraciadamente, nunca llegó a estrenarse: *Blue Bell* o *The Favorite*²². El ballet (con coreografía de William Dollar y partitura del compositor, pianista, acompañante y profesor de la School of American Ballet, John Colman) aparece referido en la correspondencia como “the horse ballet” [el ballet hípico o equino], pues estaba inspirado en las carreras de caballos²³. A juzgar por las menciones de Tanning, hubo intentos posteriores, que nunca se concretaron, para recuperar la obra adaptándola²⁴. Incluso, tras indicar que nunca había llegado a escuchar la partitura de Colman, Tanning propuso aprovecharla para una nueva obra, a la que titularía *Biography*²⁵.

No tardaría mucho en proponer un nuevo ballet, titulado *Momenta* y cuya preparación, según se deduce de su correspondencia con Kirstein, se podría fechar entre principios de 1947 y la primavera de 1948²⁶. A este proyecto pertenecen al menos un par de figurines –con las inscripciones “A Lady at the Ball. Momenta” [Una señora en el baile. Momenta] y “Momenta and her Suitor” [Momenta y su pretendiente]– y, aunque nunca fueron realizados, en ellos se aprecia un imaginativo enfoque en la línea de los textiles y movimientos de *Night Shadow*. Algunos años más tarde, sus diseños para *The Witch*, estrenada el 18 de agosto de 1950 en la Royal Opera House, revelan un estilo más gótico. *The Witch* fue coreografiado por el bailarín británico John Cranko sobre el *Concierto para piano nº 2 en sol mayor* de Maurice Ravel (1931), y estaba ambientado en un bosque encantado en el que una joven –Melissa Hayden– se convertía en una hechicera que acababa matando a su amante –Francisco Moncion–.

Durante la mayor parte de los preparativos de *The Witch*, Tanning se encontraba en Francia, desde donde diseñó un telón de fondo que representaba el castillo encantado, en un cálido tono siena, parcialmente cubierto por sus características veladuras y formas oníricas, y numerosos figurines, de los que se conservan algunos, realizados en *gouache* sobre papel azul oscuro. Como sucedió en *Night Shadow*, los líricos y amables bocetos de los jóvenes protagonistas contrastan con los de los monstruos encantados, inspirados en murciélagos, búhos y seres marinos.

Unos días antes del estreno, la artista viajó a Londres y dejó constancia de los problemas en la confección de los trajes por la escasez de medios invertidos, lo que obligó a rehacer algunos de ellos. Así lo explicaba en una carta dirigida a Lincoln Kirstein en agosto de 1950:

Cuando llegué a Londres y vi los trajes, casi entro en coma. El problema era que habían intentado *economizar*. El traje de Melissa era el que se encontraba en peor estado y, durante las veinticuatro horas posteriores, conseguí que lo rehicieran con los materiales que yo misma elegí. Los demás se podían arreglar con pintura y tinte, y a esa tarea nos entregamos... ¡hasta las cuatro y media de la misma tarde de la función! Quedan algunos cambios pendientes, pero no parecen demasiado complicados y espero terminar antes de que la obra viaje a Nueva York²⁷.

Las críticas no fueron buenas y calificaron el conjunto de “pomposo” y “demasiado largo”, al tiempo que señalaron el anacronismo de los sonidos de jazz de la partitura de Ravel en una ambientación de inspiración romántica²⁸. Esta decepcionante recepción probablemente condenó a abortar las futuras representaciones, a lo que se sumó un conflicto de derechos con los herederos de Ravel²⁹. En cualquier caso, para Tanning fue una extraordinaria experiencia presenciar el estreno de *The Witch*: “¡Mi recuerdo más fresco es el impactante momento de saludar sobre el escenario de Covent Garden!”³⁰

En aquel entonces, era principalmente la falta de recursos lo que impedía que Tanning colaborara en el montaje de su propio ballet. Se le ocurrían muchas ideas³¹: crear una pieza inspirada en la ópera *Cardillac*, con partitura de Paul Hindemith sobre libreto de Ferdinand Lion según *Das Fräulein von Scuderi* de E. T. A. Hoffmann; otra sobre el mundo del ballet, aprovechando, como se ha expuesto anteriormente, la partitura concebida previamente para *The Favorite*, a la que proponía titular *Biography*; y una tercera titulada *Family Portrait Photo*. A menudo comentaba sus ideas con Kirstein y Balanchine en las numerosas cartas que intercambió con ambos³²: “Lo que necesito, Lincoln, es un éxito”, rogaba Tanning en 1950; “He colaborado ya en dos ballets y ambos murieron antes de nacer. Solo pienso que el próximo que haga me gustaría que fuera extremadamente bueno en todos los ámbitos”³³.

Pero antes de que estos nuevos planes vieran la luz, Tanning hubo de enfrentarse a otro gran revés: *Night Shadow* fue repuesto en 1949 por el Grand Ballet de Monte Carlo, dirigido por el marqués de Cuevas, con una nueva escenografía y figurinismo de André Delfau, que la crítica calificó de “un poco estridente”³⁴. La artista lo vivió como una pequeña traición:

[...] siempre pensé que era *nuestro*. [...] *Night Shadow* con decorados y trajes de otro y todo el mundo me preguntaba cuál era el problema y se reía de mí. Me sentía tan destrozada y avergonzada. ¡Y el trabajo solo tiene cuatro años! Tan solo póngase en mi lugar, George, y también lloraría. Durante todo este tiempo, siempre he pensado que había contribuido personalmente a que se convirtiera en una buena obra. Me sentía orgullosa de haber colaborado con usted en la creación de un ballet tan hermoso, y estaba convencida de que los tres compartíamos la autoría. Pero supongo que todo es demasiado complicado y yo no entiendo muy bien cómo funcionan estas cosas.

En fin, sin duda parece que mi trabajo para ballet no ha sido muy provechoso para mí (ni siquiera económicamente: el dinero de *Night Shadow* fue a parar al sindicato, y por *The Witch* solo recibí doscientos dólares). Supongo que no debo pensar más en el ballet. Tengo uno maravilloso con el que soñé que me habría encantado hacer con usted. Así que, *tant pis!* Quizá algún día, dentro de mucho tiempo [...] El mejor sitio para mí ahora es frente a mi caballete³⁵.

Por suerte, Tanning se dejó cautivar, una vez más, por la propuesta que le hizo Kirstein para colaborar en un nuevo ballet, *Bayou*. Durante un mes, se sumergió en el diseño de su puesta en escena antes de su estreno el 21 de febrero de 1952 en el City Center de Nueva York. Con coreografía de Balanchine sobre las *Acadian Songs and Dances* de Virgil Thomson (1947) –la banda sonora de la película *Louisiana Story*–, estaba inspirado en los paisajes pantanosos del sur de la región cajuna, en Luisiana. Contaba la historia de unos jóvenes (Francisco Mocion y Doris Breckenridge) que provocaban la separación de una pareja de novios (Herbert Bliss y Diana Adams) por la intervención de los espíritus de lugar (Melissa Hayden y Hugh Loring), líderes de la vegetación y la naturaleza acadiana.

A pesar de la detallada información sobre sus diseños que encontramos en sus cartas, apenas se han conservado unos cuantos bocetos en los que se aprecia, una vez más, el tono lírico general de las bailarinas concebidas por la artista, que contrasta con las originales soluciones para los personajes fantásticos. En ellos, Tanning fusionó lo surrealista y lo salvaje, como explicaba en una carta a Kirstein en 1952: “Estoy de acuerdo con que deberían ser modernos, en otras palabras, sin hacer hincapié en la época, pero en concordancia con el espíritu de esta gente, que considero como simple alegría de vivir, gestos elegantes, mucha superstición y (espero) cierto salvajismo”³⁶.

Sobre el decorado, tenía las ideas claras: “Muchos azules claros acentuados por los sorprendentes troncos, el musgo gris en todas partes y con nubes bajas; quizás una o dos columnas clásicas, medio visibles”³⁷. Y continuaba: “Bastante simple, pero efectivo, azules, grises, blancos, muchas luces y sombras suaves, y los colores en los trajes”³⁸.

El conjunto musical y plástico de *Bayou*, en opinión de John Martin, superó con creces a su aportación coreográfica: “Dorothea Tanning ha diseñado un espléndido decorado, lleno de indolencia y misterio tropical”.³⁹ La artista se mostró satisfecha con su participación: “Creo que *Bayou* ha quedado tan hermoso como era posible”, y animó a que la obra saliese de gira por Europa⁴⁰.



“Un monstruo”. Diseño de vestuario para *The Witch*, ballet de John Cranko, 1950

Dadas las críticas a la coreografía de Balanchine, *Bayou* desapareció pronto del repertorio. Sin embargo, sus trajes, decorados y partitura fueron reutilizados el 13 de enero de 1953 en el ballet *Will O' The Wisp*. La obra contaba con una nueva coreografía de Ruthanna Boris y un argumento muy similar, pero el resultado tampoco convenció, y la pieza se despidió definitivamente de los programas del New York City Ballet⁴¹.

Aunque Tanning siguió insistiendo en la posibilidad de realizar nuevas piezas, a partir de 1954 su correspondencia con los responsables de la compañía se interrumpió y ya no volvió a implicarse en un proyecto escenográfico hasta 1961. Ese año, ya establecida en París, se encargó del figurinismo de la obra dramática *Judith* de Jean-Louis Barrault, estrenada en el Odéon-Théâtre de l'Europe el 17 de noviembre y cuya escenografía fue obra de Max Ernst. Pero para entonces su perspectiva era otra y atrás quedaban las ingravidas figuras danzantes de sus bocetos para ballet, que dieron paso a aquellos rotundos personajes bíblicos.

No en vano, el interés de Tanning por el trabajo ligado al cuerpo no había hecho más que continuar el camino lógico, desde aquellos encargos publicitarios, a principios de los años cuarenta para los grandes almacenes neoyorquinos Macy's, volcados luego en su experiencia como figurinista para el ballet y finalmente, ya en los años sesenta, encauzados hacia sus esculturas blandas, confeccionadas con textiles⁴². Recordemos además su contacto continuo y su buena relación con la diseñadora y sastra Barbara Karinska cuando estuvo al cargo del vestuario de sus ballets para Balanchine. En este sentido, encontramos similitudes con otras artistas también volcadas en el campo del diseño escenográfico, el figurinismo o incluso la confección, como Natalia Goncharova, Sonia Delaunay, Valentine Hugo, Victorina Durán, Maruja Mallo, Leonor Fini, Remedios Varo, Juana Francisca Rubio y Elvira Gascón⁴³.

Asimismo, para entender la evolución estética que hizo que el surrealismo fuera perdiendo fuerza en el mundo del ballet, resulta necesario tener en cuenta las exigencias que el propio Balanchine impuso al repertorio del New York City Ballet, pues entre los años cincuenta y sesenta se observa una doble tendencia en sus encargos escenográficos. Así, mientras que una parte de sus obras incrementó una perspectiva clasicista en la concepción escénica y en la estructuración y duración de las piezas, haciendo la competencia, en plena Guerra Fría, a lo que sucedía en el ballet soviético; otras significativas creaciones se despojaron de sus decorados y vestuario para usar ropa de ensayo –los *leotard ballets*–. Fue esta última tendencia la que resultó vencedora, en detrimento de aquellas primeras apuestas del Balanchine en las que habían predominado las puestas en escena surrealistas y neorrománticas.⁴⁴

En cualquier caso, queda patente cómo Tanning no solo se limitó a cumplir estrictamente con los encargos plásticos, sino que siempre trató de hacer aportaciones al argumento, mejorar los títulos de los ballets e incluso proponer ideas para nuevas obras e interpretaciones artísticas sofisticadas para el ballet de la posguerra. Se mostró entusiasmada por esta forma de expresión, a pesar de que a veces pudo experimentar una cierta frustración en la realización de algunos de sus proyectos. Su obra fue en buena medida obstaculizada por dos cuestiones principales que supusieron un reto para la mayor parte de los artistas de su tiempo. En primer lugar, el montaje de un ballet es siempre un esfuerzo colectivo en el que trabajan muchos profesionales siguiendo una clara jerarquía. Si bien, por ejemplo, Dalí logró el suficiente apoyo de

mecenas (como el marqués de Cuevas) o de coreógrafos (como Léonide Massine) para sacar adelante sus propuestas, Tanning era una artista emergente más joven, con menos poder e influencia en las negociaciones con Denham, Kirstein o Balanchine. Además, también experimentó problemas económicos con el sindicato United Scenic Artists, lo que nos recuerda lo crucial que resulta tener presente la relevancia de la parte económica en los contratos de tan elaboradas producciones⁴⁵.

No obstante, pese a algunas de las limitaciones de trabajar en el mundo de la danza, este le ofreció otras posibilidades distintas de las de los lienzos. El primer encuentro con Balanchine lo describe en sus memorias como “A momentous meeting, for it began a collaboration that literally swept me off my feet”⁴⁶, por lo que no cabe duda de que sus diseños reflejan el entusiasmo y la determinación de que la imagen y la fantasía cobraran vida. Qué mejor lugar que el escenario para asomarse a uno de aquellos “otros mundos”, encarnados en los cuerpos de los bailarines únicamente tras la frontera simbólica del telón, la que unía las distintas realidades. Aquellas en las que se hacía visible lo invisible, en las que las caminantes de sueños guiaban la travesía hacia nuevas formas de mirar, en las que la magia quitaba la vida o la devolvía al espacio de los fantasmas, en las que la música de las serenatas nocturnas invadía, por fin, los rincones pintados.



Este texto se enmarca en el proyecto I+D+i: *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P). Agradezco a Daniel Valtueña, doctorando en The Graduate Center, CUNY, el apoyo en el trabajo de documentación en archivos estadounidenses, así como a Carmen Gaitán, las consultas hemerográficas.

- 1 Dorothea Tanning, *Between Lives*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2004, p. 86.
- 2 Carta de M. Hornyak a D. Tanning, Nueva York, 3 de agosto de 1945, en la que le da indicaciones para el diseño de la cubierta del programa de la temporada 1945-1946. Carta de Tanning a Denham, Nueva York, 26 de agosto de 1945. Contratos entre Tanning y el Ballet Russe de Monte Carlo. United Scenic Artists of America, Nueva York, 24 de septiembre de 1945. New York Public Library (NYPL), Sergei Denham, Records of the Ballet Russe de Monte Carlo (BRMC), ca. 1936-1978, carpeta 2165. ZBD-492.
- 3 Carta de Denham a Tanning, Nueva York, 15 de febrero de 1946. Carta de Tanning a Denham, Cave Creek, Arizona, 17 de febrero de 1946. NYPL, BRMC.
- 4 Entrevista de Mindy Aloff a Frederic Franklin; Nancy Reynolds (producción), Virginia Brooks (edición). Cincinnati Ballet Studios, 20 de agosto de 2002. Balanchine Foundation. Aunque el papel se concibió para Franklin, una lesión obligó a que en el estreno fuera sustituido por Nicolás Magallanes. Leslie Norton, *Frederic Franklin. A Biography of the Ballet Star*, Jefferson y Londres, McFarland, 2007, pp. 102-103.
- 5 “The Repertoire”, en *Ballet Russe de Monte Carlo Programme 1945-46*. George Balanchine, *Balanchine’s New Complete Stories of the Great Ballets* (ed. Francis Mason), Nueva York, Doubleday, 1968, pp. 263-264.
- 6 Entrevista de Mindy Aloff a Frederic Franklin; Nancy Reynolds (producción), Virginia Brooks (edición). Cincinnati Ballet Studios, 20 de agosto de 2002. Balanchine Foundation.
- 7 En la entrevista que Mindy Aloff realizó a Franklin, el bailarín aseguraba que lo que se reproducía en el programa de mano era solamente una parte de la escenografía diseñada por Tanning. A la pregunta de Aloff en la que le recordaba que “esta imagen aparecía en el programa, y usted ha dicho antes que en ella no se puede apreciar todo el decorado”, Franklin respondió que “aquí arriba había otra hilera, otro espacio, para que entrara la luz. Por tanto, el Poeta podía ver cómo la luz recorría el telón y después llegaba hasta esta torre de aquí. Esta imagen no se corresponde con nuestro decorado. Había algo más aquí arriba; el escenario era más alto”. Entrevista de Mindy Aloff a Franklin, 20 de agosto de 2002. Balanchine Foundation.
- 8 John Martin, “Balanchine Dance in World Premiere”, *The New York Times*, 28 de febrero de 1946, p. 31.
- 9 Edwin Denby, “The Monte Carlo Distracted”, *Dance Magazine*, noviembre de 1946, en *Dance Writings*, Londres, Dance Books, 1986, pp. 348-350.
- 10 Lillian Moore, “American Notes. The Ballet Russe de Monte Carlo”, *The Dancing Times*, noviembre de 1946, p. 69.
- 11 Carta de Tanning a Denham, Sedona, Arizona, [febrero/marzo de 1946]. NYPL, BRMC.
- 12 Joan Josep Tharrats, *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Barcelona, Cotal, 1982, p. 176.
- 13 Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 348-401.
- 14 Lynn Garafola, “Dance for a City. Fifty Years of the New York City Ballet”, *Dance for a City*, Nueva York, Columbia University Press, 1999, pp. 4-5.
- 15 Lincoln Kirstein, “Achievement”, *The Ballet Society, 1946-1947*, vol. 1, Nueva York, Ballet Society, 1947, p. 9.
- 16 Con Balanchine y Kirstein trabajaron, entre otros, los músicos Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Paul Bowles, John Cage y Elliott Carter, y los coreógrafos Lew Christensen,

- John Taras, Todd Bolender, Iris Mabry, William Dollar y Merce Cunningham. La escenografía y el figurinismo fueron encargados a Kurt Seligmann, Corrado Cagli, Horace Armistead, Alvin Colt, Aline Bernstein, David Ffolkes, Robert Drew, Rudi Revil, Isamu Noguchi, Esteban Francés y Joan Junyer.
- ¹⁷ Dance Archive y The Department of Dance and Theatre Design. "Painters for the Theatre", dossier de prensa, MoMA, 10 de octubre de 1973, pp. 4-5. MoMA Archives.
- ¹⁸ Como Eugène Berman, Christian Bérard, Marc Chagall, Joan Junyer, Kurt Seligmann, Serge Soudeikine y Pavel Tchelitchev.
- ¹⁹ "Art in Progress", dossier de prensa, MoMA, 1944. MoMA Archives.
- ²⁰ Como las de Robert Edmond Jones, Junyer, Tchelitchev, Berman, Franklin Chenault Watkins, Ludwig Hirschfeld, Norman Bel Geddes y Diego Rivera.
- ²¹ Con obras de Corrado Cagli, Kurt Seligmann, Horace Armistead, Isamu Noguchi, Estebán Francés y Joan Junyer Emily Genauer, "Art as a Real Adjunct to Ballet", *New York World Telegram*, 8 de septiembre de 1945. "Stage Designs for the Ballet Society, 1947-1948", dossier de prensa, MoMA, 1948. MoMA Archives.
- ²² John Martin, "Ballet Society Plans a Second Season. Summer Activities Here and Abroad", *New York Times*, 8 de junio de 1947, p. 2.
- ²³ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Northwestern University Press, 2008, p.423.
- ²⁴ Algunos detalles sobre el argumento y las ideas de Tanning sobre el ballet se recogen en una carta dirigida a Kirstein: "En cuanto al ballet de los caballos, por supuesto que estaría dispuesta a hacerlo, *en principe*. Lo veo tan entusiasmado, Lincoln, que estoy segura de que tiene que ser bueno, la música y todo lo demás. Pero me gustaría *verlo* cuanto antes, me refiero al argumento. Según recuerdo, la primera vez lo iba a coreografiar Dollar. Y la historia se basaba sobre todo en carreras de caballos, apuestas, carreras amañadas, todo relacionado con el dinero, un tema que, por alguna razón, no me parecía demasiado apropiado para un ballet. Pero después se me ocurrió un planteamiento más fantástico, más bien gótico (a Pavlik, que estaba aquí en ese momento, le gustó). Pensé incluir un juego de espejos, con un espejo enorme, y una escena final con un desesperante juego de sillas musicales. Pero, *desde entonces*, he visto que esas dos ideas han sido explotadas, la del espejo por Genet (Jean) (Madame Miroir) y la de las sillas musicales por Auric (en un ballet bastante superficial e intrascendente que vi en París en 1950). De todos modos, ¿me podría usted enviar el nuevo argumento, por favor? [...] Una cosa más: para la idea del caballo, ¿cree que deberíamos utilizar rostros o cabezas de caballo? Me temo que, de lo contrario, todo sería muy confuso y el público no sabría lo que son en realidad. Sin embargo, soy consciente de que es muy incómodo bailar con una cabeza de caballo sobre los hombros y podría resultar incluso ridículo, Dios no lo quiera. Una solución sería que las llevaran los bailarines del fondo, no los protagonistas". Dorothea Tanning, carta a George Balanchine, 29 de octubre [¿1950?]. NYPL, Lincoln Kirstein Papers (LKP), ca. 1913-1994, MGZMD 123, caja 9, carpeta 142.
- ²⁵ ¿Recuerda usted la música que compuso Colman para el ballet de las carreras de caballos? Nunca la llegué a escuchar, pero Lincoln decía que se podía utilizar para cualquier otra cosa. Y sin embargo... Igual *sí* podríamos utilizarla (a no ser que consista únicamente en relinchos y galopes de caballos). Esta es la idea que se me ha ocurrido: un ballet sobre el ballet [...]. Carta de Dorothea Tanning a George Balanchine, 1 de febrero [¿1951?]. George Balanchine Archive, 1924-1989. MS Thr 411 (1864). Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.
- ²⁶ Carta de Tanning a Kirstein, Sedona, Arizona, 29 de marzo de 1948. NYPL, LKP.
- ²⁷ Carta de Tanning a Kirstein, [París], 26 de agosto [1950]. NYPL, LKP.

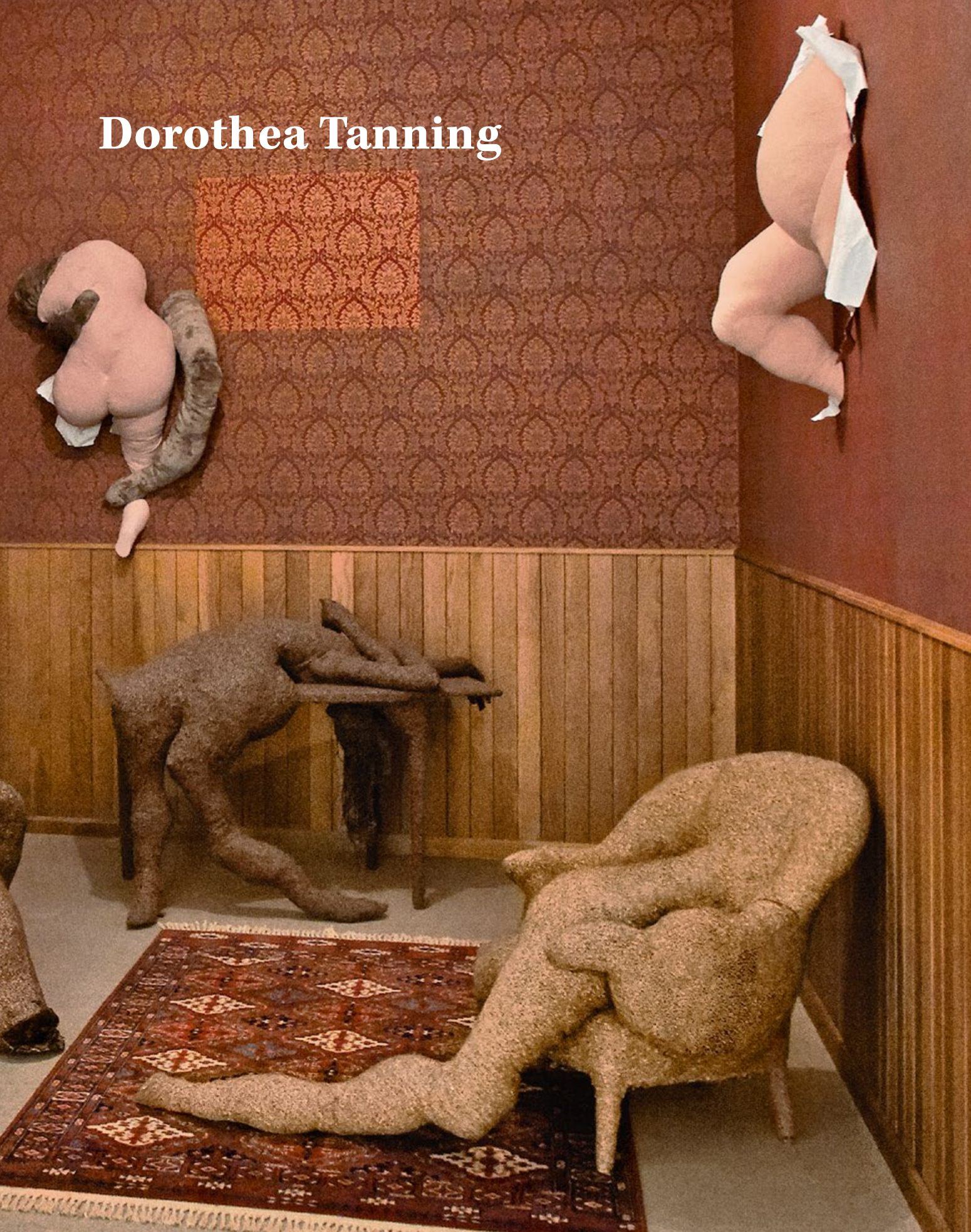
- ²⁸ “Editorial Comment”, *Ballet Today*, vol. 3, n° 28, octubre de 1950, p. 3.
- ²⁹ Estos obligaron a destruir los decorados y trajes y no permitieron que el ballet se representara en los Estados Unidos. Sasha Anawalt, *The Joffrey Ballet: Robert Joffrey and the Making of an American Dance Company*, Nueva York, Scribner, 1996, p. 141. Además, una carta de Tanning posterior al estreno del ballet revela que Cranko no estaba de acuerdo con la coreografía que había creado: “No sé qué pasa con el ballet. He recibido una carta curiosa y bastante histérica de Cranko en la que asegura que la coreografía no acaba de funcionar. Que no quiere que se estrene y demás. No pienso preocuparme más, porque me agota. Ya hablaremos de esto cuando nos veamos. Entretanto, he decidido trabajar exclusivamente con George, si me propone un nuevo proyecto. De lo contrario, me retiraré. Con George, tengo la sensación de que formamos un verdadero *equipo*, y, además, siento por él cariño y admiración, que es, por supuesto, lo que sirve de inspiración a la gente. Perdóneme por expresarme con tanta torpeza (ya sabe usted que llevo un año hablando solo en francés y me cuesta expresarme con fluidez en mi propia lengua), pero estoy segura de que entiende lo que quiero decir”. Dorothea Tanning, carta a Lincoln Kirstein [París], 5 de septiembre [1950], NYPL, LKP.
- ³⁰ Tanning, *óp. cit.*, p. 87.
- ³¹ En una de las cartas que Dorothea Tanning dirigió a Lincoln Kirstein se puede leer: “A veces pienso que si no fuera tan pobre, cogería un buen pellizco de dinero y montaría mi propio ballet”. Dorothea Tanning, carta a Lincoln Kirstein [París], 5 de septiembre [1950], NYPL, LKP.
- ³² Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2008, p. 423. Carta de Tanning a Kirstein, 5 de septiembre [1950], 29 de octubre [¿1950?], 11 de marzo [1952] y 13 de febrero de 1953; y Lincoln Kirstein, carta a Dorothea Tanning, [Nueva York], 13 de marzo 1953. NYPL, LKP. Dorothea Tanning, carta a George Balanchine, 1 de febrero [¿1951?].
- George Balanchine Archive, 1924-1989. MS Thr 411 (1864). Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.
- ³³ Carta de Tanning a Kirstein, 29 de octubre [1950]. NYPL, LKP.
- ³⁴ “The Grand Ballet du Marquis de Cuevas”, *The Dancing Times*, noviembre de 1951, p. 68. De hecho, *Night Shadow* sufriría cambios posteriores, pues en la reposición que hizo el NYCB en 1960, Balanchine encargó nuevos trajes a André Levasseur y decorados a Esteban Francés, y desde entonces sería conocida como *La Sonnambula*.
- ³⁵ Carta de Tanning a Balanchine, Sedona, Arizona, 3 de diciembre de 1950. George Balanchine Archive, 1924-1989. MS Thr 411 (1864). Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.
- ³⁶ Carta de Tanning a Kirstein, 1 de enero de 1952. NYPL, LKP.
- ³⁷ *Ibíd.*
- ³⁸ Carta de Tanning a Balanchine, 1 de enero [1952]. NYPL, LKP.
- ³⁹ John Martin, “Balanchine *Bayou* in World Premiere”, *The New York Times*, 22 de febrero de 1952, p. 14.
- ⁴⁰ Carta de Tanning a Kirstein, 11 de marzo [1952]. NYPL, LKP.
- ⁴¹ John Martin, “Miss Boris Dances in Her Own Ballet”, *The New York Times*, 14 de enero de 1953, p. 26.
- ⁴² Joanna Kleinberg y Rachel Liebowitz, “Introduction”, *Dorothea Tanning. Early Designs for the Stage*, Nueva York, The Drawing Center, 2010, p. 15.
- ⁴³ En algunos de estos casos cabe analizar en qué medida la cartografía posbélica y sus exilios pudieron determinar un mayor desarrollo de esta faceta en la trayectoria profesional de las mujeres artistas.
- ⁴⁴ Lynn Garafola describe cómo Balanchine repuso ballets como *Concerto Barocco* y *The Four Temperaments* (originalmente diseñados por Eugène Berne y Kurt Seligmann, respectivamente) y sustituyó los trajes “con túnicas y maillots que resultaban

una versión estilizada de la ropa de ensayo de ballet. Esta dramática transformación sacó estas piezas de sus contextos originales neorrománticos y surrealistas, resituándolos en un presente atemporal y anónimo. [...] En *The Four Temperaments, Agon* (1957) y *Episodes* (1959), los más célebres *leotard ballets* de Balanchine en ese momento, ese presente era en parte una metáfora para el Nueva York posbélico”. Garafola, “Dance for a City”, p. 8.

⁴⁵ Por ejemplo, Tanning llegó a plantear no aparecer en los créditos de las obras para evitar así la retención de los porcentajes del sindicato a la hora de cobrar por su trabajo. Cartas de Tanning a Kirstein, [París], 23 de mayo y 26 de agosto -[1950]. NYPL, LKP.

⁴⁶ Aquí Tanning juega con el doble sentido, pues se puede traducir la frase como: “Un encuentro trascendental, ya que fue el inicio de una colaboración que, literalmente, me levantó del suelo” pero también “que me hizo perder la cabeza por amor”, en Tanning, óp. cit., p. 86.

Dorothea Tanning



Dorothea Tanning

Detrás de la puerta, invisible, otra puerta

- 15 Dorothea Tanning. Detrás de la puerta, invisible, otra puerta**
Alyce Mahon
- 37 La danza de los caminantes de sueños. Dorothea Tanning y el ballet**
Idoia Murga Castro
- 53 La vida es otra cosa. *Chambre 202, Hôtel du Pavot***
Alyce Mahon
- 69 Otra dimensión. Dorothea Tanning, el arte actual y el legado del surrealismo**
Ann Coxon
- 83 Selección de relatos cortos y poemas**
Dorothea Tanning
- 105 Catálogo**
- 189 Lista de obras**

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

Asesora de Dirección

Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas

Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y
Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro
de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

Director del Centro de Estudios

Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Alberto Salcines Sáez

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico
y de Negocio

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Este libro se publica con motivo de la exposición *Dorothea Tanning. Detrás de una puerta, invisible, otra puerta*

Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid, 3 de octubre de
2018-7 de enero de 2019

Tate Modern, Londres, 26 de
febrero-9 de junio de 2019

Exposición organizada por el Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía
con la colaboración de la Tate Modern
y el apoyo de The Destina Foundation
y Fundación Museo Reina Sofía

Colabora



EXPOSICIÓN

Comisaria
Alyce Mahon

Co-comisaria en la Tate Modern
Ann Coxon

MNCARS

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la Exposición
Ana Ara
Beatriz Jordana

Responsable Gestión de Exposiciones
Natalia Guaza

Registro
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruiz

Restauración
Manuela Gómez (Restauradora responsable)
Margarita Brañas
Paloma Calopa
Begoña Juárez
Juan Antonio Sánchez

Seguros
Garantía del Estado

CATÁLOGO

**Catálogo editado por Alyce Mahon
y el departamento de Actividades
Editoriales del MNCARS**

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Teresa Ochoa de Zabalegui

Traducciones
Del inglés al español, Jaime Blasco

Edición y corrección de textos
Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico
Florencia Grassi, El vivero

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Impresión
Artes Gráficas Palermo

Encuadernación
Ramos

© de esta edición, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, 2018

© del texto de Alyce Mahon, su autora

© del texto de Ann Coxon, Tate Modern,
2018

© de los textos de Dorothea Tanning,
Dorothea Tanning 2018

Texto de Idoia Murga y traducciones,
BY-NC-ND 4.0 International



De las obras de Dorothea Tanning,
© VEGAP, Madrid 2018

Otras obras:

© Dedalus Foundation, Inc./VAGA,
New York/VEGAP, Madrid, 2018

© The Easton Foundation/ VEGAP,
Madrid, 2018

© The Estate of Marcel Duchamp,
Alberto Giacometti, Man Ray Trust,
Charles Woodman, VEGAP, Madrid, 2018

© Marcel Dzama, Rachel Goodyear,
Lucy Gunning, Sarah Lucas, Wolfgang
Wesener, 2018

ISBN: 978-84-8026-574-4

NIPO: 036-17-036-6

L.D.: M-24324-2018

Catálogo de publicaciones oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta:
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

Se han hecho todas las gestiones posibles
para identificar a los propietarios de
los derechos de autor. Cualquier error
u omisión accidental, que tendrá que
ser notificado por escrito al editor, será
corregido en ediciones posteriores.

Créditos fotográficos

Association Atelier André Breton (foto
Henri Glaeser): 61

The Byrd Collection: 106, 107, 152, 204

The Destina Foundation: 14, 18, 19, 21, 24,
31, 35, 36, 38, 41, 45, 54, 57, 60, 62, 65, 68,
82, 104, 114, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180,
181, 183, 184, 185, 187, 199, 206

Paul B. Franklin (foto G. Heard
Hamilton): 28

Estudio de Louise Bourgeois (foto
Christopher Burke): 71

Matts Gallery, London y Lucy Gunning: 73

Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía (foto Joaquín Cortés y Román Lores):
cubierta

The Museum of Modern Art, Nueva York/
Scala, Florencia: 58

The New York Public Library: 39, 42, 47

Pippy Houldsworth Gallery, Londres y
Rachel Goodyear: 78

Philadelphia Museum of Art: 23

Tate, London, 2018: 75, 112-13

The Skylark Foundation: 52

Wolfgang Wesener: 190

Charles Woodman y Victoria Miro,
Londres/Venecia: 72

David Zwirner, New York: 77

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento a la comisaria de la exposición Alyce Mahon, así como a la The Destina Foundation por su apoyo al proyecto.

Extendemos nuestro agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones sin cuya generosidad esta exposición no hubiera sido posible:

The Byrd Collection

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de creation industrielle

Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Dallas Museum of Art

Des Moines Art Center

The Destina Foundation, Nueva York

Harold and Gertrud Parker Collection

Helen and Brian Heekin Collection

The Israel Museum, Jerusalén

James J. Apostolakis Collection

Kent Belenius Collection, Estocolmo

Los Angeles County Museum of Art

Max Ernst Museum Brühl des LVR, Kreissparkasse Köln

The Menil Collection, Houston

Michael Wilkinson Collection

Mimi Johnson Collection, Nueva York

Moderna Museet, Estocolmo

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

Philadelphia Museum of Art

San Francisco Museum of Modern Art
Smithsonian Institution. Archives of American Art

Suzanne Elisabeth Murphy Collection
Tate

Thomas and Kamala Buckner
Collection

Yale University Art Gallery

Queremos asimismo agradecer la especial colaboración de:

Alison Jacques Gallery, Londres

Elisabeth Bouchard

Diego Calvo

Cristina Cámara

Katherine Conley

Marianne Egger-Gerozissis

Amy Ernst

The Film-Makers' Cooperative

Paul B. Franklin

Gallery Wendi Norris, San Francisco

Hans Richter Estate

Erin Hestvik, New York City Ballet
Archives

Konrad Hirsch

Pamela S. Johnson

Rena Labod

Jean-Jacques Lebel

Lee Miller Archives

Evelyn Mahon

Malingue S.A., París

Michael Rosenfeld Gallery, Nueva York

Mignon Nixon

Richard Overstreet

Schamoni Films

Scottish National Gallery of Modern
Art Library

Mark, Anouk & Adam Shiel

The Skylark Foundation

Marion von Hofacker

Finalmente agradecemos a Ann Coxon
e Idoia Murga por sus ensayos

Así como a todas las personas que han
preferido mantenerse en el anonimato

Este libro compuesto en Kepler Std e impreso
en los papeles Lessebo Design Smooth 115gr/m²
y Sirio 280 gr/m², se terminó de imprimir en
Artes Gráficas Palermo, Madrid,
Septiembre de 2018

Detrás de la puerta, invisible, otra puerta

202

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



9 788480 265744