



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

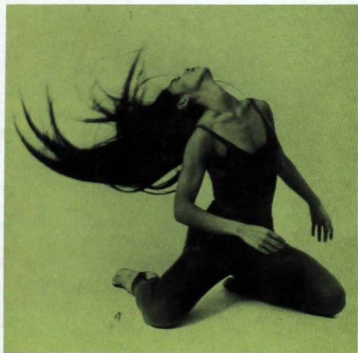
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Durán, Lin. Manual del coreógrafo. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1993. ISBN: 9682949831

Descriptorios Temáticos (palabras clave): coreografía, enseñanza de la danza, danza escénica, manual de danza, técnicas de danza, danza contemporánea, choreography, dance education, scenic dance, dance manual, dance technique, contemporary dance.

D a n z a

**MANUAL  
DEL  
COREOGRAFO**

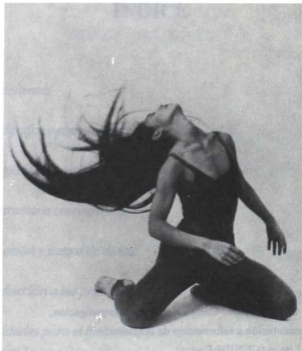


**LIN DURAN**  
**1993**

Serie de Investigación y Documentación de las artes  
Segunda Epoca

LIBRARY  
CENIDI-DANZI  
"JOSE LIMON"

**MANUAL  
DEL  
COREOGRAFO**



**LIN DURAN  
1993**

Primera edición

DR C 1993 INBA / Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de la Danza

José Limón (CENIDI-Danza)

Campos Elíseos Núm. 480

C.P. 11000 México, D. F.,

Impreso y hecho en México

ISBN 968-29-4983-1

# MANUAL DEL COREOGRAFO

LIN DURAN

## INDICE

<i>Antecedentes</i>	7
<i>Coreógrafos y espectadores</i>	13
<i>La experiencia estética</i>	23
<i>La estructura coreográfica</i>	29
<i>Educación y juegos de danza</i>	35
<i>Introducción a las prácticas</i>	45
<i>Actividades para el bailarín que se inicia en la creación coreográfica</i>	51
<i>Glosario</i>	87
<i>Bibliografía</i>	123



# Agradecimiento

Agradezco la ayuda que en forma de discusión, revisión o simple lectura comentada me brindaron mis amigos Luis Rivero, Patricia Cardona, Bertha Schulte y Horacio Durán, así como mis compañeras maestras del Taller de Coreografía del INBA Ana González y Jenet Tame.





# Antecedentes

La historia de la "danza escénica de creación" en el siglo XX empieza a gestarse como consecuencia de los movimientos artísticos en la plástica y en la literatura: dadaísmo, surrealismo, cubismo, expresionismo, modernismo... A la zaga de las nuevas tendencias que inauguraron el siglo se mantenía el coreógrafo, hasta que en los años treinta se estableció la danza moderna en Europa y en los Estados Unidos, con grandes artistas como Martha Graham, Mary Wigman y Doris Humphrey.

En los "países ricos" los bailarines inician sus estudios de coreografía en academias particulares, talleres, centros o escuelas, y pagan altas sumas de dinero por las clases. El aspecto económico no les quita la oportunidad de estudiar con los mejores maestros. En cambio, en México - y supongo que así es en toda América Latina - el método habitual ha sido "prueba y error". De esta manera, obtener logros requiere el doble o el triple de años de trabajo, con el consiguiente desperdicio de entusiasmo y energía. Aun así, es evidente que el mexicano es un pueblo con extraordinario talento creador.

Es por esta razón que un grupo de maestros hemos dedicado varios años a elaborar planes y programas de estudio que permitan la formación de un aspirante a coreógrafo, tanto por su desarrollo artístico como por su dominio del oficio. Partimos de la base de que sólo se aprende haciendo, es decir, creando.

En los cursos que he impartido se me han hecho muy claras ciertas ideas. Dicen que la mejor manera de aprender es enseñando y así lo compruebo en mis clases de *Juegos de danza e Introducción a la coreografía*. Naturalmente, he aprendido más que los alumnos en esta experiencia viva y vital de "sacarle la creatividad" al alumno.

La historia de la nueva danza en México empieza en los años veinte con la preocupación sobre la identidad nacional. ¿Quiénes somos? ¿Cuáles son nuestras características? También a las iniciadoras de la danza moderna norteamericana, Doris Humphrey y Martha Graham, les preocupó reconocer su realidad y reconocerse en ella.

Pero la fase nacionalista de la cultura comenzó antes, con la música, al tomar los compositores las canciones del pueblo para usarlas como materia prima de conciertos y sinfonías (Debussy, Chopin, Chaikovski). Ya el ballet clásico había construido su vocabulario a partir de las danzas campesinas. El mayor éxito de esta tendencia lo logró la danza romántica, y después los ballets rusos de Serge Diaghilev con Nijinski y Pávlova como estrellas.

En México se desarrolla la etapa nacionalista con músicos como Revueltas, Chávez, Moncayo, Galindo y muchos otros. Fue una etapa fructífera. Los coreógrafos de ese tiempo, influidos también por la pintura de los grandes muralistas, siguieron la fórmula de tomar del pueblo lo que en ese momento cultural resultaba atractivo.

Desde el 30-30 de Nellie Campobello sobre la Revolución Mexicana, que bailaban cientos de jovencitas en los estadios, hasta la estilización "a lo *Indio* Fernández" de la mayor parte de las danzas creadas en los años cuarenta y cincuenta, estaba siempre presente la necesidad de reconocernos.

Emilio Fernández, *el Indio*, fue un destacado cineasta mexicano. El y su camarógrafo, Gabriel Figueroa, le dieron a este país imágenes de exaltación idílica. Los paisajes campiranos eran soberbios y los atuendos de faldas con olanes, rebozos y trenzas lustrosas, para ellas, y los trajes de charro, para ellos (o a veces el calzón de indio y el sombrero de petate impecablemente limpios), eran del mejor gusto.

Así es que entre la música nacionalista, los éxitos de las películas y la tendencia del Estado a "afirmar los valores nacionales" los artistas quedaron atrapados en la seducción de una imagen idílica de México. Se explican entonces coreografías como *En la boda*, *El zanate*, *Tierra*, *Huapango*, *La manda*, *Zapata* y, por supuesto, *La coronela*.

Por saturación y porque las artes evolucionan, esta tendencia cesó repentinamente, dejando un gran vacío. La crisis implicaba la necesidad de reconocernos también como seres humanos, como seres universales. Este fue el momento más difícil del esfuerzo coreográfico en México. ¿Cómo ser universales? ¿Mostrando un hombre y un país concretos? Gradualmente los temas pasaron del campo a la ciudad y de un realismo estilizado a una fantasía nutrida en los mitos que llevamos dentro de la piel. La respuesta fue sumergirse en la profundidad de la conflictiva humana para mostrarla transformada por la magia que subyace en nuestra cultura mexicana y latinoamericana. En realidad, la identidad

estaba en darnos cuenta de que no somos europeos ni estadounidenses, sino algo muy complejo, pero claramente definido, que algunos llaman mestizaje.

La alteridad, la otredad, la diferencia con otros países nos dio la clave de lo que somos, sin necesidad de transformarnos en "inditos". Mientras más profundos sean los significados más estarán en la estructura de otros seres humanos, de otras culturas.

En los caminos del arte, la comprensión o el puente entre personas tiene más que ver con el inconsciente colectivo junguiano que son lo superficial de cada cultura.

Para responder a una nueva visión del arte coreográfico, que resultaba imperativa en los sesenta, se empezaron a explorar las posibilidades de un lenguaje que realmente incluyera lo que somos, como individuos y como sociedad. Tarea sumamente difícil que hasta la fecha sigue siendo complicada de abordar.

Hacer una reflexión sobre el oficio coreográfico es la meta de este libro. Pero más importante me ha parecido, en el transcurso de la elaboración del texto, referirme al fenómeno de la creación artística, sin el cual el proceso de la realización coreográfica resulta incompleto. Demandas y necesidades apremiantes, que compruebo todos los días, me obligan a escribir acerca de los descubrimientos y posibles métodos de trabajo que he ido encontrando durante mi labor docente. En mi trabajo como maestra he podido explorar a fondo el fenómeno de la creatividad, desde los niveles iniciales hasta la experiencia estética que proporciona un óptimo oficio coreográfico aunado con una fuerte sensibilidad creadora.

Queda claro, entonces, que el interés por publicar el presente libro coincide con la ingente necesidad que se observa de conocer más sobre el qué, el cómo y el para qué de la creación en el arte de la danza.







# Coreógrafos y espectadores

El mayor problema al que se enfrenta el coreógrafo principiante es el de la claridad respecto de lo que quiere transmitir al público, en tanto que compendio de ideas, emociones y formas; claridad razonada de cuál es exactamente el enunciado, la afirmación (o negación) que le servirá de hilo conductor o que constituirá el núcleo de toda la estructura de su obra. Afirmación o negación porque aun cuando su tema sea un color como "el rojo", su atracción o su rechazo por el rojo se hará evidente.

Los elementos con los que cuenta el coreógrafo para armar su estructura coreográfica son, fundamentalmente, los bailarines y su movimiento, la música, las relaciones de espacio, tiempo y dinámica, la composición visual escénica y, sobre todo, el material temático. ¿De qué nos habla la obra? ¿Qué pretende decirnos? ¿Nos va a sacudir, a deleitar, a hacer pensar? ¿Las imágenes se nos quedarán clavadas en la mente o desaparecerán tan pronto como dejemos el teatro?

El material temático, por muy platónico o metafísico que sea, tiene su marco de referencia en lo humano. Mientras más humano, más profundo es el impacto que el público recibe, ya que el espectador tiende a identificarse con los contenidos que se filtran por el tejido coreográfico.

Cuando hablamos del compromiso del coreógrafo nos referimos a la interpretación del material temático desde el punto de vista personal. La interpretación de un fenómeno, de una idea, de una situación, no es su descripción, como podría ser la ilustración de los aspectos de un circo (payasos, trapecistas, domadores), ni un encadenamiento de imágenes unidas artificialmente, sino la manera en que visualizamos el significado del circo y las relaciones entre sus artistas. ¿Qué significa para nosotros el circo? ¿Cómo interpretamos ese mundo de ejercicios repetidos hasta la mecanización (deshumanización) más ajustada? ¿Cómo interpretamos las pasiones, los placeres, las injusticias y las risas? ¿Qué nos interesa interpretar como una realidad que nos afecta, que nos conmueve? Esto implica, naturalmente, que no se copia ni se imita, sino que es algo muy personal lo que deseamos comunicarle al público. En nuestro comentario está nuestro compromiso como artistas.

Se puede ser parcial, ambiguo y hasta agresivo con el material temático; lo que no se acepta es esconder las opiniones personales tras la confusión y la oscuridad. La base de la claridad temática de una coreografía está en la toma de conciencia de los puntos de vista personales.

El lenguaje coreográfico "habla", en primera instancia, a los sentidos, especialmente a la percepción visual, auditiva (la música) y táctil (cinética) del espectador. Estos estímulos se conectan con nuestras vivencias más significativas, aquellas que hemos guardado como experiencias tristes y alegres, o simplemente impactantes. A esta conexión se empalma un proceso de pensamiento estético (no analítico), basado en unidad, claridad, contraste, conflicto y coherencia. Estas cualidades, entre otras, se muestran continuamente en la naturaleza y quedan grabadas en nuestros hábitos de percepción, por lo que el espectador siente la necesidad de ponerse en armonía con ellas.

Generalmente el coreógrafo organiza su material a partir de un tema concreto y dosifica los recursos técnicos y las acciones después de intentar visualizar la obra como una totalidad.

Si pensamos en el siguiente tema que, en realidad ya es un enunciado: "La comunicación real entre las personas es difícil", y empezamos a jugar con él, tal vez pensemos primero en la incomunicación al estilo de Ionesco, ironizada por medio del absurdo. También podemos pensar que la comunicación con la que vivimos es superficial, insustancial, no comprometida. De aquí concluimos que la incomunicación nos puede llevar también a la tragedia. En fin, las derivaciones que puede tener este tema son infinitas y lo que el coreógrafo seleccione tendrá que ver con su experiencia de vida. Un tema es el material generador y ordenador de ideas a través de la conciencia de un coreógrafo. Quedaría claro también que un enunciado es más rico en posibilidades creativas que un tema general.

Hemos visto que los enunciados que parten de un tema son instrumentos muy útiles, pero sabemos lo difícil que es verbalizar un enunciado antes de que la obra esté concluida. Al examinar esta paradoja, vemos que el artista se conduce en su trabajo creativo a través de impulsos sensibles y por intuición (acumulación de experiencias). Empieza con un esquema, unas ideas, un enunciado apenas entrevisto y una serie de improvisaciones. Cuando la obra está terminada se puede



constatar si el enunciado sobrevivió y, en caso afirmativo, de ahí saldrá el título de la danza. El enunciado y su armazón estructural podrán cambiar en el proceso de construcción de la obra, pero ayudarán a no perderse, a no irse por el camino de la desestructuración y la desintegración, obviamente contrarias al sentido de unidad.

Es fundamental que la única guía del espectador, cuando se acomoda en la butaca con el programa de mano, sea clara y precisa. Si el título se escogió porque era atractivo en sí y no tiene verdadera conexión con la sustancia de la obra, estaremos desorientando al público. Si, en cambio, le damos lo sustancial en el título, atraparemos su atención con mucha mayor rapidez. Resulta muy penoso estar tratando de adivinar cuál es la relación entre el título y lo que estamos viendo en el escenario. Y esto nos devuelve al problema de la claridad.

La claridad es una condición estética del arte. Lo contrario de claridad es confusión. La confusión provoca el mal humor de los espectadores. La claridad temática empieza con el título de la obra. La confusión es probable que se deba a que la obra maneja demasiadas generalidades. La claridad es hermana gemela de lo concreto, de lo específico que habla de lo general. El cacique concreto Pedro Páramo, en la novela de Juan Rulfo, nos habla más claramente del caciquismo que si leyéramos un tratado sobre el tema.

Para completar estas ideas pensemos en qué características debería tener la coreografía ideal. Como ya se dijo, debe tener claridad, ser accesible al público sin que pierda el misterio, la magia, y sin que resulte obvia. Claridad en la mente y la sensibilidad del coreógrafo. Todo lo que el autor construya estará impregnado de claridad o de confusión y el espectador sabrá inmediatamente a qué atenerse. El transcurso de la danza puede ser misterioso y las ideas irse aclarando poco a poco. Los contenidos principales pueden ir apareciendo gradualmente, pero es preferible que la claridad, y por lo tanto la coherencia, estén presentes desde los primeros momentos. Como espectadores, ésta es la forma en que podemos entregarnos con menos suspicacia a la obra.

Es importante, muy importante, que la coreografía esté estructurada, en el sentido de "organización funcional coherente de los elementos del todo". Esto implica, por cierto, que la construcción se base en contrarios que den la tensión dinámica (conflicto) y elementos contrastantes, que den ritmo a la obra y subrayen los contenidos importantes.

La diferencia entre un creador y un organizador de pasos de danza está en la capacidad de percibir los proyectos como totalidades unitarias. La unidad de una obra, en la que todo es pertinente, y no sobra ni falta nada, es la base de sustentación de una coreografía. Esta totalidad tiene, por supuesto, un "hilo conductor" o un *leit motiv* que funciona como factor de cohesión.

Doris Humphrey decía que el ser humano ha adquirido el sentido de las estructuras a través de los miles de formas que percibe en su vida, desde montañas hasta un pequeño peine. Todo tiene un ordenamiento funcional coherente y las personas, entonces, encuentran necesario que este ordenamiento orgánico esté también en el arte.

Sin embargo, el primer contacto perceptual del público es con los bailarines. Un buen bailarín (ese que logra equilibrar técnica y expresividad) es el elemento de seducción más fuerte con que cuenta el coreógrafo. La mejor simbiosis creativa se logra cuando existe una corriente de identificación artística entre bailarín y coreógrafo. Sin esta identificación el trabajo puede resultar frío y mecánico. Tampoco nos convence el bailarín que basa toda su actuación en sus facultades acrobáticas. Lo que verdaderamente nos seduce es estar frente a bailarines que son expresivos, pensantes y precisos. Al igual que en el caso de la realización coreográfica, esperamos que a estos bailarines no les sobre ni les falte, sino que estén justo donde artísticamente deben estar.

La "visión del todo" a que hacíamos referencia nos permite percibir qué queremos decir, cómo lo queremos decir, con qué duración, con cuántos bailarines, con qué tipo de música, etcétera, casi como si la obra estuviera ya realizada. Esta capacidad obviamente se va adquiriendo y luego afinando con la experiencia. Lo que resulta peligroso es entusiasmarse con imágenes aisladas y luego tratar de rellenar los huecos. Esto les sucede mucho a los principiantes.

Ven sólo aspectos aislados del trabajo y, al realizarlo, se les acaban las imágenes y no saben para dónde seguir, ni cuánto tiempo alargarse, ni por qué. La visión de las totalidades se adquiere con ejercicios dirigidos a lograr esta habilidad, especialmente con la creación de microdanzas en que están estructurados todos los elementos de una obra de mayor duración. El todo unitario - aunque sea aproximado, ya que el trabajo en su desarrollo nos puede llevar a otro lugar, como los personajes de las novelas que estaban destinados a un fin catastrófico y terminan muy felices - nos permite retomar el curso o cambiarlo, pero

con plena conciencia de que así lo pide el material. Sin esta visión no existe la estructura y sin estructura las obras pueden ser interesantes por algunos detalles, pero nunca tendrán trascendencia real. Al respecto, Marguerite Yourcenar decía: "Cuando me instalo, sé con exactitud lo que voy a hacer, pues ya está todo escrito en mi pensamiento".

Veamos ahora en qué medida el público busca emocionarse o dejarse seducir y convencer. Algunos buscan pasar el rato y alegrarse la vista con bellos y bellas intérpretes; otros buscan contenidos significativos en las obras, que los hagan acercarse a la plenitud estética; otros, como personas vírgenes, gozan dejándose contagiar por la psicomotricidad de los bailarines; bailan junto con ellos y se identifican con los movimientos corporales como una forma de vivencia indirecta o prestada.

La verdad es que la coreografía ideal es la que logra las tres reacciones: emocionar, seducir y convencer. Esto significa que la obra tendrá buena factura, contenidos sustanciales y magia teatral.

La música y la plástica escénica contribuyen de manera fundamental a la magia teatral. Aun cuando pintura y música existen tranquilamente sin la danza y la obra coreográfica parecería depender en grado excesivo de estas artes, la verdad es que la música para danza, así como la escenografía, la iluminación y el vestuario, son aspectos muy específicos de estas dos manifestaciones artísticas y difícilmente se las puede separar del hecho escénico.

Hubo un tiempo, durante la expansión de la danza moderna y el posromanticismo del ballet clásico, en que la música se convirtió en el eje de toda actividad coreográfica. En la Opera de París, Serge Lifar clamaba, en un manifiesto, que la danza ya no podía seguir siendo esclava de la música. Que los ritmos del ballet no podían adecuarse a ritmos impuestos, debido a que los músculos tienen su tiempo para desplegar su estado óptimo. Por otra parte, Doris Humphrey y José Limón, grandes creadores de danza moderna, dieron forma física a importantes obras musicales. La danza contemporánea, la de los años sesenta para acá, tiende a que tanto el compositor como el coreógrafo trabajen juntos, como en su mejor época lo logró Mary Wigman. En caso de no existir esta posibilidad (muchas veces un lujo imposible) el coreógrafo selecciona música grabada y puesta en el mercado, y así decide cuál es la que dará sustento a su trabajo coreográfico. El asesor musical, sin embargo, debe ser un conocedor del lenguaje de la danza para aconsejar atinadamente al creador. Con el artista plástico debe haber también un acuerdo, ya que los factores del escenario condicionan el espacio, las dinámicas

y los significados. Un color llamativo en los trajes, por ejemplo, altera la energía que está vibrando en el espacio y las asociaciones vivenciales del espectador. Resulta obvio decir que el coreógrafo es el responsable final del producto artístico y que habrá adquirido suficientes conocimientos en todas las áreas artísticas para poder dialogar con los demás creadores, en su propio idioma técnico-artístico.

El arte de la danza en esta época de *boom*, declaran los europeos, ha logrado su total autonomía. Es decir, no depende del escritor que idea un libreto, ni depende de un músico que la lleva por caminos ajenos a su arte, ni depende del director de teatro o de cine, en quien pesan más las imágenes plásticas que el lenguaje coreográfico. "La danza es el arte del siglo XX", decía Béjart, "porque rescata al cuerpo humano en toda su sencillez", completaba Jean-Claude Gallotta. La danza es por fin autónoma, dicen los principales artistas europeos y latinoamericanos.

Para mantener fascinado al espectador con lo que pasa en el foro existen algunos recursos básicos que cohesionan y dan tensión dinámica estructural a la obra. Padecemos, por influencia del arte comercial, una tendencia a la desintegración social, moral y artística. Esta desintegración la combatimos con su opuesto, la integración.

Está comprobado que la salud de una persona y de una sociedad únicamente se logran con la integración de todas sus facultades, en todos sus actos y manifestaciones. La lucha contra cualquier factor desintegrador es tarea del artista y la asume sin que, muchas veces, sepa bien a bien qué está haciendo. En nuestros países es muy fuerte el "impulso de vida", por todas las atrocidades y despojos que el hombre y la mujer colonizados han debido enfrentar. No es extraño que las luchas de la historia y de la naturaleza nos den la pauta para fortalecer nuestro arte.

La tensión dinámica (conflicto y contraste) que subyace en toda estructura recuerda las construcciones antiguas en que enormes piedras, sin ningún material que las una, se sostienen en su lugar por siglos. Especialmente la piedra central (clave) de un arco de medio punto en que las piedras laterales se expanden y presionan hacia el centro del arco.

El sentido de construcción de los coreógrafos contemporáneos es una característica de la danza de vanguardia. Anteriormente era válido dividir las obras por escenas, como en el modernismo, que sigue las líneas del vodevil. Es característica del arte contemporáneo el concepto de que todo tiene que ver con todo y de que cada elemento condiciona

o altera los otros elementos que entran en juego, como en una interacción dinámica de entrecruzamientos y vibraciones. El énfasis está en transmitir contenidos profundos, de tal manera que lleguen a ser universales, es decir, interesantes, identificables y perceptibles para todos los humanos.

Como ya señalamos, tensión dinámica estructural implica el manejo de dos elementos: contraste y conflicto.

El contraste permite subrayar los momentos en que la coreografía intenta establecer un contenido y, para ello, nos enseña brevemente el otro lado de la moneda y da un respiro al espectador con una cualidad opuesta. Un mecanismo así evita la monotonía, evita que la obra se "aplane" o se "cuelgue". Sirve también para sorprender gratamente. Las sorpresas continuas son un recurso fundamental en la construcción de una totalidad. El contraste tiene que ver también con el ritmo de la obra, que es finalmente el manejo de las cualidades, del tiempo y las duraciones.

El conflicto es un recurso múltiple. Abarca desde fuerzas contrarias en pugna, o lanzadas hacia direcciones opuestas, hasta el "querer y no querer" de un personaje, o que unos estén contra otros, o que quieran estar juntos y algo lo impida. El conflicto se da en todos los niveles: en el propio cuerpo, en la composición, en las energías de los movimientos corporales, en el uso del espacio, etcétera. Mientras más tensión necesitemos, mayor será la aplicación de elementos en conflicto que utilicemos.

Tensión dinámica estructural significa básicamente la síntesis de una construcción unitaria y total, que tiene un armazón como el de un cuerpo vivo, con su columna vertebral y su sistema nervioso central; también con sus compensaciones anatómicas (unas partes del cuerpo se yerguen mientras otras se dejan ir con la gravedad), y órganos internos que se apuntalan unos a otros; contradicciones entre impulsos y autocensura, entre pasiones y raciocinio...

El aspecto cualitativo del tiempo que transcurre significa que las duraciones son largas o cortas según la intensidad e importancia de las acciones. El "buen ritmo" de una coreografía depende mucho de la oportunidad con que se presenten cambios, variaciones, pausas, disoluciones, clímax..., pero también de que las duraciones sean exactamente las que requieren el contenido de la acción y sus formas respectivas que,

naturalmente, tienen que ver con lo que ha pasado antes y pasará después. En suma, el "ritmo" está intuitivamente ligado a la trama que se va tejiendo en el proceso del trabajo coreográfico, aun cuando todo esté previsto por el creador de manera aproximada.

El "ritmo de la obra" se refiere también a la elipsis, en el sentido de eliminar lo innecesario del discurso dancístico; se refiere al tras-tocamiento del antes, del ahora e incluso del después, como una manera de transmitir las ideas centrales a fuerza de presentarlas desde distintos ángulos y tiempos. El transcurrir ordenado permite a los espectadores mantener su concentración e interés en lo que está sucediendo en el foro y, por lo tanto, lograr una percepción más profunda.

En la danza y el ballet contemporáneos buscamos nuevas soluciones artísticas, así como el compromiso y la honestidad del coreógrafo. Pero, sobre todo, buscamos un fruto coherente y significativo que nos seduzca y conmueva. A veces, también deseamos ser gratamente sorprendidos y nunca, pero nunca, nos gusta que nos tomen el pelo, ya sea por incompetencia o por cínico oportunismo.

Hemos opinado en este capítulo sobre el trabajo coreográfico y la percepción del público. Son parte de un mismo fenómeno. En otros capítulos habremos de fundamentar y delinear más ampliamente los elementos aquí mencionados y presentar ejemplos de actividades que conducen a una mejor noción de estructura, tema, experiencia estética, hilo conductor, relaciones tiempo-espacio-energía, diseños corporales, lenguaje corporal, lenguaje coreográfico, etcétera.







# La experiencia estética

Para hablar de la experiencia estética primero hay que aclarar el concepto de "lo estético". El filósofo Adolfo Sánchez Vázquez dice que el universo estético abarca objetos y procesos que en alguna medida son parte de la vida cotidiana, de la industria o del arte.

Lo estético es tanto un paisaje como una obra de arte. Lo estético no se refiere sólo a lo bello, se ocupa también de lo grotesco, lo cómico, lo feo, lo trágico, lo sublime.

Se puede decir que el arte es parte del universo de lo estético, pero hay otros objetos o procesos que entran en este universo aun cuando no desplieguen un alto grado de complejidad, como es el caso de la obra de arte. Podemos citar el ejemplo que nos describe Herbert Read\* sobre el niño que oye el silbar de una bomba que cae (recuérdese que Londres fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial), y no sólo experimenta la sensación de temor, del flujo de adrenalina en el torrente sanguíneo, sino también lo asalta un sentimiento instantáneo acerca de toda la situación. Tiempo y espacio se convierten en algo más que objetos de percepción; son factores de autoconservación, y busca refugio con velocidad instintiva y economía de acción (no mucha, ni poca; justo la necesaria). La acción es instintiva en cuanto al motivo de conservar la vida, pero tiene también una pauta, una organización: agilidad, velocidad, coordinación, ritmo, economía y máxima concentración. Todos estos aspectos tendrían una organización funcional para lograr la eficacia, porque la ineficacia significaría la muerte. Si pudiéramos imaginar esta carrera la veríamos como un hecho estético.

Hay una guía que nos proporciona el sentimiento y no el discernimiento, dice el psicólogo R.M. Ogden. Los sentimientos que se unen a la aptitud y a la disposición para una respuesta son los sentimientos estéticos; son los que marcan el ritmo de la vida - continúa Ogden- y nos mantienen en nuestro curso mediante una especie de peso y equilibrio... Una disposición a sentir como correcto y adecuado lo completo de un hecho experimentado constituye lo que hemos llamado, dice Ogden, el factor estético de la percepción.

\* Herbert Read, *La educación por el arte*, Paidós, España, 1982, p.60.

Una experiencia estética de lo cotidiano, para el que esté en una buena disposición de vivirla, podría ser un paseo bajo la lluvia. Pasear por un bosque o simplemente una calle y abrir los sentidos para percibir el movimiento de nuestros músculos, el balanceo del cuerpo, la reacción de la piel, la sensación del dinamismo corporal, de equilibrio respecto de la fuerza de gravedad, la armonía en el paso, el ritmo de la respiración, la sangre que circula mejor y activa el tono muscular, los sonidos y colores del entorno, la temperatura ambiental, los olores suaves o penetrantes, la precisión de los movimientos (con deseos de llegar a nuestro destino pero sin prisa); finalmente, tener conciencia de la relación que existe entre nuestro cuerpo moviéndose y el espacio, el aire, la lluvia, etc. Son infinitos los aspectos que percibimos en un paseo, y en la medida en que nos entregamos a esta percepción, en esa medida entramos a la experiencia estética.

Como dato sobre la percepción hay que recordar que se percibe sólo lo que tiene sentido en nuestro ánimo, lo que causa nuestra expectación, y lo que se conecta con nuestra memoria emocional, que incluye todo tipo de experiencias vitales.

Hasta aquí hemos visto que la experiencia estética está en la vida cotidiana tanto como en el arte. Para hablar de arte debemos remontarnos al concepto del hombre como ser social.

El hombre es un proyecto de sí mismo; según Marx el hombre, el ser social, se construye en el trabajo, pero no en cualquier, trabajo sino en aquel que le permite crearse y crear su mundo. Esto es, en el trabajo creativo. Trabajo que para que sea creativo, deberá permitir el desarrollo de todas las capacidades del hombre: sensación, emoción, razón... Es decir, el hombre se hace humano en la medida en que se forma en plenitud de necesidades y capacidades, o sea, integralmente. Podemos afirmar que se es creativo cuando el individuo está integrado, y la integridad se logra precisamente en el trabajo creativo. Este pensamiento marca la modernidad en la que el hombre deja de buscar su conciencia y su ser en lo ideal para encontrarlo en su propia actividad, como dueño de su destino y de su libertad.

La relación que el hombre, en este caso el espectador, establece con el arte es una relación de plenitud, ya que el objeto artístico, al ser resultado de un trabajo creativo que muestra la integralidad del hombre en su propia expresión integrada, nos permite sentir, emocionarnos y

pensar en un acto único y reiterado, que se amplía y enriquece en el proceso. Sólo ante la unidad del objeto nos vivimos y entendemos como unidad.

Por otra parte, dice Herbert Read que hay en el hombre un principio inconsciente de crecimiento y adaptación. Factores básicos de la experiencia son equilibrio y simetría, proporción y ritmo, y estos son los únicos elementos mediante los cuales puede organizarse la experiencia en modos o pautas persistentes, y que, por su propia naturaleza, implican gracia, economía y eficacia. Lo que trabaja bien se siente bien y el resultado, para el individuo, es esa exaltación de los sentidos que constituye el goce estético.

Pero más allá del goce estético está la experiencia estética profunda que nos marca para siempre y que, a veces, hasta cambia nuestras vidas: una experiencia estética que toca todas las capas de nuestra sensibilidad. Allí llegamos cuando el arte es integral, unitario y pleno, y nosotros somos capaces de integrar la percepción con todo lo que somos, incluida particularmente la conciencia.

La conciencia es un todo complejo de procesos psíquicos que participan activamente. Este conjunto de procesos conduce al hombre a comprender el mundo objetivo y su ser personal. La conciencia no cabe tan sólo en el pensamiento abstracto y lógico, sino en la actividad viva, sensorial y volitiva de la esfera total de lo psíquico. Si el hombre produjera sólo operaciones lógicas, una tras otra, sin percibir, sin sentir y sin experimentar en la práctica la correlación constante que existe entre el significado de sus conceptos, las acciones activas y las percepciones de la realidad, no comprendería, o no aprehendería la realidad, ni se comprendería a sí mismo, es decir, no poseería conciencia de las cosas ni de sí mismo. La conciencia se forma en el hacer para influir, a su vez, sobre ese hacer determinándolo y regulándolo.

Al llevar a la práctica sus ideas creadoras, el hombre transforma la naturaleza, la sociedad y a sí mismo. La conciencia del hombre no sólo reproduce el mundo objetivo sino que, además, lo crea.

La experiencia o vivencia estética se refiere a la concentración de todas las fuerzas del espectador (sensoperceptuales, volitivas y racionales) en la apreciación de la obra de arte; consiste en ponerse en una disposición franca, con las ventanas de la percepción totalmente abiertas a la experiencia que está por llegar. Sólo convertido en unidad frente a este objeto "único" podremos vivirnos y entendernos como

unidad en plenitud. Es evidente que esta unidad significa activar, poner en estado de alerta todas nuestras capacidades y necesidades.

El artista, por su parte, entra en procesos mucho más complejos que los del espectador, ya que en la producción artística hay un predominio definitivo de la intuición, en tanto que experiencia acumulada.

La relación entre el proceso de la creación artística y la experiencia estética es de una gran complejidad, ya que las formas visualizadas interactúan con los contenidos, las funciones y los sentidos del objeto para expresar, con los elementos estructurales del arte, la globalidad de un ordenamiento satisfactorio a los sentidos, a la razón y a la emoción. La experiencia estética, en el caso del artista, está tejida con sentimientos de placer, de tormento, de duda y de plenitud.





# La estructura coreográfica

La estructura es la organización funcional y coherente de los elementos de una totalidad. Dicho de otro modo: es la interrelación de los elementos que constituyen un todo. Una totalidad coreográfica es la obra montada, con los recursos escénicos de iluminación, vestuario, escenografía y música, así como los bailarines y su lenguaje corporal. El lenguaje coreográfico, además, es el transmisor de ideas y acciones, dramáticas o formales, que se convertirán en significados. Otros elementos son el tiempo, el espacio, la energía y recursos como conflicto y contraste. Es así que podemos listar los elementos estructurales en forma esquemática:

1. Bailarines
2. Música
3. Plástica escénica
4. Lenguaje coreográfico (tema y desarrollo) y composición
5. Lenguaje corporal y diseños corporales
6. Tiempo, espacio y energía
7. Conflicto y contraste

El coreógrafo organiza estos elementos estructurales a partir de la necesidad de decir algo o de experimentar con ideas y formas que le apasionan. Busca descubrimientos y aciertos. Esta es su motivación. Después, la motivación desencadena el impulso creador, y el coreógrafo se entrega a la búsqueda de la amalgama unitaria de materiales que responda a sus expectativas. Amalgama unitaria en el sentido de lograr que la totalidad de estos elementos básicos se integren e interactúen de manera equilibrada y armónica. La unidad es inseparabilidad, conexión necesaria. Sólo resulta en la claridad y la coherencia.

La *unidad* tiene su principal exponente en el cuerpo humano, que es una entidad cuyos miembros y órganos se interrelacionan para apoyarse mutuamente. Como individuos somos unidades. *In diviso* en latín quiere decir no dividido. Igualmente, el producto artístico tiene unidad y esta unidad tiene su marco de referencia en el hombre, entendido éste como una unidad psicosomática.

*Claridad*, como opuesta a confusión, a oscuridad, a lo ininteligible, es uno de los condicionantes de la unidad. La claridad no sólo se refiere a una construcción que sea aprehensible, sino también al resto de los elementos estructurales. La gama abarca desde un movimiento sencillo, como por ejemplo, levantar un brazo con claridad y precisión, hasta la nitidez en todas las etapas de la construcción, pasando por las ideas (dramáticas o formales) que se dirigen al intelecto y a la percepción del espectador. La falta de claridad, es decir, la confusión, sobre todo respecto de los propósitos del autor, puede determinar el fracaso de una obra. No se trata de limitar la claridad a lo obvio, ya que cierto grado de misterio está siempre presente en la obra artística, sino de la falta de claridad que deriva de la ineptitud.

La *coherencia* tiene que ver con los procesos orgánicos de la estructura. Tiene que ver con que los elementos se relacionen entre sí con lógica perceptual y racional, con unidad. Sentimos y sabemos que las relaciones tienen sentido, que "nada sobra ni falta", y que el tejido no es disparatado ni está lleno de agujeros, sino que tiene consistencia.

El intento de dar al lector una definición del concepto de estructura en relación con la coreografía quedaría incompleto de no mencionar la organización que el creador hace, aproximadamente, de su material, desde el punto de vista de la técnica coreográfica (adquirida) y la sensibilidad artística (desarrollada), es decir, de las relaciones objetivo-subjetivas que hacen posible la expresión artística.

Los aspectos que inciden en la estructura y que deben ocurrir con cierta simultaneidad, aunque se puede empezar a trabajar por cualquier punto, son:

\*Visualización general de una *totalidad* que surge, en primera instancia, de la necesidad de expresar ideas/emociones o elaborar formas.

\**Tema: hilo conductor*. Situaciones, ideas/emociones o formas que están presentes o se reiteran mediante el desarrollo de la coreografía para lograr comunicación eficaz con el público.

\**Esquema de tiempo*. Equilibrio entre las duraciones y las acciones escénicas dictadas por el tiempo emocional. Correspondencias o contraposiciones con las ideas musicales.

\**El espacio*. Expresión de ideas o formas mediante el aprovechamiento del espacio en sus múltiples posibilidades de uso.



\**Estilo*. Es el sello personal que el artista imprime a su obra. Además se refiere a ciertas características que unifican y definen una corriente artística determinada. Generalmente se trata de objetos y procesos con elementos emparentados que dependen mucho de los procedimientos empleados. El estilo es lo peculiar y lo diferencial que identifica grupos de obras.

\**Selección de la música adecuada*. Tomamos en cuenta que no se trata de ilustrar o calcar la música, sino de encontrar afinidades expresivas. La música seleccionada tiene un peso definitivo en el esquema que se organice para desplegar la coreografía en el tiempo.

\**Plástica escénica*. Escenografía, iluminación y demás recursos escénicos de índole plástica. Así como hay unidad estética entre la música y la coreografía, también la hay entre la composición coreográfica y la plástica escénica.

### *Organicidad de la estructura*

La estructura tiene como antecedente (de espacio o de tiempo, o de los dos) el esquema que arranca de la necesidad o el impulso hacia una expresión concreta y da como resultado la unidad- claridad-coherencia de la manifestación de que se trate. El ejemplo más claro es el del tejido que hace la araña común. Por una parte tiene en el sistema nervioso el impulso a reproducir un modelo en el que los hilos radiales intersectan con los laterales en ángulos iguales, y el centro está siempre en el centro de gravedad de la tela. Por otra parte, la araña puede construir su tela a través de tres, cuatro y hasta doce puntos, según las condiciones del terreno. La habilidad con que trabaja tiene adaptación estratégica a las limitaciones ambientales, pero la forma completa de la tela siempre será poligonal. Hay aquí entonces dos principios básicos: el impulso para construir algo con lógica interna y la estrategia para aprovechar los elementos que están al alcance.

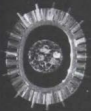
En la danza, en la coreografía, la estructura es algo más que la tela de araña, el esqueleto del paraguas o el armazón de acero de un edificio. En las estructuras artísticas no sólo hay mayor complejidad de tejidos sino mayor número de principios y elementos que entran en un juego dinámico. Mientras que en la tela de araña sólo está involucrada la acción en sí, en la coreografía hay otros niveles de estructuración que

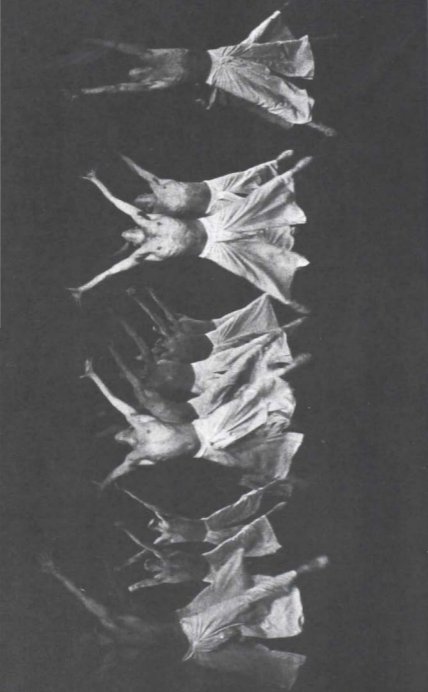
implican, por un lado, la relación dinámica de todos los elementos, y por el otro, el nivel de los significados. Se trata de una integración de razón y sensibilidad, intuición y oficio artesanal.

En las artes, la estructura es indispensable para que se dé lo completo del objeto o producto. O sea que "completo" incluye sentido y función, contenido y forma. Tanto el creador como el espectador entran en la experiencia estética a partir de la integralidad, es decir, del equilibrio entre la acción de bailar (el espectador es contagiado por la motricidad), las emociones y las ideas, expresadas simultáneamente. Esta integralidad propicia la experiencia estética; propicia que el público se sumerja, con todo su potencial, en el fenómeno artístico, al igual que lo hizo antes el creador.

Sin embargo, hay muchos elementos que impregnan el producto coreográfico y que no son estructurales, como las múltiples imágenes generadas por estímulos perceptuales, por vivencias, por asociaciones o por reflexión. Hay situaciones, sucesos, episodios y acciones que a veces adquieren vida propia. Hay duraciones relacionadas con la intensidad y la intención (no es igual una escena bucólica que una pelea de gallos). La duración tiene finalidad, velocidad e intensidad. En el espacio hay niveles, direcciones y frentes, dibujos en planta y composición con perspectiva. Hay áreas y desplazamientos fuertes y débiles. Hay centros de atención, impacto visual de los diseños corporales y escénicos, formatos del trabajo grupal (A-B-A, rondó, canon...), integración armónica y expresividad de los bailarines, cualidades de movimiento, reiteraciones, *tour de force*, líneas de energía, temas de movimiento con variaciones y desarrollos, etcétera.

Cabe también aclarar que el análisis de la obra terminada es diferente a la planeación de ésta. La planeación parte de imaginar lo esencial de un todo. El análisis le da prioridad a los significados, a la coherencia y a la unidad estructural de la obra.





# Educación y juegos de danza

"Si consideráramos, tal como dicen los psicólogos, que la mente funciona rítmicamente y que el cuerpo humano está formado por más de cuatrocientos órganos motores, cuya acción es rítmica, y si consideráramos, además, que el ritmo ha sido factor fundamental en el desarrollo de la raza humana... se puede decir que un sistema de entrenamiento rítmico debe activar, conscientemente, esta riqueza desaprovechada de recursos inherentes al funcionamiento orgánico".

*Esta cita es de la maestra Ruth Doing, que en 1927 se expresaba así en la revista Educación Progresista. (\*)*

Y continúa diciendo:

"En el lapso de una semana observé a varios cientos de niños pertenecientes a diferentes grados escolares en el desempeño de actividades rítmicamente creativas, y esta observación provocó en mí un sentimiento de humildad sobre la gran cantidad de implicaciones de tipo educativo que están exigiendo un reajuste, a partir de evaluar las relaciones rítmicas del niño con el mundo actual". Decía Ruth Doing hace más de cincuenta años.

Estos comentarios nos recuerdan que el ritmo deriva del funcionamiento orgánico humano y de los ciclos de la naturaleza. Sabemos que el trabajo, en la historia del hombre, se optimiza con su organización rítmica y esta organización rítmica se extiende a la danza y al teatro.

Así, podemos concluir que la danza deriva del trabajo rítmico y éste de la naturaleza.

Pero vayamos a la educación. ¿Qué es la educación? Para mí es dar los instrumentos y los estímulos de la autoeducación, que a su vez conduce a la claridad vocacional.

Herbert Read plantea la tesis de que "el arte debe ser la base de la educación".(\*) Después, en el resumen del primer capítulo, nos dice que "se parte del supuesto de que la finalidad general de la educación es fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual,

(\*) Ruth Doing, Educación progresista, Nueva York, 1927.

(\*) Herbert Read, Op. cit.

armonizando al mismo tiempo la individualidad así lograda con la unidad orgánica del grupo social al cual pertenece el individuo. Se demostrará -continúa diciendo Herbert Read-, en las siguientes páginas, que la educación estética es fundamental en este proceso" (\*)

Por mi parte afirmo que lo más importante en la educación - y es lo mismo, pero dicho con otras palabras y como resultado de otro proceso- es el desarrollo de las potencialidades innatas, por medio de la creatividad.

No sólo hace falta acumular información ("niños guardadatos") y aprender, de manera racional, las nociones que supuestamente nos permitirán manejarnos bien en la vida, sino que hace falta desarrollar paralelamente la sensibilidad estética a través de:

- \* Creatividad (invención, descubrimiento)
  - \* Percepción
  - \* Imaginación
  - \* Unidad e integralidad del individuo
  - \* Identidad personal, cultural y social
  - \* Concentración de la atención
  - \* Memoria intelectual y sensorial
  - \* Relaciones de tiempo, espacio y energía
  - \* Expresión del sentimiento
  - \* Diferencia entre movimientos funcionales y estilizados
  - \* Coherencia (lógica orgánica)
  - \* Reflexión crítica
  - \* Ingenio
  - \* Intuición (como acumulación de experiencias)
  - \* Destreza física
  - \* Lateralidad
  - \* Comunicación con los otros
  - \* Equilibrio y otros procesos mentales, así como la conciencia y muchas más potencialidades del mundo subjetivo, como la adaptación
- \* Herbert Read, Op.cit.

instantánea a situaciones sorprendidas, etcétera. ¿Y para qué desarrollar estas potencialidades? Para permitir que aflore la personalidad propia, ya que en posesión de los instrumentos surgidos de nuestro autoconocimiento podremos reaccionar cada vez con mayor profundidad y más intensamente a los estímulos que la creatividad desencadena.

### *Los juegos de danza*

En una clase de educación artística el juego se establece como "trabajo" y no como pasatiempo, ya que su finalidad, en este caso, es pedagógica.

El camino más corto entre el alumno insensible y el alumno creador es la actividad lúdica. El juego permite, además del desarrollo de múltiples potencialidades, entrar en la experiencia estética, explorar el mundo físico y el ambiente social, perfeccionar conceptos, ampliar y enriquecer el vocabulario y dar impulso al pensamiento productivo.

Por medio del juego el alumno se desenvuelve satisfactoriamente, pues las actividades creadoras proporcionan alegría, alivio de tensiones, pero, principalmente, le permiten entrar al mundo de las vivencias personales (reales, imaginarias o fantásticas) como una fuente de la que extrae los ingredientes de su creación. Los juegos, además, propician la armonización social espontánea.

Pero, precisemos, ¿cómo se logra el desarrollo de potencialidades innatas en la danza, que es el ámbito de nuestro discurso, a través de la creatividad? Y ¿qué es la creatividad? Dicho muy simplemente, es una necesidad de continua transformación.

La creatividad es el proceso en el que confluyen las potencialidades adecuadas ante un problema determinado. La creatividad es el sustento de la vida material y de la vida espiritual; es la actividad humana en que las ideas y los sentimientos conforman nuevos productos por medio de la inventiva y el descubrimiento.

Y la creatividad, cuando es artística, y no sólo utilitaria o científica, se reconoce como la elaboración de formas que simbolizan sentimientos.

Me gustaría concretar ahora algunas hipótesis sobre la didáctica de la danza creativa, es decir, de los juegos de danza que considero una

actividad básica en la educación de los niños, sin olvidar que esta metodología es aplicable a jóvenes y adultos también.

En las prácticas se puede decir que si hay estímulos concretos habrá respuestas concretas. Estas se manifestarán con claridad y lógica, tanto en el movimiento corporal como en el aspecto emocional, ya que por medio de los estímulos concretos se tocan fibras concretas de experiencias vividas que conectan el movimiento corporal con la riqueza subjetiva.

En estas interconexiones está presente y vigilante, de manera permanente, la razón, la integración armónica de raciocinio, emoción y movimiento; en otras palabras, "hacer, sentir y pensar simultáneamente", es la base de la creatividad artística y de la experiencia estética.

### *Tres ejemplos de juegos de danza*

**1. Memorizar las siguientes acciones.** Estas acciones son habituales. Todos las hacemos o las hemos hecho alguna vez: caminar, correr, saltar, caer, gatear, arrastrarse, rodar, levantarse, girar... Realizarlas en el orden que se quiera. Desplazarse sin parar, tratando de combinar las acciones de tal modo que se encadenen con fluidez.

Pedir cambios de velocidad: muy lento, rápido, rapidísimo, etcétera.

#### **Objetivo:**

Familiarizarse con la energía en el espacio. La energía del movimiento corporal da vida al espacio.

#### **2. Todos los animales**

Imaginar que se está en un área restringida y que se quiere salir a comer o a beber agua. Adoptar la actitud de todos los animales que en ese momento imaginen; todos simultáneamente, hasta llegar a la esencia "animal".

Seleccionar el animal que más le guste para interpretar su esencia: el gran peso del elefante, la ligereza del pájaro, etcétera.



**Objetivo:**

Evitar estereotipos al visualizar lo esencial y con esto propiciar movimientos originales.

Integrar movimiento y sensación.

**3. La mirada y el abrazo**

Hacer dos filas de niños. Unos frente a otros, a la mayor distancia posible. Mirarse a los ojos. Imaginar que hace mucho que no se ven y que están contentos de encontrarse. Avanzar en cámara lenta. Establecer el conflicto de querer llegar pronto y abrazar al amigo, hermano, papá... y estar retenido por la lentitud del avance. Al encontrarse, crear diseños corporales con la idea del abrazo.

**Objetivos:**

Lograr una corriente de energía entre los que se miran.

Cóncetar con alguna vivencia y despertar la emoción. La emoción se refuerza con el conflicto.

Trabajar las resistencias musculares y el control.

Trabajar el diseño corporal por parejas.

En estas tres actividades, o juegos o ejercicios, independientemente de los objetivos generales de creatividad, identidad, etcétera, se logran enseñanzas específicas que me parece importante señalar, por la riqueza que resulta del movimiento corporal creativo:

- \* Integración de la persona
- \* Relaciones de la energía corporal en el tiempo y el espacio, en interacción con ellos.
- \* Creación de diseños corporales (bailar como uno es) a partir de los movimientos cotidianos o más familiares al ser humano.
- \* Interpretar personajes.
- \* Imaginar situaciones o acciones danzarias.

\* Ampliar sensaciones simples (frío, calor) a emociones como sería la atracción-rechazo (ambivalencia) asociados a vivencias o experiencias personales. ¿Quién recuerda lo que es echarse al mar por primera vez?

\* Manejar la energía en el espacio con el sentimiento de dominar y conquistar el espacio.

\* Percepción de otros cuerpos en el espacio y su relación con ellos. ¿Qué sentiríamos de estar en el Zócalo, en el centro de una multitud?

\* Armonización social espontánea. Los que sentían rechazo mutuo empiezan a quererse, o por lo menos a respetarse. En los juegos no se compete, se comparte.

\* Manifestar, descubrir verdades sobre nosotros mismos que ignorábamos.

\* Sentido del todo y conciencia de la unidad al construir microunidades con principio y conclusión.

\* Conciencia de las cualidades binarias (lento/rápido) (grande/chico), es decir, del contraste.

\* Conciencia de valores estructurales del arte como equilibrio, precisión, claridad, unidad, coherencia, etcétera.

\* Técnicas personales para lograr su expresividad.

\* Valoración de "lo concreto" como instrumento de la creatividad. Caminar en zig-zag, por ejemplo, y no sólo caminar, así, en general. No es igual el amor a la madre que el amor como una generalidad difusa.

\* Capacidad de objetivar el mundo subjetivo. Percibo, imagino, deseo.

\* Conciencia de que el arte es la interpretación simbólica de la realidad.

\* Capacidad de verbalizar lo experimentado: sensaciones, emociones, descubrimientos, ideas, dudas, deducciones, etc., como afirmación del conocimiento.

Como conclusión de este capítulo quisiera recordar que en los juegos de danza tenemos como instrumento principal el cuerpo humano, que es una entidad total e indivisible, llena de conexiones vitales; así que, absolutamente todo lo que somos está comprometido en la acción de bailar.

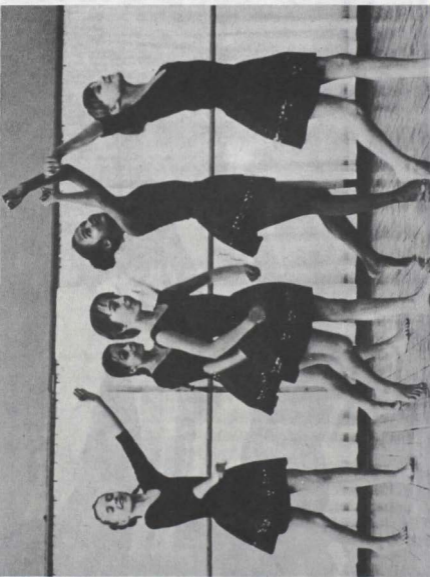
También quisiera resaltar el hecho de que los juegos de danza abarcan los tres aspectos más importantes de la educación artística:

- \* la destreza psicomotora
- \* la conciencia del potencial propio y el proceso de su desarrollo
- \* la sensibilidad estética

Trinidad dirigida a la educación como posibilidad de reforzamiento del individuo y, por tanto, de su salud y adaptabilidad, así como la capacidad para resolver gran parte de los problemas que la vida le presente.







# Introducción a las prácticas

## *Proceso creativo*

### **Improvisación**

El primer paso en el proceso creativo es la improvisación experimental, exploratoria; el instrumento es el movimiento corporal.

La improvisación es de gran importancia porque es la única forma en que se logra hacer aflorar la personalidad propia, la que tiene que ver con nuestras experiencias vitales, con nuestra historia emocional. Para ser creativo, primero debemos encontrar la energía no amaestrada y descartar los modelos impuestos, es decir, desaprender para redescubrirnos.

A través de las improvisaciones, vistas como desarrollo de potencialidades y adquisiciones de conocimientos, no sólo aflora la personalidad propia del practicante, reforzando así su identidad, sino que el libramiento de la subjetividad, de la sensibilidad, acoplada a los recursos técnicos, lo hacen un ser único y, por tanto, un ser original -en la medida en que se reconoce y se acepta.

La improvisación creativa requiere de reglas; éstas evitan la dispersión inútil, estéril. Las reglas se crean con base en propósitos específicos. La regla más importante es la de integrar en la acción el mundo objetivo de los conocimientos y el mundo subjetivo y sensible de la persona que improvisa.

Es indispensable que se emprenda cada práctica con una conciencia del equilibrio que requieren las tres esferas del conocimiento: hacer, sentir y pensar, es decir, moverse pensando y sintiendo. Esta integración es un reflejo del humano completo, el que por instinto siempre aspiramos a ser. Como humanos que somos nos identificamos con las totalidades unitarias y completas en que "no falta ni sobra" y en que existe la plenitud. Dicho de otra forma, al dirigir todo lo que somos (como organismo funcional) hacia una acción, estamos integrando nuestras potencialidades, con lo que entramos automáticamente al estado en que se facilita la creación.

Dentro del proceso creativo, entonces, que se da en la improvisación, es indispensable lograr la integridad, como se ha dicho. Sólo cuando se logra integrar todo el ser armónicamente en la acción es cuando se puede hablar de creatividad artística (en germen o en proceso hacia el producto final). Quedarse en el ingenio, en la emoción, en la simple energía o en la intelectualización (cada una sin las otras) implica negar la experiencia de plenitud que el arte exige. Sin plenitud, es decir, sin integración, el arte difícilmente puede surgir.

Este tipo de improvisación exploratoria facilita entrar en el proceso de reconocer el potencial individual. Igualmente favorece la espontaneidad lúdica, es decir, el juego con propósitos artísticos.

Si la improvisación se hace en grupo, se propicia, además, la socialización espontánea (mejores relaciones entre bailarines), la desinhibición, el contacto físico con otros.

En las actividades lúdicas hay objetivos precisos de desarrollo o incremento de la percepción, la memoria (general y emocional), la atención concentrada, la intuición, la imaginación, etc., además de las habilidades y destrezas relacionadas con los factores estructurales de la danza.

### *Algo más sobre las prácticas*

Se ha anticipado aquí que la forma más segura de desencadenar la creatividad es improvisar sobre situaciones y parámetros específicos. Se improvisa a partir de ideas concretas, ya que mientras más amplio y general es el tema de la improvisación, más difícil resulta crear. Digamos, por ejemplo, el tema del amor. Así, el "amor" en general nos puede llevar a vaguedades informes, a estereotipos vacíos y a lugares comunes (clichés, gestos pantomímicos). En cambio, "el amor al hijo", ya acercándonos a lo concreto, puede trabajarse mejor. Si continuamos por este camino de lo concreto, podemos llegar, entre otras posibilidades, a la situación de una madre posesiva que es rechazada por el hijo. Mientras más concreta es la situación, más creatividad original se desencadena. Además de los temas dramáticos, con personajes, y los formales de danza pura, están los abstractos (en tanto que aislamiento de elementos esenciales y particulares), como podría ser "el amor a la vida". De este tema, aun cuando no esté motivado ni dirigido por una situación con-



creta, se desprenden acciones específicas que refuerzan la noción de vitalidad como base de "el amor a la vida".

Al abstraer podemos aislar la cosa elegida (no confundir con *abstraccionismo*, que es una corriente artística). Lo abstracto y lo concreto son de la misma familia, ya que ambos conceptos son considerados "objetos en sí mismos con exclusión de lo extraño y accesorio". Expresan lo esencial de una idea o situación.

También es importante aclarar que en el proceso creativo hay ideas que se ponen en el movimiento y movimientos que se ponen en las ideas. Es decir, se trabaja, en continua interrelación dinámica, de la forma al contenido y del contenido a la forma.

Por otra parte, el análisis de la obra terminada es diferente de la planeación de ésta. El abordaje de una coreografía y, por lo mismo, de una práctica de improvisación, es el proceso de la visualización sintética de forma y contenido. El análisis del crítico empezaría por los significados y la coherencia estructural. Sin embargo, creador y crítico parten de la síntesis de lo racional y lo intuitivo.

Las prácticas que se describen a continuación, aun cuando constituyen sólo ejemplos, tienen como propósito orientar al futuro coreógrafo en ciertos caminos que llevan al desarrollo de la sensibilidad artística y a la comprensión y asimilación de la técnica coreográfica.

## *Metodología mínima*

1. El trabajo se hace siempre en un supuesto escenario.

2. Todas las prácticas son improvisadas, aunque al final de la clase se hacen secuencias en las que se trabaja la forma que surgió de las improvisaciones. Para que se dé el equilibrio deseado en la integración de las facultades y conocimientos, es necesario empezar a trabajar inmediatamente después de que se establecen las limitantes. Esta mecánica evita que la elaboración intelectual (a la que estamos más acostumbrados) "le gane" a la sensorial e imaginativa.

3. Los coreógrafos que trabajan solos y hacen prácticas de exploración creativa necesitan tener muy clara su motivación, que implica tener clara la situación imaginaria en que se encuentran. Después podrán ir incorporando la configuración del personaje, en caso de existir, el conflicto

temático y de diseños corporales, los contrastes al nivel de espacio, ritmo y dinámica, la música con la que se hará el interjuego creativo, etcétera.

4. Reflexión grupal. Al final de cada práctica es muy importante intercambiar opiniones y verbalizar lo aprendido o decubierto, ya que, en grupo, todos contribuyen a hacer consciente la experiencia sensible. Las diversas opiniones completan el conocimiento y aclaran dudas.

**Nota:** Estas actividades tienen utilidad también para los bailarines, quienes siempre hacen aportaciones a la obra coreográfica. Se puede decir que el bailarín es coautor de una danza cuando es sensible y creativo. Por esta razón las actividades aquí propuestas sirven igualmente al coreógrafo con sus bailarines y a los bailarines como intérpretes.

### **Objetivos generales**

1) Lograr la integración equilibrada de las potencialidades de la persona.

2) Iniciar el proceso de reconocimiento de la identidad personal y grupal.

3) Propiciar la espontaneidad lúdica y el juego con propósitos artísticos. (En el juego se da la acción con objetivos precisos, el pensamiento productivo, las opciones afectivas de percepción, de memoria, de concentración de la atención, de intuición, de imaginación creadora e incluso de ritualización).

4) Distinguir cuándo el proceso conduce a la creatividad artística y seguir ese camino.

5) Utilizar con fluidez los elementos estructurales de la danza escénica y la creación coreográfica.





# Actividades para el bailarín que se inicia en la creación coreográfica

En este capítulo se presentan ejemplos de diversas actividades que puede desarrollar el bailarín que se inicia en la creación coreográfica, o para el coreógrafo que quiera ampliar y afirmar su oficio.

## *Iniciación a la coreografía*

### **Lista de actividades**

#### *1. Credibilidad*

##### **1. Memoria sensorial**

- a) El perseguido
- b) Rayos y truenos

##### **2. Situación**

- a) Atrapados
- b) Ritual

##### **3. Introspección**

- a) Conectarse con vivencias
- b) Elaboración formal del material

#### **4. Imaginación y sensopercepción**

- a) La imagen activa
- b) El pantano
- c) El águila y la serpiente

#### **5. Comunicación**

- a) Con los compañeros
- b) Con el público

### *II. Investigación*

#### **6. Conciencia de lo que somos**

- a) De la amiba al hombre
- b) Ciclo de vida

#### **7. Exploración**

- a) Dibujos y diseños
- b) Movimientos funcionales

#### **8. Fuerza de gravedad**

- a) Peso y no peso
- b) Variantes

### *III. Oficio*

#### **9. Resistencia**

- a) Viento huracanado y ayuda mutua
- b) Atracción y rechazo

**10. Lenguaje corporal y diseño corporal**

- a) Exploración de frentes
- b) Ruidos amenazantes

**11. Relaciones con la música**

- a) Metáfora
- b) Afinidades expresivas

**12. Esquema de tiempo**

- a) Formato: exposición-desarrollo-conclusión
- b) Jugar con el tiempo

**13. Centro (escénico) de atención**

- a) Neutralizar la presencia
- b) Ser centro de atención

**14. Contraste**

- a) El viajero
- b) Posibilidades

**15. Conflicto**

- a) La ronda
- b) Atracción y rechazo (II)
- c) Cinco animales

**16. Forma-contenido, contenido-forma. Interacción continua**

- a) Pregunta y respuesta
- b) Discusión

## **17. Tensión estructural**

- a) Construcción de una unidad

### *IV. Carácter de la unidad*

(En coreografía no se han establecido los géneros como sucede en la dramaturgia, pero sí el carácter que da unidad a la obra).

## **18. Humorismo**

- a) Complicidad con el público
- b) Sorpresa
- c) Ridiculizar a los prepotentes

## **19. Erotismo**

- a) Atracción física
- b) Explosión de vitalidad



## *I. Credibilidad*

### **I. Memoria sensorial\***

#### a) El perseguido

Ser perseguido sin poder salirse de un área reducida que se fijará de antemano. ¿Por qué nos persiguen, quién lo hace y por qué razón? Las respuestas corresponden a cada persona y no es necesario exponerlas ante los demás. Estas respuestas son necesarias, sin embargo, para establecer la "situación" y la "motivación" que desencadenarán el movimiento veraz. Los compañeros juzgarán si "hubo persecución" o sólo se trató de una mala imitación.

#### **Objetivos:**

Rescatar sensaciones de experiencias de vida como materia prima de la improvisación.

Establecer la "situación" que ayude a la veracidad del ejercicio.

Familiarizarse con la práctica de conectar la memoria sensorial al movimiento.

Practicar la rápida elaboración de situaciones imaginarias.

Familiarizarse con la interacción de creación de formas y contenidos. El movimiento surge de la reacción ante una amenaza imaginaria, pero también interactúa con las formas que proporciona el contenido, que en este caso particular se refiere a la memoria sensorial de un hecho real.

#### **Variantes:**

Elaborar las formas o diseños corporales introduciendo la cámara lenta, el recorrido en "ocho" que es infinito, y otros parámetros que agudicen la sensación de ser perseguido.

#### b) Rayos y truenos

A partir del recuerdo de una tormenta con muchos rayos y truenos (imaginar "escuchar" los truenos y "ver" los relámpagos), caminar por las calles en una "situación" que el practicante establecerá, sin necesidad de

\* Esta actividad está diseñada para que el alumno ubique rápidamente la memoria sensorial en su organismo, pero en todos los ejercicios estará presente la memoria sensorial.

comunicársela a los demás. La lluvia se intensifica y se convierte en una pavorosa tormenta con rayos y truenos. ¿Tenemos miedo, frío? ¿Prisa por llegar? Tal vez buscamos un refugio y no lo encontramos. Preferimos correr hasta un techito que se ve a lo lejos. ¿Traemos paraguas? En fin, cada participante establecerá sus apoyos situacionales con la ayuda de estas preguntas y otras que se haga en el proceso de la improvisación.

### **Objetivos:**

Conectar la memoria sensorial al movimiento que se improvisa. Esta conexión permitirá avanzar en el proceso de integración de las esferas del conocimiento y el desarrollo. Esta integración, como ya se ha dicho, es fundamental para desencadenar la creatividad.

Hacer coherente y veraz la expresión de los diseños corporales y de los movimientos espontáneos.

Construir una secuencia estructurada: principio, ascenso, clímax y conclusión.

## **2. Situación**

### **a) Atrapados**

- \* Trabajan uno por uno, o de tres en tres.
- \* Definir personajes o ser uno mismo.

### **Situación:**

Estar encerrados por accidente en un espacio de 2 x 2 m y tratar de salir porque:

- \* Está entrando mucho humo por las rendijas y sentimos asfixiarnos.
- \* Nuestra madre está moribunda y nos urge ir a buscarla.
- \* Tenemos claustrofobia.

(Si son tres participantes, cada uno puede estar en una situación diferente de las tres mencionadas).

### **Objetivo:**

Llegar a la desesperación (auténtica, no fingida) por estar en ese encierro. Se puede llegar a cualquier manifestación extrema: temblores, retorcimientos, azotes, caídas, gritos y todos los excesos que se quiera, ya que nunca se logra salir.

El conductor cuida de que las emociones no se conviertan en histeria.

Despertar la capacidad de sentir intensamente sin perder el control.

b) Ritual de una colectividad prehistórica como acto propiciatorio antes de una cacería

- \* Se trabaja en grupo.

- \* Se desplazan en círculo.

- \* Percuten con instrumentos, o con su propio cuerpo (palmadas, pisadas).

- \* Emiten sonidos, gruñidos y respiraciones audibles.

- \* Alguien imita al animal que se va a cazar.

- \* Establecen poco a poco un esquema rítmico que se pueda repetir.

- \* No se utiliza música.

- \* El "ritual" debe concluir cuando se establezca una cierta armonía y las repeticiones induzcan a un estado mágico e hipnótico.

### **Objetivos:**

Que tengan información los bailarines sobre lo que fueron los rituales de cacería, algunos de los cuales todavía es posible encontrar, como la danza del venado en Sonora.

Experimentar la fuerza del grupo en un estado emocional.

Integrar percepción, imaginación, expresión, comunicación, introspección, pensamiento creador, etcétera.

Aprender a crear en grupo.

### 3. Introspección

#### a) Conectarse con vivencias

\* En grupo y uno por uno, con los ojos cerrados.

\* Caminar de un lado a otro del salón buscando en lo profundo la conexión con alguna vivencia o experiencias que hayan quedado en la memoria, tanto de imagen como de sensación y emoción.

Se trata de caminar lentamente, como:

\* Muerto, recordando momentos importantes de su vida.

\* Embarazada, a punto de dar a luz (igual lo hacen los hombres).

\* Reptil.

\* Ave.

\* Mendigo (a) asociado a humillaciones.

\* Niño de tres años.

\* Siendo perseguido, huyendo.

\* Persiguiendo al ladrón.

**Nota:** En caso de ciertos estereotipos, manejarlos en profundidad, evitando todo gesto pantomímico.

\* Cuando el ejercicio se haga en grupo, tratar de organizar una fila que avance hasta el otro extremo.

#### **Objetivos:**

Despertar sensaciones y emociones como rescate de algo lejano y, tal vez, apenas de algo directamente grabado en nuestra memoria corporal, emocional o racional.

Conectar estas remociones internas con la acción de avanzar caminando o corriendo, en todo caso con el movimiento.

Conscientizar que estamos en posibilidad de echar mano de esa gran riqueza que son las memorias y aprovecharlas para la creación.

b) Elaboración formal del material anterior, fijando diseños corporales, uso del espacio, esquema de tiempo y música *ad hoc*.

\* Armar una microestructura procurando que los contenidos que ya afloraron se mantengan como motivación de los demás componentes de la estructura.

**Objetivo:**

Lograr una unidad con equilibrio de forma y contenido. (Lograr una unidad donde la forma surja del contenido).

#### *4. Imaginación y sensopercepción*

a) La imagen activa

\* El participante es una toalla grande muy mojada. Se exprime a sí mismo para quitarse el agua.

**Objetivos:**

Desarrollar la imaginación y la sensopercepción en una acción concreta: ser toalla empapada.

Reconocer limitaciones y posibilidades corporales.

\* Descubrir diseños corporales inéditos.

b) El pantano

\* Trabajar en grupo

\* Avanzar por un pantano al que se ha llegado accidentalmente. Cada quien imagina "su" pantano.

\* No hay nadie que ayude, más que los propios compañeros.

**Objetivos:**

Percibir la resistencia muscular y nerviosa.

Entrar convencidos a una situación a través de la imaginación y la sensopercepción.

Despertar el compañerismo (socialización) y la ayuda mutua.

Experimentar sensaciones desagradables en la piel, los malos olores, incertidumbre, agobio físico... para traducirlas en diseños corporales que surjan de la situación (en esta práctica el contenido determina la forma).

### c) El águila y la serpiente

\* Trabajar por parejas.

\* Una persona es águila, en tanto que se desenvuelve dentro de dos cualidades expresivas: poderío y agilidad.

\* La otra persona es serpiente y se expresa con dos cualidades expresivas: lentitud y terrenalidad.

\* Entran en un juego de (1) atracción-rechazo; (2) ayuda mutua y (3) complementariedad y fusión.

La práctica culmina cuando se hace una fusión de dos cuerpos, o sea, del águila y la serpiente (símbolos prehispánicos de cielo y tierra).

### Objetivos:

Explorar las posibilidades de dos cualidades expresivas simultáneamente.

Entrar al convencimiento, a través de la imaginación y la sensorio-percepción, de que se es águila y/o serpiente.

Crear diseños corporales a partir de las cualidades estructurales de los animales representados (y no de sus aspectos exteriores). En otras palabras, evitar los clichés.

Buscar diseños para dos cuerpos que se fusionan.

Apreciar la complejidad y riqueza que puede resultar de la sencillez y concreción de las reglas del juego.

## 5. Comunicación (con los compañeros)

a) Un grupo en una esquina. La otra mitad del grupo en la otra esquina. Son enemigos de barrio.

\* Avanzan y retroceden mirándose fijamente a los ojos.

(No pasar de la mitad del espacio que les toca).

\* Música enérgica y rápida. Dejar libre la emisión de voces, aunque no palabras. Risas, gritos, onomatopeyas...

\* En determinado momento (especialmente si ha subido a un clímax) dar la orden de que se rompa la línea divisoria y todo el espacio es campo libre para todos. Trabajar con ánimo de karateca.

### Objetivos:

Lograr una corriente de energía entre los que se miran.

Despertar la emoción concreta de la agresión contenida.

Distinguir la fuerza que se logra con el trabajo físico grupal.

Crear diseños espontáneos que correspondan a la emoción provocada. Inspiración en el karate.

b) Comunicación (con el público)

Imaginar y "ver" lo que hay a la distancia.

\* Se hace una fila con todos los participantes pegados a la pared "del fondo". Avanzan al unísono tomados de la mano, hacia el frente, mirando "cincuenta metros más allá".

\* El Avance es lento y van pensando: "Aquí estoy, mírame".

\* Música solemne o que suba a un clímax típico de final de obra sinfónica.

### Objetivos:

Conciencia del unísono. Percibir al compañero sin necesidad de verlo.

Transmitir una convicción personal.

## II. Investigación

### 6. Conciencia de lo que somos

#### a) De la amiba al hombre

Proceso de evolución

- \* Los estudiantes trabajan uno por uno.
- \* Usan una diagonal en el proceso y todo el espacio cuando llegan al "hombre".
- \* Música misteriosa y no muy rítmica.
- \* La energía desplegada va en ascenso.

#### Objetivos:

Constatar que las diagonales tienen más fuerza que otros recorridos (círculos, curvas, zig-zag) pero que cualquier recorrido tendrá más fuerza si son intensos la dinámica y el ánimo, como al final de la actividad en que hay una celebración de "llegar" a un estado alto de la evolución de la especie.

Comprobar que el diseño corporal está condicionado por el tiempo, el espacio y la intención temática.

Establecer en la imaginación que algo pequeño e insignificante se va convirtiendo en grande y complejo, aclarando el concepto de "transformación". Este concepto es inherente a todo proceso creativo.

Adquirir la noción de unidad en el tiempo y el espacio, unidad que tiene un principio y un fin.

#### b) Ciclo de vida\*

(bebé-niño-joven-viejo-bebé-niño, etcétera)

- \* Trabajan uno por uno.
- \* Usan todo el espacio.
- \* La intensidad asciende cada vez que se llega a la etapa "joven".
- \* La música tendrá como característica la continuidad.

(Por ejemplo, *El mar* de Debussy).



## Objetivos:

Conciencia de una estructura rítmica, sin principio ni fin, pero sin olvidar la sensación de ascenso y descenso.

Se aspira a que se aclaren los distintos aspectos que están previstos en la actividad, como trabajar la introspección para hacer conexiones con las vivencias más profundas de cada quien.

Constatar que son contrarios a la creatividad los clichés, estereotipos, lugares comunes o gestos pantomímicos.

Conectar las vivencias personales con la noción abstracta de lo que es un bebé, un viejo, etcétera.

Elementos que se trabajan de manera importante en estas dos actividades:

\* Recorridos en el espacio y su fuerza escénica.

\* Creación de diseños corporales en distintos niveles y en la interpretación de distintos personajes abstractos.

\* Sentido del tiempo, en cuanto a las duraciones adecuadas para una unidad cerrada o para una unidad "intemporal" en que el ciclo se repite al infinito.

## 7. Exploración

Trabajo en cinco etapas. Cada una se va agregando a la anterior hasta la etapa cinco en que se da completo.

### a) Dibujos y diseños.

1. Hacer dibujos en el piso, caminando: diagonales, "ochos", círculos, laterales, curvas, zig-zag.

2. Hacer dibujos del movimiento (diseños corporales) al seleccionar uno de los recorridos anteriores, mientras se cambia constantemente de frente.

Variante: olvidar el recorrido y desplazarse cambiando continuamente de niveles y frentes.

3. Agregar a lo anterior algunas dinámicas de contraste como lento/ligado o rápido/cortado.

4. La siguiente etapa es la de introducir la música. Se propone música lenta y ligada.

5. Bailar la secuencia completa dejando que surjan las sensaciones que ella provoque. La duración del ejercicio puede ser de tres minutos.

### **Objetivos:**

Distinguir diferentes formas de desplazarse sobre el piso manteniendo una continuidad, que será también de concentración de la atención.

Crear diseños corporales espontáneos al cambiar de niveles y frentes en un recorrido determinado.

Observar cómo las dinámicas de contraste hacen variar los diseños corporales.

Despertar sensaciones y emociones cuando se baila en una unidad cimentada con elementos estructurales de la danza.

Reconocerse como personas integradas que pueden sentir, actuar y pensar simultáneamente.

### **b) Movimientos funcionales**

#### **Trabajo en dos etapas**

1. Explorar y fijar una secuencia de movimientos con las acciones de caminar, correr y brincar.

2. Bailar la secuencia varias veces, encadenando el final con el principio por medio de una transición proveniente de la lógica orgánica.

### **Objetivos:**

Crear secuencias con movimientos funcionales.

Distinguir la sensación gustosa de repetir una secuencia y hacerla cada vez con más precisión, entrega y confianza.

Nociones que se observan de manera importante en las dos actividades:

\* Distinguir que se puede llegar a resultados creativos si se empieza por la exploración formal o si se empieza por un planteamiento situacional. La chispa de la creatividad arranca de la forma o del contenido. Más adelante se iniciará el trabajo con la simbiosis forma/contenido.

\* Distinguir que se puede trabajar agregando parámetros o con una consigna inicial que abarque varios parámetros. Las dos formas son eficaces.

## *8. Fuerza de gravedad*

a) Posición acostada. Usar la imaginación para aumentar cien veces la fuerza de gravedad al tratar de levantar distintos segmentos corporales: una pierna, la otra, un brazo, el otro, la pelvis, la cabeza, el pecho. La fuerza de gravedad desaparece totalmente cuando el conductor dé la indicación. Esta cualidad contraria (el no peso) se aprovecha para levantarse y moverse por el espacio como una pluma o un globo.

b) Armar una secuencia en que algunos segmentos corporales sean ligeros y otros pesados, además de alternar cualidades en el tiempo: pesado, ligero, pesado, ligero, etc., de tal modo que se cuente con cualidades mixtas y cualidades definidas. Estas secuencias se pueden desarrollar en distintos niveles (piso, rodillas, de pie, salto) y en cambiantes direcciones y frentes. Igualmente se pueden repetir las secuencias u organizar en variantes; también es posible buscar diseños con otros cuerpos, sin perder las cualidades de pesado y ligero, ya que el objetivo es explorar movimientos dentro de estas dos sensaciones. No importa si no se llega a construir una serie de secuencias que abarquen todas las posibilidades, ya que, como se dijo, lo importante es experimentar claramente estas dos sensaciones opuestas. La música será agradable y tranquila.

### **Objetivos:**

"Sentir" la fuerza de gravedad cuando se está a favor o en contra de ella, al usar la imaginación.

Distinguir las sensaciones opuestas de pesado y ligero.

Adquirir conciencia de que la erección de la columna permite la existencia del ser humano, ya que su lucha contra la fuerza de gravedad lo mantiene activo, con espíritu de lucha.

Elementos que se trabajan de manera importante en estas dos actividades:

- \* Reconocimiento de la fuerza de gravedad en relación con el movimiento corporal.

- \* Reconocimiento del concepto de "resistencia"

- \* Sensaciones por corporización de imágenes.

- \* Alternancia de cualidades corporales en el tiempo.

- \* Diseños corporales con cualidades opuestas combinadas.

### *III. Oficio*

#### **9. Resistencia (muscular y psicológica)**

##### **a) Viento huracanado y ayuda mutua**

- \* Trabajar en grupo.

- \* De un extremo del espacio, al que hacemos frente, llega un viento huracanado muy poderoso que nos impide llegar a la casa en que nos resguardaremos. El viento nos arrastra. Nos ayudamos mutuamente a llegar a nuestro destino.

- \* Música electrónica adecuada a la situación. El conductor aumenta gradualmente el volumen.

#### **Objetivos:**

Desarrollar la imaginación sensorial.

Familiarizarse con los mecanismos de la resistencia muscular.

Familiarizarse con el contacto físico y lograr diseños corporales espontáneos con dos o más cuerpos.

## b) Atracción y rechazo

- \* Trabajar por parejas.

- \* Una persona de la pareja se coloca en el centro del espacio y funciona como un poderoso imán; la otra persona se siente atraída por ese personaje-imán, pero al mismo tiempo lo rechaza porque no quiere quedar atrapado.

- \* Los personajes pueden ser:

madre - hijo, hija

amante - amado, amada

un cofre con joyas - codicioso con miedo

- \* El personaje-imán elabora movimientos de atracción, seducción y fuerza.

### Objetivos:

Iniciar el trabajo con sentimientos en conflicto, que se manifiestan simultáneamente, en el caso del personaje que es atraído.

Reconocer la resistencia muscular que este conflicto propicia.

Crear diseños corporales con tensión extrema.

## 10. Lenguaje corporal y diseño corporal

### a) Exploración de "frentes" (trabajar en grupos de tres o cuatro)

- \* Caminar de lado a lado del salón "laterales con respecto al público", con el frente (pecho y cara) hacia el supuesto público.

- \* Caminar "laterales" dando el perfil al público.

- \* Caminar "laterales" dando la espalda al público.

- \* Caminar en diagonal hacia adelante, de una esquina a otra, después hacia atrás, después de espaldas hacia adelante y finalmente de espaldas hacia atrás.

- \* Organizar una secuencia en que se cambie, en cada paso, de frente, para quedar de frente, de espaldas y de perfil. Esta secuencia se repite varias veces.

\* Cada participante hace su propia versión de una posible secuencia, así es que cuando queden dos personas frente a frente, tendrán que congelarse como estatuas durante diez segundos antes de recomenzar la secuencia.

### **Objetivos:**

Apreciar la asimetría sutil del dibujo corporal en los distintos desplazamientos.

Apreciar la importancia, para la percepción del espectador, de los dibujos corporales en los distintos frentes.

Sensibilizar el cuerpo a la duración de diez segundos.

Apreciar la riqueza caleidoscópica de un juego de frentes.

### **b) Ruidos amenazantes**

Trabajar en grupo

#### **Situación:**

Están en un lugar desolado. Escuchan ruidos amenazantes de todos los puntos externos que los obligan a voltear (cambiar de frente) a diferentes direcciones y niveles. Estos cambios son veloces.

Con este material construir una larga improvisación en que se exploren los diseños corporales.

## 11. Relaciones con la música

### a) Metáfora

\* Seleccionar una obra musical cuya estructura y cuya rítmica sean muy claras. Por ejemplo, algún son popular mexicano (sin letra) o música barroca.

\* Se trabaja de manera individual.

\* Cada quien busca la forma de dar un equivalente de la música, con el movimiento danzario, respecto de sus características formales y emocionales.

\* Una vez determinada la información correspondiente, el participante improvisa movimientos que se apeguen a la música.

### Objetivos:

\* Corporizar la música, como una práctica que obliga a escuchar y analizar las obras musicales.

\* Tomar conciencia de que el discurso musical es diferente al discurso danzario y descubrir cuál es la razón subyacente en este binomio.

\* La percepción auditiva, el pensamiento analítico y la psicometricidad entran en cierto equilibrio, lo que se traduce en bienestar.

\* Cualquier emoción que surja de esta actividad tendrá que ver con el placer de bailar.

### b) Afinidades expresivas entre música y coreografía

\* Seleccionar una obra musical muy definida respecto a su género (música religiosa, popular, sinfónica, etc.) y al contexto social y cultural en el que se origina.

\* Si se trata de un tango, por ejemplo, hacer la investigación sobre la historia del tango y de la sociedad que le da vida.

\* Analizar su estructura en términos de duración de las partes, los instrumentos que se usan en su interpretación, las melodías que se repiten en ella, etc.

\* Con esa información crear una secuencia o varias que no imiten la música sino que entren en armonía con su sentido.

### **Objetivos:**

- \* Usar la música con responsabilidad y eficacia.
- \* Abordar la forma más adecuada de relacionar las dos artes.
- \* Tomar conciencia de que son dos artes que se acompañan pero que cada una tiene su propio discurso.

## *12. Esquema de tiempo*

a) Formato: exposición - desarrollo - conclusión

\* Pensar en unas características que permitan organizar un esquema temporal dentro del tema, el conflicto y el contraste, y basado en el formato "exposición-desarrollo-conclusión"

Ejemplo de esquema:

- \* Duración: tres minutos.
- \* Personajes: una pareja y una mujer.
- \* Tema: querer escapar del D F y no poder.
- \* Carácter: surrealista e irónico.

1) Exposición del tema. (Duración: noventa segundos). Los personajes viven rodeados de aparatos electrodomésticos. Padecen asfixia, cansancio, mal humor, languidez. Se duermen.



2) Desarrollo. (Duración: un minuto). Los personajes sueñan que una mujer los lleva a un lugar paradisíaco, en donde son felices al principio; después empiezan a extrañar el D F y su confort tecnológico.

3) Desenlace o conclusión. (Duración: treinta segundos). Los personajes despiertan en su casa del D F y, como reacción ante lo imposible, empiezan a aumentar su colección de humidificadores, etc., en medio de los cuales van siendo asfixiados, no sólo por la contaminación del ambiente, sino también por la artificialidad de su vida.

#### b) Jugar con el tiempo

- \* Hacer unidades de veinte segundos.

- \* Jugar en el orden que se quiera con lo siguiente:

Contratiempo, contrapunto, canon, *crescendos*, *decrecendos*, clímax, pausas, contrastes dinámicos, rondó, acentos, coda, velocidades, etc.

#### Objetivos:

- \* Asimilar duraciones.

- \* Tomar conciencia de la organización del tiempo.

### 13. Centro (escénico) de atención

a) Neutralizar la presencia de los bailarines que en un momento dado estén fuera de la acción principal. Neutralizar su presencia no implica que su actitud pierda la magia teatral. "Es estar lejos de los espectadores - dice Eugenio Barba -, sin querer expresar nada pero con la misma energía que caracteriza los momentos expresivos".

- \* Desplazarse en curvas con movimientos de energía concentrada, lentamente, en áreas débiles\* del escenario y con la mirada hacia el bailarín o los bailarines que constituyen el centro de atención.

- \* Las áreas débiles son las que están alrededor del centro- centro y en los extremos derecho e izquierdo de la mitad del escenario.

\* Variante: quedar inmóvil, en actitud de introspección, manejando una idea o sensación que esté conectada con el centro de atención a quien o a quienes se dirige la fuerza de la mirada, como apoyo y elemento integrador de los bailarines en el escenario.

#### b) Ser el centro de atención

\* Una persona se mantiene en el centro-centro del escenario y hace breves incursiones hacia el centro-adelante y el centro- atrás. Este es el desplazamiento más fuerte que existe. Sus movimientos son expansivos, rápidos y sorprendidos. Los demás bailarines neutralizan su presencia, ya sea que continúen moviéndose o que permanezcan en un solo sitio manejando la introspección.

\* Variante: la persona que se mantenga como el centro de atención del espectador puede desplazarse en el segundo tipo más fuerte de desplazamiento: las diagonales. Mantendrá el movimiento expansivo y veloz. Todas las diagonales son válidas, pero las más fuertes son las que van de esquina a esquina, sobre todo hacia el frente. Los demás bailarines no se neutralizan sino que escogen áreas débiles, movimientos lentos y suaves, y se desplazan en curvas mientras apoyan al "centro escénico" con la mirada. Como se sabe, los círculos y las curvas hacen difuso el diseño corporal y, por lo tanto, lo debilitan.

#### **Objetivo:**

Manejar con fluidez (intuitivamente), por acumulación de experiencias prácticas, lo que interese enfatizar en un momento dado, como apoyo de las ideas que se quieran transmitir.

## *14. Contraste*

### **El viajero**

\* Todos los desplazamientos a los que se pueda recurrir: avances, retrocesos, laterales y diagonales (sin dejar de caminar), de espaldas, de frente... en un estado de sueño o pesadilla.

## Ejemplo de situaciones:

\* Tenemos miedo porque estamos perdidos en el bosque y de todas partes surgen ruidos amenazantes.

\* Reconocemos, recorremos con la mirada las maravillas de las que estamos rodeados, ya sea en un poblado, en una habitación, en un palacio, en un museo...

\* Acentuar el juego de frentes (la espalda contrasta con el frente y el perfil), como en un caleidoscopio que muestra, a cada paso del bailarín, una faceta diferente, en un contraste sutil.

**Nota:** Es importante recordar que el contraste generalmente se produce en el tiempo (pocas veces es simultáneo) y de manera sucesiva. Un ejemplo de contraste, usando cualidades binarias, sería: "muy lento" y en seguida "muy rápido". Es así como podemos explorar otras cualidades binarias en el diseño corporal, tales como:

Chico/grande

Encogido/expandido

Giros frenéticos/cuerpos estáticos en el piso

Poderío pesado/agilidad ligera

Arrastrarse/brincar,

etcétera...

Y en la composición espacial:

Mucha gente en el foro/ una solista únicamente

Avance "alargado" de un grupo/ cubrir poco espacio la contraparte

Y en la estructura de una obra:

a) Ascensos, b) descensos

a) Clímax, b) anticlímax

a) Mucha gente, b) poca gente

- a) Contrapunto, b) unísono
- a) Coro intenso, b) coro neutralizado
- a) Mucha energía, b) lentitud
- a) Equilibrio, b) desequilibrio (espacial y corporal)
- a) Expresividad sensorial, b) virtuosismo técnico
- a) Erotismo, b) humor
- a) Realismo, b) surrealismo
- a) Fluidez, b) acentos fuertes
- a) Introspección, b) explosión,  
etcétera...

A) y b) pueden unirse en desarrollos posteriores, o pueden repetirse a-b, a-b, etc., hasta que surja la necesidad de pasar a otro tipo de contraste.

### Objetivos:

\* Adquirir conocimiento de cómo se puede dar agilidad al trabajo con los cambios de una cualidad a otra, de una intención a otra, desde lo más sutil hasta lo más contrastante, según la idea que se quiera transmitir.

\* Hacer conciencia de la importancia de estar sorprendiendo continuamente al espectador.

\* Descubrir en qué medida se pueden reforzar ciertas cualidades, ya sea a base de repetir las más frecuentemente o de alargarlas en el tiempo por medio del desarrollo. Lo más importante es que el contraste sirva más contundentemente al tema (formal o dramático) alrededor del cual estemos construyendo una totalidad unitaria, sea de veinte segundos o de veinte minutos.

## 15. *Conflicto*

### a) La ronda

- \* Los bailarines hacen un círculo.
- \* Cada uno deseará el amor del que tiene al lado derecho y despreciará al que tiene al lado izquierdo.
- \* La actividad resulta en perseguir y ser perseguido simultáneamente, pero sin tocarse. Es un conflicto sin solución.
- \* La duración depende de la creatividad de los bailarines.

**Nota:** Tratar de imaginar que el objeto del amor es una persona conocida. Igual en el caso del despreciado.

#### Objetivos:

- \* Darse cuenta que no es posible detenerse, porque el planteamiento es tal que inevitablemente genera la acción continua.
- \* Experimentar la emoción de atracción, alternada con la de rechazo.

#### Variante: atracción y rechazo (I)

- \* Moverse los bailarines por todo el espacio sin poder detenerse. Es válido el contacto físico.
- \* Todas las personas que vayan quedando a su derecha son deseables. Todas las que vayan quedando a la izquierda son despreciables.
- \* Como todos se mueven continuamente, a veces quedan unas personas a la derecha y a veces esas mismas podrán quedar a la izquierda. Así es que el mismo bailarín, con diferencia de segundos, puede pasar de "deseado" a "despreciado". Naturalmente que se tratará de ir siempre hacia la gente que está a nuestra derecha y huir de la que nos busca por el lado izquierdo.

**Nota:** Al igual que en la práctica anterior, este conflicto no tiene solución, por lo cual la acción es muy intensa.

### **Objetivos:**

- \* Percibir que el conflicto situacional lleva al conflicto muscular, corporal o psicomotor.
- \* Capacidad para imaginar con cierta rapidez y convicción a los bailarines como personas que conocemos.
- \* Afinar, al hacerlo varias veces, los diseños corporales espontáneos y acomodarse cada vez mejor en los desplazamientos espaciales.

### **Variante: atracción y rechazo (II)**

\* En el centro del espacio está sentado sobre una silla, y con la fuerza de un enorme imán imaginario, el personaje (madre, padre, etc.) que necesitamos pero del cual no queremos depender. Queremos ser independientes pero necesitamos la ayuda y el cariño de estos seres. Así, surge una ambivalencia entre atracción y rechazo. Queremos ir hacia esta persona (simbolizado el deseo por el imán) pero nos resistimos a caer en la dependencia. El conflicto está en "querer y no querer", acercarse o no acercarse. Dejarse arrastrar por el imán o resistir, desear estar lejos y libre.

- \* Construir una unidad con principio, desarrollo y conclusión.

### **Objetivos:**

- \* Despertar una emoción ambivalente.
- \* Organizar los diseños corporales y espaciales que surgen de la tensión que provoca el conflicto.
- \* Tener claro cómo una situación de conflicto extremo puede provocar una gama enorme de tensiones, desde la casi insoportable hasta la ligera de la resignación.
- \* Darse cuenta de que un conflicto puede manejarse tanto a nivel corporal como a nivel coreográfico.

- \* Reafirmar que sin conflicto no hay acción escénica.

## b) Cinco animales

- \* Cinco bailarines trabajan al mismo tiempo.
- \* Asumen las cualidades estructurales de cinco animales muy diferentes: pájaro, gorila, elefante, pantera y jirafa. (Ejem.: el gran peso del elefante, la ligereza del pájaro...).
- \* Elaborar movimientos abstractos y evitar la pantomima y los clichés.
- \* Cada animal busca su pareja, que no existe.
- \* Se conformarían con hacer un amigo, pero no es fácil.
- \* El conflicto está en que los animales no tienen nada en común, incluso se rechazan unos a otros, pero el deseo de estar en compañía es más fuerte que las dificultades.

## Objetivos:

- \* Percibir que una situación de conflicto despierta muchas y diversas sensaciones y emociones.
- \* Llevar a la razón la lógica orgánica para dar forma óptima al animal representado.
- \* Darse cuenta de que lo simple y lo concreto provocan mejores respuestas creativas que los conceptos generales, las situaciones imprecisas y los parámetros demasiado abiertos.
- \* Entrar a la lógica imaginaria cada vez con mayor facilidad.

## 16. Forma-contenido, contenido-forma.

### *Interacción continua*

#### a) Pregunta y respuesta

\* Se trabaja por parejas.

\* La persona A piensa una pregunta y después la expresa sólo con el movimiento.

\* La persona B piensa una respuesta y después la expresa sólo con el movimiento.

\* Otra pregunta de A y otra respuesta de B hasta completar cuatro intervenciones, que realizadas sin detenerse, es decir, como una conversación, constituyen un esquema temporal (armazón básico) o secuencia que puede repetirse igual o con variantes.

Aclaración: En realidad ni A ni B saben qué están pensando cada uno. Y no se trata de adivinar, sino de tener la sensación de que se está conversando. Lo importante es lograr un armazón básico (A-B-A-B) que permita agregarle un contenido, es decir, una idea o intención, o meterlo en un contexto.

#### **Objetivos:**

\* Establecer un armazón a partir de la lógica del lenguaje verbal.

\* Elaborar lenguajes corporales dentro de un contexto, una intención o una idea.

\* Trabajar de la forma al contenido, partiendo de una forma (armazón) que a su vez parte de una lógica de pensamiento.

\* Constatar que partir de lo concreto favorece la creatividad.



## b) Discusión

\* Se trabaja por parejas.

\* Situación: discuten porque uno empujó a la otra para ganarle el asiento en el metro.

\* Los personajes son desinhibidos y poco interesados en la urbanidad o las "buenas maneras".

\* Después de explorar posibilidades durante varias improvisaciones, fijar ciertos diseños corporales.

\* Rescatar el armazón A-B-A-B para insertar en él los diseños corporales.

\* Se repite varias veces la secuencia-armazón. Los diseños corporales a veces resultan de la forma y a veces del contenido.

### Objetivos:

\* Trabajar del contenido a la forma y darse cuenta de que en los procesos creativos hay una interacción continua entre forma y contenido. Una forma lleva a un contenido y éste, a su vez, sugiere una forma, en un juego dinámico abierto.

\* Apreciar que las formas tienen de por sí su propio contenido, \*más entrañable que el contenido del que aflora, y que esta situación proporciona una materia prima todavía más compleja para la elaboración de diseños corporales.

\* Constatar que una propuesta sencilla y concreta siempre tiene derivaciones más ricas que una propuesta muy rica que lo único que logra es diluirse.

\* El significado de la forma en sí depende de las numerosas asociaciones que están en la memoria. Por ejemplo, las formas redondas transmiten la idea de lo fructífero, lo maduro, tal vez porque la Tierra, los senos femeninos y casi todas las frutas son redondas. Estas formas están en nuestros hábitos de percepción". (Henry Moore).

El cuerpo humano se "cierra" para protegerse y se "abre" para expresar poderío y alegría. Los niños brincan de alegría. Es inevitable asociar las formas con los contenidos naturales.

ahora del solista, siguen siendo lentas y sostenidas, y las respuestas, ahora del coro, siguen siendo rápidas y cortantes, en contrapunto.

#### IV.

\* Nuevamente todos pueden desplazarse, pero ahora se dedican a querer alcanzar a la "mosca de oro", elemento de distracción que los aleja de sus propósitos iniciales. Aquí concluye la unidad en la que está muy claro qué sucede con el espacio, el tiempo, las dinámicas, los diseños, el conflicto y los contrastes, así como con el tipo de bailarines.

#### Objetivos:

\* Aclarar cómo es posible organizar la tensión estructural en una unidad o microdanza.

\* Percibir que la forma en que se usan los elementos estructurales determina la tensión, que es lo mismo que decir la atención concentrada del espectador.

\* En este ejemplo, excesivamente abstracto y exagerado, darse cuenta de la importancia de apuntalar la construcción con parámetros muy precisos en cuanto a personajes, tiempo, espacio, diseños, conflicto, contraste y dinámicas.

#### IV. Carácter de la unidad

##### 18. *Humorismo*

##### a) Complicidad con el público

\* Un bailarín al centro-adelante practica brincos en un solo lugar, de cara al público. Se detiene porque escucha algo y voltea a la derecha-atrás, pero no ve a nadie. Continúa con sus brincos.

\* Entre tanto, un grupo de cinco o seis bailarines lo ha estado observando desde la derecha-atrás, y cuando él se detiene avanzan rápido y en silencio hasta la izquierda-atrás.

ahora del solista, siguen siendo lentas y sostenidas, y las respuestas, ahora del coro, siguen siendo rápidas y cortantes, en contrapunto.

#### IV.

\* Nuevamente todos pueden desplazarse, pero ahora se dedican a querer alcanzar a la "mosca de oro", elemento de distracción que los aleja de sus propósitos iniciales. Aquí concluye la unidad en la que está muy claro qué sucede con el espacio, el tiempo, las dinámicas, los diseños, el conflicto y los contrastes, así como con el tipo de bailarines.

#### Objetivos:

\* Aclarar cómo es posible organizar la tensión estructural en una unidad o microdanza.

\* Percibir que la forma en que se usan los elementos estructurales determina la tensión, que es lo mismo que decir la atención concentrada del espectador.

\* En este ejemplo, excesivamente abstracto y exagerado, darse cuenta de la importancia de apuntalar la construcción con parámetros muy precisos en cuanto a personajes, tiempo, espacio, diseños, conflicto, contraste y dinámicas.

#### IV. Carácter de la unidad

##### 18. *Humorismo*

##### a) *Complicidad con el público*

\* Un bailarín al centro-adelante practica brincos en un solo lugar, de cara al público. Se detiene porque escucha algo y voltea a la derecha-atrás, pero no ve a nadie. Continúa con sus brincos.

\* Entre tanto, un grupo de cinco o seis bailarines lo ha estado observando desde la derecha-atrás, y cuando él se detiene avanzan rápido y en silencio hasta la izquierda-atrás.

\* Se repite el mecanismo varias veces, de modo que el que brinca se detiene un momento y después voltea a ver lo que ya no está (para él). Los de atrás se mueven en el momento en que el de adelante deja de brincar y antes de que voltee la cabeza.

\* El grupo tendrá la posibilidad de reírse con el público si esto resulta espontáneo.

### **Objetivos:**

\* Confirmar que la mecánica de este recurso (complicidad con el público), ofrece como quiera que se utilice, posibilidades humorísticas.

\* Reconocer una forma de usar el contraste: el que brinca con los que se deslizan, en sucesión y a contratiempo.

### **b) Sorpresa**

\* Una vez establecida la mecánica de la actividad anterior, hacer que, después de tres o cuatro veces de repetir la secuencia, el que brinca por fin pesque *in fraganti* a los que se burlan de él, y lo haga de una manera sorpresiva.

\* El grupo es sorprendido y perseguido por el que brinca.

\* Una vez más se establecen dos cualidades opuestas de movimiento: el que brinca lo sigue haciendo, pero con grandes desplazamientos, y el grupo continúa deslizándose, pero ahora a una gran velocidad. Cada bailarín del grupo correrá hacia puntos diferentes, de modo que el que brinca no alcance a ninguno.

### c) Ridiculizar a los prepotentes

#### Líder sindical corrupto:

\* El grupo hace una pirámide con sus cuerpos y en la cúspide está el "líder". Giran ligeramente hacia derecha e izquierda, pero el líder se mantiene de frente al público, lanzando (sin uso de voz) su mensaje demagógico.

\* La pirámide empieza a desintegrarse y los del grupo se agarran, al caer, de los pantalones del líder, hasta que se los quitan.

#### Objetivos:

\* Desarrollar la habilidad de construir pirámides con los cuerpos y de caer sin lastimarse.

\* Darse cuenta de que "hacer caer" al prepotente tiene un contenido universal.

\* Aprender la mecánica de que "mientras el poderoso baja y el pobre sube" habrá una sensación de "justicia divina" que, como público, nos satisface gratamente. ¿Nos divierte ver a una persona prepotente caerse de una silla y hacer el ridículo?

(Ver "farsa" en el glosario).

## 19. Erotismo

### a) Atracción física

\* Se trabaja por parejas o en dos líneas enfrentadas, una de mujeres y otra de hombres. Se trata de avanzar cautelosamente, con miedo al ridículo, si es demasiado evidente el interés, y porque hay que detectar si existe rechazo en la persona objeto de la atracción.

\* La atracción empieza a convertirse en algo sumamente fuerte y, por lo mismo, incontrolable. Pero hay consigna de no tocarse.

\*Elaborar diseños corporales con la intención de seducir, tratar de tocar y abrazar, de estar muy cerca y jalado, como por un imán, hacia la persona.

#### b) Explosión de vitalidad

\* Se trabaja en grupo.

\* Desplazamientos amplios, con intención de "tragarse el espacio", en el que explota la alegría con el máximo vigor. La alegría se produce como resultado de una situación imaginaria en la que descubren juntos, por primera vez, los placeres de estar a campo abierto. Aquí sí se vale tocarse unos a otros.

#### Objetivos:

\* Lograr una concentración y una entrega total es y absolutas a la ficción que se está viviendo. Creer totalmente en la situación y las acciones que se desencadenan espontáneamente.

\* Confirmar que ni el humorismo ni el erotismo implican en absoluto "hacerse el chistoso" o "sentirse sexi", sino que son otros los mecanismos que pueden llevar al objetivo, y que éstos son siempre indirectos.







# Glosario

(Este glosario pretende únicamente hacer extensivos y confirmar los puntos de vista de la autora. No debe confundirse con un diccionario en el que las definiciones son científicas y generales)

## A

Abstracción  
Acción escénica  
Armonía  
Asociación de ideas  
Atención concentrada

## B

Ballet

## C

Caída-recuperación  
Catarsis  
Centro escénico  
Clásico  
Clasicismo  
Cliché  
Composición espacial  
Concreto  
Contraste y conflicto  
Coreografía  
Coreógrafo

Corrientes artísticas

Creación

Cualidad

## D

Danza moderna

Danza contemporánea

Desarrollo

Descubrimiento

Dinámicas

Flujo dinámico

Diseño corporal

Dramaturgia de danza

Dionisos

## E

Educación

Equilibrio

Equilibrio-desequilibrio

Equilibrio dinámico

Emoción y sensación

Energía cinética

Energía potencial

Enunciado

Erotismo

Espacio

Estereotipo

Estética

Estructura

Experiencia estética  
Experimental  
Exploración  
Expresión  
Expresionismo

## **F**

Fantasia  
Farsa  
Forma-contenido  
Frase

## **G**

Géneros  
Gestaltismo

## **H**

Hilo conductor  
Humorismo

## **I**

Icosaedro  
Identidad  
Imagen  
Imaginación  
Improvisación  
Impulso  
Independencia de criterio  
Ingenio

Iniciativa  
Integración de la persona  
Intuición  
Investigación experimental  
Investigación documental

## **K**

Kinestesia y empatía kinestésica

## **L**

Laban, Rudolf von  
Lenguaje corporal  
Lenguaje coreográfico  
Líneas de energía

## **M**

Memoria emocional  
Memoria sensorial  
Mente, pensamiento e idea  
Metáfora  
Mito  
Motivación  
Música y coreografía

### **Música:**

- \* Contrapunto
- \* Contratiempo
- \* Desarrollo
- \* Repetición e imitación
- \* Ritmo

- \* Síncopa
- \* Variación

## **O**

- Oficio coreográfico
- Oposición
- Opuestos binarios

## **P**

- Percepción
- Percepción del espectador
- Personaje
- Plástica escénica
- Precisión

## **R**

- Reflejo condicionado
- Realismo
- Resistencia
- Romanticismo

## **S**

- Secuencia
- Sensibilidad
- Sentidos
- Simbiosis
- Simbolización
- Simetría
- Situación imaginaria

Stanislavski, Constantin

Subjetivo-objetivo

Subtexto

Sucesión

Surrealismo

Suspense

## T

Tema

Tema de movimiento

Tiempo

Timing

Transformación

Transición

## U

Unidad

Unísono

Universal

## V

Voz

## A

*Abstracción.* Abstraer, aislar la cosa elegida. (No confundir con "abstraccionismo", que es una corriente artística). Lo abstracto se puede concretar en tanto que lo concreto es "todo objeto considerado en sí mismo con exclusión de lo extraño y accesorio", y lo abstracto es el "aislamiento del objeto elegido".

*Acción escénica.* La base de la danza son la acción escénica y la interrelación entre los bailarines, ya sean éstos personajes o entidades de energía, como en la danza formal. La acción escénica resulta de un conflicto central y otros secundarios.

*Armonía.* Proporción y correspondencia equilibrada de las partes de un todo. Concordancia, acuerdo.

*Asociación de ideas.* Acción psicológica mediante la cual unas ideas o imágenes evocan otras.

*Atención concentrada.* Concentración en sí mismas de las fuerzas físicas y psíquicas en la percepción de un objeto o acción.

## **B**

*Ballet.* Arte escénico cuya técnica se desarrolló en los últimos cinco siglos, y que se conjuga con música, escenografía y vestuario para crear productos líricos, dramáticos o de danza pura. Tuvo su origen en los espectáculos del Renacimiento, que combinaban diversas formas artísticas. De Italia llegó a Francia, donde tuvo su apogeo como *ballet de cour*, especialmente bajo el reinado de Luis XIV. Más adelante, en el siglo XVIII, entró a los teatros y pronto se estableció como arte independiente. A principios del siglo XIX su técnica fue codificada por Blais, y para la época romántica ésta ya era muy similar a la que conocemos en la actualidad. Floreció en Rusia y se revitalizó en Europa con los Ballets Rusos de Diaghilev. También se le conoce como danza clásica.

## **C**

*Calda-recuperación.* Según Doris Humphrey -primera en explorar este principio físico aplicado al movimiento corporal-, caer y recobrase o recuperarse es la materia misma del movimiento, el flujo constante que se está produciendo en cada cuerpo vivo, hasta en sus partículas, todo el tiempo.

*Catarsis*. Purificación. Recurso destinado al coro para comprometer emocionalmente al espectador con el hecho escénico.

*Centro escénico*. Centro escénico de atención del espectador. El bailarín o el grupo de bailarines que requiere ser visto prioritariamente por el público.

*Clásico*. Ejemplo, modelo, patrón.

*Clasicismo*. Revaloración renacentista del arte griego y romano en cuanto a la armonía de formas, el culto a la belleza, el equilibrio entre el instinto y la razón, la compostura de los sentimientos y las acciones, la simbiosis entre la materia y el espíritu, la medida de los impulsos, etc.

*Cliché*. Lugar común. Ideas o gestos estereotipados.

*Composición espacial*. Conjunto de cuerpos en movimiento, organizados en el espacio tomando en cuenta la plástica escénica.

*Concreto*. Lo concreto es lo particular. Lo general es lo genérico. Concreto es el perro Cani, pero la raza canina es general y genérica.

*Contraste y conflicto*. En el movimiento, en el espacio, en las dinámicas y en la temática. El contraste se da en general como alternancia en el tiempo de cualidades opuestas o diferentes que evitan caer en la monotonía y mantienen en alerta al espectador. El conflicto se refiere a fuerzas que chocan y a fuerzas que quieren ir en sentido opuesto; que se atraen o se repelen. Sin conflicto no hay acción. Tanto el contraste como el conflicto son los elementos estructurales que dan solidez a la composición, lo que llamamos tensión estructural.

*Coreografía*. Pieza escénica realizada con danza, dentro de una estructura que incluye materiales temáticos, espaciales, rítmicos, plásticos y



musicales, y que se expresa básicamente por medio del movimiento corporal de los bailarines.

*Coreógrafo.* Es el artista que concibe y realiza obras coreográficas utilizando los elementos estructurales de la danza y los demás que se requieren para lograr una totalidad coherente y significativa. La obra del coreógrafo es producto de una concepción original.

*Corrientes artísticas.* Las corrientes más cercanas al lenguaje coreográfico en la danza de nueva creación serían, según el punto de vista de quien esto escribe, el realismo, el abstraccionismo, el expresionismo y el surrealismo.

*Creación. Creatividad.* Según Arthur Koestler, la creatividad es simplemente la más alta manifestación de un fenómeno que es discernible en cada nivel de la jerarquía evolutiva (desde un simple organismo unicelular y el huevo fertilizado hasta el hombre adulto y el genio más notable). Es una actualización de potencialidades excedentes, de capacidades que no están canalizadas bajo condiciones ordinarias. Cuando las condiciones son propicias se revelan en formas originales de comportamiento. En la danza la creatividad es la actividad en la que las ideas y los sentimientos conforman combinatorias de imágenes como principios rectores de la expresividad artística.

*Cualidad.* Atributo, característica, naturaleza de los elementos que componen una entidad.

## D

*Danza moderna.* La gran innovación danzaria se manifestó a principios del siglo XX como un rompimiento con los cánones y teorías del ballet, cuando Isadora Duncan tuvo el impulso de "bailar su propia vida". Teóricamente, el trabajo corporal en la danza moderna se basó en funciones orgánicas como contradicción y expansión, caída y recuperación, tensión y relajación, ritmo respiratorio, etc. Se concibe todo movimiento como proveniente de una fuente central y fuerza reguladora: el torso. Por esta razón, las formas contienen matices de significados emocionales.

El modernismo se estableció en todas las artes a finales del siglo XIX y principios del XX. Se extendió por Europa como una reacción contra el aspecto desvitalizador del romanticismo y contra el racionalismo negador de la sensualidad. En las artes plásticas se introdujo como novedad la curva sinuosa inspirada en la vegetación, elemento que generó importantes derivaciones. La apertura en todas las artes dio lugar a la "nueva danza" de Alemania y los Estados Unidos, que eventualmente acabó por conocerse como "danza moderna".

El arte moderno fue un fenómeno complejo, ya que en él coexistían factores contradictorios: naturalismo y abstracción, funcionalismo e inquietudes decorativas, intenciones sociales y halago de los sentidos. Pero fue precisamente el difícil equilibrio entre estos extremos - por la misma acción que suscitan - el que dio al arte moderno su más alta expresión, resolviendo en términos estéticos válidos dicha contradicción.

Independientemente de los experimentos que como búsqueda artística, o por carencia de medios económicos, resultaron en una "danza sin música", lo común en esta etapa de la primera mitad del siglo XX fue la conjunción de ideas con las que trabajaban tanto el músico como el coreógrafo. En muchas ocasiones el "interpretar" las grandes obras musicales fue una tendencia muy extendida y de la que únicamente los grandes artistas lograron salir con bien. Era un recurso heredado pero bastante inteligente el seguir las estructuras musicales a falta de un sentido de construcción autosuficiente como el que caracteriza a la danza contemporánea. Asimismo, la danza moderna se basó en la poesía y en la literatura para motivar sus coreografías. Estas formas de dependencia limitaban el desarrollo de la nueva danza, pero al mismo tiempo le otorgaban la solidez del arte que se apoya en estructuras probadas por muchas generaciones de artistas.

Los descubrimientos en el lenguaje corporal, como expresión del individuo emocional, condicionaron los temas de las danzas; éstos empezaron a ser un reflejo de la propia cultura (identidad nacional), y gradualmente se fueron ocupando de la conflictiva humana universal, generalmente por medio de situaciones dramáticas. Los contenidos sociales derivaron de la Primera Guerra Mundial y de la "Gran Depresión" de los años treinta, y los contenidos psicológicos fueron el resultado de los descubrimientos de Sigmundo Freud. En Alemania surgieron los métodos de expresión y entrenamiento creados por Rudolf von Laban y Mary Wigman. En los Estados Unidos, según el historiador

John Martin, el nacimiento de la danza moderna se remonta a dos fechas fundamentales: 1926, cuando Martha Graham dio su primer recital, y 1928, año en el que Doris Humphrey y Charles Weidman se presentaron, también con sus nuevas propuestas, ante el público de Nueva York. Estos artistas tenían la preocupación básica de dar forma a sus ideas y sus descubrimientos. Así surgieron los respectivos métodos de entrenamiento.

Aun cuando los bailarines llamados "de la primera generación" se iniciaron como coreógrafos de movimiento puro, muy pronto surgió en ellos la necesidad de transmitir contenidos importantes a través de sus coreografías.

*Danza contemporánea.* El concepto: el término "danza contemporánea" se introdujo en la década de los sesenta para sustituir al de "danza moderna", producto de la corriente modernista de principios de siglo.

El factor de continuidad entre estas dos maneras de abordar la danza es la necesidad de expresar la problemática humana que invade todo el arte del siglo XX. La diferencia estriba en el paso hacia la autonomía, respecto de las demás artes, que adquirió el lenguaje coreográfico en la danza contemporánea. Con este lenguaje se transmiten mensajes literalmente intraducibles a otros lenguajes. Su producto, en el espacio escénico, nos remite a vivencias, asociaciones, emociones, ideas y sensaciones, cuya interrelación artística enriquece de una manera positiva nuestra percepción del mundo. Al mismo tiempo propicia nuestra identificación con cuerpos dueños de sí que expresan sentimientos intensos.

La obra dancística corresponde a la denominación "contemporánea" en la medida en que tenga las siguientes características:

- \* Ser una manifestación escénica.
- \* Ser independiente (en el lenguaje corporal-coreográfico) respecto de los demás lenguajes artísticos, sin dejar de integrarlos como elementos estructurales de apoyo.
- \* Basarse en un principio estructural de interacciones dinámicas.
- \* Producir sus propios significados, en tanto que interpretación simbólica de la realidad.

\* Mostrar los aspectos identificadores de la cultura en la que se gesta y se produce la obra coreográfica.

La danza contemporánea recibe también esta denominación porque sus recursos expresivos avanzan conforme avanzan la ciencia, la tecnología, las ideas sociales y los impulsos colectivos, y porque intenta dar una respuesta creativa a cada problema artístico que plantea el mundo contemporáneo.

Las técnicas: las técnicas formativas se amplían para garantizar la conjunción de los elementos que el creador pueda requerir. Un bailarín de danza contemporánea tiene el cuerpo entrenado para responder a cualquier demanda técnica basada en la expresividad, así como una sensibilidad artística cultivada que le permite percibir y enriquecer las necesidades del coreógrafo. El bailarín, por lo tanto, es un coautor. Por otra parte, un buen ejecutante es el paso previo a la formación de un buen profesor, que a su vez es la base que genera un buen coreógrafo. Al concluir estudios superiores, las tres actividades se pueden dar como una sola: bailarín, maestro y coreógrafo, ya que las tres tienen como eje la creatividad.

Las técnicas de desarrollo corporal en la danza contemporánea obedecen más a una funcionalidad orgánica, que a una distorsión mecanizada, como en el caso de la acrobacia.

El público: para enriquecer y afirmar su existencia, el público necesita identificarse con la esencia de su cultura llevada a la dimensión del arte. Las expresiones artísticas revelan sutilezas y refinamientos del pensar y del sentir que en nuestra vida rutinaria están ocultos. El arte nos da claridad y profundidad, comprensión y riqueza espiritual, y amplía nuestra percepción estética como aliento de nuestro equilibrio emocional.

La danza contemporánea podrá cambiar de nombre con el tiempo, pero durante esta segunda mitad de siglo la denominación es aceptada en todos los medios dancísticos del mundo. Aun si cambiara de nombre, la ética y la estética que caracterizan a esta corriente seguirán manifestándose en la danza del futuro.

*Desarrollo (del tema en el tiempo).* Abrir por grados o en detalle. Revelar, desenvolver en todas sus posibilidades. Avanzar. Promover el crecimiento. Revelar en un tiempo determinado las ideas que cohesionan una coreografía, ya sean éstas dramáticas o formales.

*Descubrimiento.* Parte del proceso de la creación. Descubrir mecanismos y recursos posibles. Llegar al descubrimiento por intuición o apartir de una hipótesis.

Por el deleite que proporciona descubrir algo, dice Eric Bentley, es que nos asomamos al descubrimiento y vemos sus implicaciones. Es sin duda gracias al deleite que nos depara el descubrimiento por lo que descubrimos algo.

*Dinámica.* Del griego *dynamis*, fuerza. En danza se refiere a una combinación de fuerza y velocidad, a diferencia de la música en la que estas cualidades están conceptualmente separadas.

El concepto de dinámica en la danza contemporánea se define como la energía del movimiento corporal que se regula y se manifiesta con distintas cualidades. Es decir, un movimiento tiene una determinada potencia que lo produce suave o enérgico (fuerza) y lento o rápido (velocidad), en todas su graduaciones y combinaciones. Ejem.: movimientos fuertes y lentos, o suaves y rápidos, seguidos de otros no muy fuertes pero rapidísimos, etc.

*Flujo dinámico.* El señor John Martin, primer teórico de la nueva danza, decía en los años treinta, respecto a la dinámica, que "la danza moderna se expresa a través de una serie de movimientos ordenados y combinados para transmitir el asunto del que se trata; además, a diferencia del ballet, recurre a una serie de movimientos evolucionantes en el sentido de que crecen unos a partir de otros. Evita el elemento estático a que inducen las posiciones y actitudes, y propicia su flujo dinámico, lo que conduce a la conciencia de las pulsaciones en el movimiento". Los alemanes, especialmente Von Laban y Wigman, destacaron su importancia con el concepto de "flujo y reflujo del impulso muscular".

*Diseño corporal.* Dibujo del movimiento. Relaciones con el tiempo (dinámica) y el espacio (composición). La expresión "diseño corpal" se refiere a las formas que adopta el movimiento corporal obedeciendo a impulsos internos. Conforme los músculos concentran, expanden o resisten la energía, la chocan, la continúan o la desencadenan, el cuerpo produce formas cuyo dibujo retiene el ojo del espectador.

*Dramaturgia de danza.* El tema y su desarrollo con lenguaje coreográfico. Conflictos que generan acción y contrarios que se atraen o se repelen. Situación dramática con ideas y sentimientos concretos que transmitir al espectador. Desarrollo mediante transformaciones. Personajes, cuando el enfoque es dramático y, cuando el planteamiento es formal, entidades simbólicas. Sorpresas. El tema es el núcleo de la estructura, y, por lo tanto, el "decir" del coreógrafo se hará con los elementos estructurales y con el lenguaje coreográfico. Dramaturgia de danza significa "narrar" con este lenguaje situaciones anecdóticas que sufren transformaciones en su desarrollo. Siempre se descubrirá la opinión del creador respecto de su material, por muy sutil que ésta sea. Si no tiene opinión, o punto de vista, ya sea favorable o desfavorable, o si pasa de uno a otro, lo más probable es que la obra se desintegre.

*Dionisos.* Dios de la mitología griega. En la actualidad se concibe como el símbolo de la aceptación integral y entusiasta de la vida (éxtasis) en todos sus aspectos y de la voluntad de afirmarla y repetirla.

Nos advierte Doris Humphrey en su libro *La composición en la danza* que "la seguridad es esencial para la felicidad humana en ciertos aspectos, pero no en todos. Así lo afirmó Nietzsche hace tiempo en su análisis de la sociedad griega. Percibió claramente que el ideal griego de moderación y equilibrio en todo era apolíneo pero que sabiamente se evadía de la monotonía en sus ritos dionisiacos. Vivía en el hombre apolíneo el Dionisos, el deseo inextinguible de excitación que quebranta todas las reglas, gratificando la pasión por lo desapacible, el ansia de liberarse del equilibrio racional. La danza es una experiencia a la que se exige emoción, y en este sentido es dionisiaca".

## E

*Educación.* Educar es propiciar el desarrollo de las facultades innatas y la adquisición de conocimientos que se consolidan a partir de actividades práctico-teóricas y teórico-prácticas en continua interacción, a fin de lograr una formación integrada y armónica de las personas. Para cumplir esta meta es fundamental reconocer que educar es dar los instrumentos para la autoeducación, es decir, los estímulos y materiales para el empeño autodidacto.

*Equilibrio.* Balance de fuerzas. Categoría estética que surge de la necesidad humana de evitar el exceso o la carencia y de encontrar las simetrías y asimetrías que están en la vida misma. El equilibrio le es necesario a la unidad para la adecuada amalgama de los elementos estructurales de una coreografía. Equilibrio implica, en el arte, que hay elementos que completan proporcionalmente una totalidad.

*Equilibrio-desequilibrio.* Salir del eje de gravedad implica un desequilibrio, o, dicho de otra manera, un equilibrio precario. La fuerza de gravedad es la fuerza contraria al impulso de estar erguido. El equilibrio implica luchar contra la fuerza de gravedad y el desequilibrio implica ceder a esta fuerza. El movimiento, el cuerpo mismo, están siempre en un juego de equilibrio-desequilibrio. El ejemplo más simple es dar un paso.

*Equilibrio dinámico y asimétrico.* Los bailarines se desplazan por el escenario de manera asimétrica pero equilibrada, en el sentido del espacio total. Este equilibrio se logra por compensaciones visuales en trayectorias, diseños y dinámicas. La asimetría siempre es más interesante que la simetría. Sin embargo, la simetría es necesaria para dar al espectador una sensación de estabilidad y para hacer el contraste con la asimetría.

*Emoción y sensación.* La emoción es un sentimiento complejo que generalmente surge de un conflicto. La sensación es menos compleja, básicamente se queda en la piel y el sistema nervioso; es una reacción perceptual a las diversas acciones.

*Energía potencial.* La que se genera antes del movimiento y entre un movimiento y otro.

*Energía cinética.* La que se despliega durante el movimiento.

*Enunciado.* Mención sintética de un hecho o una idea. Expresión de una idea en términos concisos. El enunciado tiene sujeto, verbo y complemento. La claridad forzada y forsoza de una idea en la que hay sujeto (el material temático), verbo (la acción) y complemento (el desarrollo) contribuye a organizar un esquema de tiempo que cohesiona la estructura coreográfica. Por esta razón se dice que el tema, en este caso en forma de enunciado, es el "núcleo preñado" de la estructura.

*Erotismo.* El erotismo, a diferencia de la pornografía, es una manifestación de vida. La palabra erotismo viene del griego *eros*, que simboliza el impulso vital. El erotismo es una manifestación estética cuando el impulso que determina su expresión es el instinto de vida.

En la danza el erotismo no sólo está íntimamente ligado al impulso vital, sino que acude a la atracción (que pone al individuo en estado de alta tensión), a lo prohibido por la moral puritana (antivida), a la exuberancia, a la fantasía, al compromiso total con la sensualidad propia. Su opuesta, la pornografía, es una manifestación enferma y degradante.

Isadora Duncan recurría al éxtasis dionisiaco como símbolo de la aceptación de la vida en todos sus aspectos.

*Espacio.* Esquema espacial: ¿cómo se distribuirá el espacio en sí mismo y en el tiempo? En el movimiento dentro del espacio hay energía que "se hace visible", equilibrio dinámico de fuerzas, centro escénico de atención del espectador, simetría y asimetría, composición plástica, etc. Percibimos el espacio en relación con el tiempo. Las relaciones espacio-temporales se hacen evidentes por medio del movimiento corporal y la energía que así se despliega. Esta energía le da vida al espacio. El uso intenso del espacio fue siempre una preocupación de Von Laban y Wigman. Laban propuso el icosaedro (ver) y Wigman propuso en sus solos el "otro invisible" para hacer interrelaciones de energía que hicieran vibrar más el espacio escénico.

*Estereotipo.* Reproducción de caracteres típicos. Gestos o personajes muy simplificados y superficiales con los atributos familiares que los hacen identificables con facilidad. Adquieren dimensión estética cuando dan significado al discurso.



*Estética.* Es la rama de la filosofía que estudia el significado de lo estético en general, la naturaleza del arte y la validez de los juicios sobre la apreciación de la obra de arte. La estética, como indagación filosófica del arte, de los valores y de las relaciones que los constituyen, se plantea una serie de problemas tales como la génesis del lenguaje artístico y sus diferencias con los demás lenguajes, el concepto de valores estéticos, el origen de los juicios estéticos, los procesos epistemológicos de la aprehensión estética de la realidad, la función del arte en la vida humana... (Ver capítulo correspondiente).

*Estructura.* En algunas artes se considera como esquema arquitectónico, formato o armazón, pero en la coreografía es la organización funcional, equilibrada y coherente de los elementos básicos: música, bailarines, composición, diseños, etc. Es la interrelación armónica de los elementos estructurales que sustentan la totalidad. (Ver capítulo correspondiente).

*Experiencia estética.* Experiencia vital que se convierte en conciencia. Algo que se vive intensamente y que involucra a todo el ser.

*Experimental.* Lo que se funda en una indagación metódica. Obtener resultados por medio de la experimentación.

*Exploración.* Familiarización inicial con materiales desconocidos por medio de su manipulación. Búsqueda de combinaciones inéditas. La exploración conduce al descubrimiento.

*Expresión* (como opuesta a introspección). Expansión de las energías físicas y psíquicas hacia el exterior.

*Expresionismo.* Se puede definir brevemente como una corriente artística que predominó en Alemania entre 1910 y 1925. Se caracteriza por dar primacía a las reacciones emocionales del artista ante la experiencia. El artista intenta representar no la realidad objetiva del mundo, sino la realidad subjetiva de los sentimientos que los objetos y los sucesos provocan en su psique o su yo. Es un arte que se ocupa poco de las nociones convencionales de belleza; puede ser impresionante-

mente trágico y, en ocasiones, excesivamente neurótico o sentimental, pero jamás será meramente bonito ni estéril. En general, una exageración intensa; formas exageradas, contenidos intensos.

## F

*Fantasía.* Ficción, cuento, capricho. Actividad de creación imaginativa con base en lo ficticio. La fantasía está en el pensamiento humano y es parte importante de los procesos mentales.

*Farsa.* La farsa, originada en la sátira, nació como género teatral en Francia, en el siglo XIII, con la obra *El muchacho y el ciego*, que es la historia de un viejo ciego, muy bribón, cuyo propio criado se burla de él.

A lo largo del siglo XVI se dio el gran periodo de la farsa que influyó en la *commedia dell'arte*, al mismo tiempo que fue influida por ella. Las farsas parodian costumbres y defectos de la gente ordinaria, pero ofrecen también al pueblo una represalia contra los patrones, que invariablemente terminan apaleados. La farsa incluye la paradoja, el absurdo, la caricatura, la ironía y lo grotesco, lo intolerable que mueve a risa como descarga.

*Forma-contenido.* La relación dialéctica entre forma y contenido tiene como base de contradicción el hecho de que la forma conserva una relativa independencia y un contenido propio, mientras que el contenido encierra en sí infinitas posibilidades de desarrollo, posibilidades que son limitadas por la forma.

En la creación danzaría hay una continua interacción de forma y contenido, ya que se puede seguir el impulso de la forma hacia un contenido, y, viceversa, seguir el impulso de un contenido hacia la forma. Ambos, forma y contenido, se fusionan, se retroalimentan y se limitan en el proceso creativo.

*Frase.* Conjunto de movimientos con ascenso y descenso de intensidad que forman una unidad con un sentido. Doris Humphrey la define como "descarga de energía con diversas intensidades, seguida de una pausa". El concepto nace de la acción de respirar. Esta unidad constituye una construcción, un molde o modelo.

## G

*Géneros.* Categoría de obras definidas por algunas reglas comunes y de características semejantes. En danza los géneros se limitan a ciertas categorías basadas en su función social, como danza folclórica, baile flamenco, ballet, danza contemporánea... En literatura los géneros más importantes son el lírico (elegía, oda, himno); el épico (heroico, caballeresco, romancero); la narrativa (novela, cuento), y el dramático o teatral (tragedia, comedia, farsa). En música los géneros se basan también en su función social (música sacra, profana, de cámara...).

*Gestaltismo.* Gestalt, en alemán, significa forma, configuración. La psicología de la forma (gestaltismo) surgió en Alemania a principios del siglo XX. Según esta teoría, todos los procesos del pensamiento y la percepción deben considerarse como fenómenos unitarios. El descubrimiento fundamental del gestaltismo es que puede existir, y de hecho existe, un todo que no es la suma de las partes, sino una entidad nueva, porque las interrelaciones activas producen más que un aglutinamiento, ya que nada es pasivo en la naturaleza.

## H

*Hilo conductor.* El elemento protagónico (dramática o formal) que aparece y reaparece para dar continuidad y cohesión a la obra.

*Humorismo.* Lo absurdo, satírico, agresivo, sorpresivo, caricaturesco, fársico, ingenioso, descontextualizado, cómplice, etc., generalmente a costa de alguien o de alguna idea.

## I

*Icosaedro.* Dispositivo geométrico utilizado por Rudolf von Laban para ejemplificar su teoría de la armonía del espacio. Dice John Martin que "el método de Laban se sirve literalmente de un aparato en forma de icosaedro de 'tamaño natural', en el que se realizan los movimientos. Hablando en términos geométricos, el icosaedro es un poliedro simétrico perfecto; la forma geométrica más perfecta que se aproxima a

la esfera y está relacionada con el cubo. Consiste en veinte triángulos equiláteros que se encuentran en doce vértices". (Ver Laban).

*Identidad.* Características esenciales e inconfundibles de una persona, una sociedad o una cultura, con relación a otras.

*Imagen.* Lo que se "ve" con la mente, a partir de un estímulo. Generalmente las imágenes son activas, como en el cine, pero a veces son pasivas, como en una fotografía. Las que mejor sirven para la danza obviamente son las activas, sobre todo cuando el que imagina se encuentra dentro de la imagen. No es igual "estoy viendo un río" que "me estoy viendo dentro de un río". Para el coreógrafo la imaginación debería ser orientada hacia las imágenes activas con participación del que imagina, porque es un gran recurso para estimular la creación.

*Imaginación.* Facultad de representarse los objetos no presentes. María Noel Lapoujade\* parte de la siguiente noción de imaginación:

"La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural, cuyo trabajo consiste en producir - en sentido amplio - imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria e involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto que es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos".

Previamente, la autora afirma que "la imaginación es un conjunto de actividades múltiples; es una estructura procesal compleja, integrada al dinamismo psíquico que se presenta como un fluir total, indivisible, continuo, único".

\* María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, Editores, México, 1988, p.21

*Improvisación.* La improvisación con fines artísticos es exploratoria, experimental. El instrumento es el movimiento corporal. (Ver el capítulo *Introducción a las prácticas*).

*Impulso.* Que impele o empuja. Estímulo nervioso que induce a la acción física para satisfacer una necesidad determinada.

*Independencia de criterio.* Juicio, discernimiento propio, resultado de la personalidad integrada y del hábito de la reflexión.

*Ingenio.* Facultad que permite discurrir e inventar con habilidad soluciones a diversos problemas.

*Iniciativa.* Actuar o decidirse espontáneamente. Se considera que esta capacidad es resultado de una educación en la que se estimula la creatividad.

*Integración de la persona.* Bailar dentro de actividades planeadas para hacer, sentir y pensar al mismo tiempo y con cierto equilibrio de las tres esferas. La improvisación creativa surge de esta integración. Se ha visto que una persona integrada es más competente, en cualquier campo en el que se desenvuelva, que una persona cuyas facultades están en desequilibrio. Si predomina el intelecto, por ejemplo, hay menoscabo de la sensorialidad.

*Intuición.* Acumulación de experiencias significativas que permite respuestas adecuadas con cierta facilidad. Habilidad para hacer conexiones mentales.

*Investigación experimental.* Exploración de materiales a partir de una hipótesis para encontrar recursos expresivos.

*Investigación documental.* Recopilación, indagación, registro.

## K

*Kinestesia / empatía kinestésica.* "El sentido cuyos órganos terminales residen en los músculos, tendones y articulaciones y son estimulados por tensiones corporales" (*Diccionario Webster*). Dice Paul Love que "encajados en el tejido de los músculos y en las articulaciones, existen órganos sensoriales que responden al movimiento en forma muy parecida a aquella en que los órganos de la vista responden a la luz... Cuando vemos un cuerpo humano que se mueve, advertimos un movimiento que, en potencia, es producible por cualquier otro cuerpo humano y, por consiguiente, por el nuestro; mediante la empatía kinestésica lo reproducimos realmente, en forma indirecta, en nuestra experiencia muscular presente, y despertamos tales connotaciones asociativas como podrían haber sido las nuestras si el movimiento original lo hubiésemos realizado nosotros...".

La kinestesia tiene un nivel subconsciente y otro consciente; cada ser humano posee una memoria motriz, generalmente sumergida, pero susceptible de ser llevada al nivel consciente.

Cita Paul Love a Margherita Duncan para ampliar el concepto de kinestesia: "La primera vez que vi a Isadora Duncan, ella bailaba en el escenario del Carnegie Hall, con la música de *Ifigenia* de Gluck. Experimenté lo que sólo puedo describir como una identificación con ella. Era como si yo misma estuviera bailando allí. No se trataba de un proceso intelectual, de una percepción crítica de que estaba inmejorablemente bien en cada movimiento que realizaba; era simplemente un sentimiento de que, al observarla, encontraba cierta liberación de mis propios impulsos de expresión; su abandono a la emoción implícita en la música resultaba tan completo que yo, aunque nunca había visto ni imaginado tal danza, la contemplé con una especie de reconocimiento deleitoso. Creo que experiencias como la mía deben haber sido comunes a sus espectadores, pues el deseo de belleza se encuentra en el fondo de todo corazón humano y ella le daba expresión de tal modo que al observarla se producía una sensación de anhelo satisfecho".

## L

*Laban, Rudolf von (1879-1958).* Maestro nacido en Hungría, cuyo análisis del movimiento corporal está codificado en una serie de balances desarrollados dentro de una forma geométrica, el icosaedro (ver

definición correspondiente). Los balanceos, elaborados en varias escalas de movimiento, son de importancia a causa de sus cualidades evocadoras de espacio. Como se basan en la línea continua de una figura en 8 a través de diversas direcciones, existe la tendencia a crear un espacio tangible. Sus alumnos y continuadores fueron Mary Wigman, Kurt Jooss y Sigurd Leeder. En 1928 Von Laban creó un sistema de notación de danza que ha tenido gran difusión. Existe un Instituto Laban en Londres, Inglaterra.

*Lenguaje corporal.* En la estructura de una coreografía tenemos el lenguaje coreográfico (transmisor de ideas y enunciados) y el lenguaje corporal, con sus cualidades específicas. El primero se ocupa de la composición de todos los bailarines que trabajan en la obra, y el segundo se ocupa del bailarín individual. Ambos lenguajes se refuerzan mutuamente y tienen dependencia uno del otro. El lenguaje corporal no sólo se refiere a los diseños que adopta el cuerpo para comunicar intenciones, sino también a las cualidades del movimiento, como peso, dinámica, concentración - expansión y otras cualidades binarias, así como estructurales, que tienen como eje la energía corporal en todas sus variantes.

*Lenguaje coreográfico.* El lenguaje coreográfico se refiere a la organización de los materiales de que dispone el coreógrafo con el propósito de transmitir temas, ideas, situaciones, sucesos, acciones o unidades semánticas. Esta organización es más específica que aquella de la estructura. El lenguaje coreográfico tiene como característica ser concreto e ir en profundidad, y supone un alto nivel de abstracciones (en el sentido de abstraer, seleccionar lo que es importante que el espectador perciba), de actividad metafórica y de síntesis. Ejemplo: una escena de lucha libre, entre un hombre y una mujer, nos puede "hablar" de las relaciones matrimoniales estereotípicas.

Así como el poeta piensa en palabras y el músico en sonidos, la coreografía se piensa en términos de movimiento corporal. Es así como el futuro coreógrafo aprende a pensar en lenguaje coreográfico, de manera independiente del lenguaje verbal.

El lenguaje coreográfico se desenvuelve en continua interacción con los demás elementos estructurales de la obra coreográfica.

Sería importante aclarar que este desglose de la obra coreográfica en tres partes: 1) estructura, 2) lenguaje coreográfico y 3) lenguaje corporal,

tiene como propósito facilitar el análisis del fenómeno artístico, desde lo global, pasando por el tejido, hasta lo individual. Sin embargo, los elementos estructurales y las cualidades están presentes en el todo y en la parte. Las dinámicas, por ejemplo, son instrumento de la estructura, del lenguaje coreográfico y del lenguaje corporal. La obra coreográfica está arbitrariamente (en apariencia) dividida así con el fin de analizar y comprender mejor las posibilidades creativas y del oficio.

*Líneas de energía.* En cuanto a la composición coreográfica, son las que derivan de brazos y piernas cuando éstos hacen movimientos "lanzados" que alargan y sostienen la extremidad o extremidades, de manera que la energía se continúa hacia la dirección de las manos o los pies extendidos, creando un mayor espacio activado. Igual impresión resulta de la mirada dirigida (y sostenida) hacia algún punto del espacio escénico.

## M

*Memoria emocional.* Acervo de experiencias emocionales importantes.

*Memoria sensorial.* Según Valentina Litvinoff, "recordar y experimentar nuevamente las sensaciones físicas que surgen del fenómeno perceptual (Ej.: arrullar un bebé) es recordar y experimentar nuevamente la vida misma. Toda actividad escénica tiene que ver con la vida. Por ello es esencial poder rescatar las experiencias sensoriales que están grabadas en el subconsciente. Lo que eventualmente suceda con esta materia prima en término de estilización, proyección, distorsión, ritmo y selección de opciones queda sólo como planteamiento. La materia prima de la memoria sensorial es muy importante en el trabajo experimental. Su presencia da credibilidad al producto".\*

*Mente, pensamiento e idea.* a) Mente: el total de los estados de conciencia del individuo. Opinión, sentimiento, disposición, selección, afinidad, memoria, percepción, voluntad, conciencia, imaginación. b) Pensar y pensamiento: proceso mental. Capacidad de reflexión, razonamiento, juicio; capacidad de concebir a través de la imaginación. Facultad de comparar, combinar y estudiar las ideas. Acto de dicha facultad del que resulta una idea. Cavilar, deliberar, discurrir, especular, meditar,

\*Valentina Litvinoff, *The use of Stanislavsky within modern dance American Dance Guild*, EUA, 1972



razonar. c) Idea: representación de una cosa en la mente. Cualquier objeto de la mente que existe en el pensamiento. Imagen mental como reacción a un estímulo sensorial. Idea es lo que existe en la mente como resultado de captar, comprender o formular una opinión, un plan o proyecto. Concepto, noción.

*Metáfora.* En el lenguaje verbal, la metáfora se caracteriza por decir con otras palabras una misma idea y siempre tiene un sentido comparativo (soles como limones). Hacer metáforas de las palabras por medio de la danza significa llevar conceptos, situaciones y sucesos a equivalencias más abstractas de lo habitual. Por ejemplo, la metáfora en movimiento de las palabras paz, confianza y seguridad, podría realizarse con un coro que se mueve al unísono (estabilidad), que tiene relaciones armónicas al jugar con simetrías (paz), y que avanza con paso firme (confianza, seguridad).

*Mito.* Relato fantástico que pretende facilitar la comprensión de los fenómenos de la naturaleza y el cosmos. El mito es un relato de tradición oral que surge de grandes verdades, personales o colectivas.

*Motivación.* La motivación en danza se trabaja por medio de la imaginación. Consiste en imaginar situaciones concretas, con su conflicto e intención claramente determinados. Estos tres elementos se escogen pensando en su viabilidad. No todo estimula la energía motriz o impulso.

*Música y coreografía.* Su relación consiste en hacer una mancuerna de complicidad, en tanto que artes del tiempo, al aportar sus cualidades específicas, es decir, auditivas y visuales, para el logro de un comunicado aprehensible e inmediato de la propuesta escénica.

*Música.* Conceptos musicales aplicables a la danza y a la composición coreográfica:

Canon: secuencia de movimientos en frases reconocibles a golpe de vista, entrelazadas en tiempos no coincidentes.

**Contrapunto:** juego de dos líneas independientes, complementarias, que interactúan, ya sea de manera paralela u opuesta.

**Contratiempo:** exclusión sensible, a la vista o al oído, de la parte fuerte del compás que hace patente sólo los tiempos débiles.

Ejem.

Normal: chun - ta, chun - ta...

Contratiempo:     ta,     ta...

**Desarrollo:** igual a crecimiento. Aumento equilibrado de las dimensiones de una obra, aprovechando algunos recursos contrapuntísticos: cánones, espejos verticales y horizontales, repeticiones, imitaciones, ecos, ampliaciones, disminuciones, síntesis, variaciones, etc. El desarrollo tiene lugar después de la presentación y antecede a la conclusión.

**Repetición e imitación:** la repetición es la reproducción exacta de un hecho. La imitación es la reproducción inexacta de un hecho.

**Ritmo:** la palabra ritmo tiene su raíz en la expresión griega *rheho*, que significa "yo corro". Por lo tanto, se refiere a la conciencia del movimiento. En la música y en la danza es uno de los componentes de más difícil conceptualización; con frecuencia se confunde con el término "compás". El ritmo es el movimiento, mientras que la rítmica es la ordenación de ese movimiento, y la métrica es la medición del mismo.

**Síncopa:** en la continuidad fraseológica, la síncopa consiste en cambiar un acento rítmico de fuerte a débil, o de débil a fuerte, con fines expresivos.

**Variación:** recurso ingenioso para no aburrir, evitando la reproducción exacta del modelo, al repetirlo. Da lugar a ejercitar el desarrollo temático. Es satisfactorio porque se reconoce el modelo al jugar con él, estimulando la atención del receptor.

## O

**Oficio coreográfico.** Sabiduría que se desprende de la experiencia en el manejo de elementos estructurales y del desarrollo de la sensibilidad y la intuición. El oficio es *cómo* se realiza la combinatoria de materiales para lograr que se objetive la visión del creador. Cuando hablamos de "oficio" nos referimos al conocimiento profundo del manejo de la forma y el entretrejado que se logra con el impulso de expresar ideas y emociones.

**Oposición.** La oposición en las distintas partes del cuerpo es el procedimiento instintivo mediante el cual el cuerpo se mantiene en equilibrio. En danza se refiere a los segmentos corporales cuyas líneas de energía se dirigen hacia puntos opuestos.

**Opuestos binarios.** Polos opuestos de dos de lo mismo: norte / sur, caliente / frío, rápido / lento, alto / bajo.

## P

**Percepción.** Actividad de los órganos físicos de la percepción. Es una reacción a un estímulo definible que puede registrarse a través de los sentidos y conectarse con la imaginación y las sensaciones. El mecanismo se podría representar así: mensaje sensorial que evoca respuesta dentro de cierta noción general de lo percibido. En el proceso se conectan la memoria y las experiencias vitales acumuladas en el subconsciente, seleccionadas para asociarse al fenómeno de la percepción. En seguida, o al mismo tiempo, hay un reconocimiento del género del estímulo. Cuando todo esto sucede, el sistema nervioso está haciendo las conexiones necesarias para la reacción pertinente.

*Percepción del espectador.* La percepción desencadena la imaginación y las sensaciones; se conecta con las vivencias; incorpora la intuición; permite la atención concentrada, y, finalmente, el placer estético.

*Personaje.* Representación escénica de una persona concreta con su historia de vida. También, un estereotipo o una entidad de energía. El personaje contribuye al desarrollo temático de una obra coreográfica.

*Plástica escénica.* Escenografía, vestuario, utilería, objetos escénicos, iluminación. Es decir, el apoyo plástico a la totalidad coreográfica.

*Precisión.* Uno de los elementos estructurales más importantes. La precisión depende de que el impulso que origina los movimientos sea real y no fingido ni traicionado.

## R

*Reflejo condicionado.* Reacción construida por innumerables repeticiones de la misma respuesta a un mismo estímulo. Es importante tener conciencia de que un mismo estímulo tiene diferentes respuestas, sobre todo de cualidad, con el fin de no hacer al cuerpo prisionero de una sola reacción, ya que esto tiende a limitar el margen de expresividad, tanto del bailarín como del coreógrafo.

*Realismo.* Movimiento artístico que captura la esencia del fenómeno representado. Delineado gradualmente en Francia, en el siglo XIX, en oposición al idealismo de los clásicos y los románticos, el concepto realista tiene varias tendencias, como el realismo poético, el fantástico, el narrativo, el crítico, el social, etc. El realismo determinó una profunda revolución de los modos expresivos y de las ideas acerca del arte, y reivindicó el valor de la realidad objetiva cotidiana.

*Resistencia.* Acción muscular que resiste a la fuerza de gravedad y a fuerzas contrarias en general, ya sean éstas reales o imaginarias. En las prácticas exploratorias se conecta con la resistencia psicológica en una situación dada. Ejemplo: viento huracanado que nos impide avanzar;

nuestro mayor deseo es llegar al refugio que está casi al alcance de nuestras manos, pero el viento nos lo impide, de tal modo que se intensifica (y se comprende con claridad) la acción muscular y anímica de resistencia.

*Romanticismo.* Movimiento cultural europeo que surge como rechazo al academicismo del arte del siglo XVIII y como rescate de algunos valores medievales del *roman*, que significa novela, argumento, caso original, cuento o leyenda. La Ilustración y la Revolución Francesa hicieron evidente la contradicción entre la razón y el fervor revolucionario. En la realidad histórica de principios del siglo XIX entraron en juego conceptos como sentimiento, pueblo, nación, los cuales caracterizaron la nueva sensibilidad.

Hoy se definen como tradicionalmente románticos la representación del dolor individual y cósmico (el individualismo es uno de los factores más determinantes de esta corriente de pensamiento), la efusión sentimental, el pesimismo, el contraste entre ilusión y realidad, la nostalgia por personas y cosas lejanas en el tiempo y el espacio y, como secuelas, el exotismo, el esteticismo y el ensueño (aquí se recuerda la tuberculosis, "mal del siglo" que indujo a la supuesta cura con opio y vino); el amor hacia lo vago, lo indefinido y lo diferente, en contraste con la exaltación patriótica y los grandes ideales de libertad e independencia.

○ Como antecedente del romanticismo se desarrolló en Alemania, entre 1770 y 1785, un movimiento ideológico conocido como *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu), cuya característica era el rechazo a la poesía dieciochesca de "estereotipadas fórmulas afrancesadas". Predomina en este movimiento un concepto religioso de la historia al tratar de acercar al hombre a lo divino. Simultáneamente predominaban temas horribos y tenebrosos, caracterizados por su mal gusto. Se puede decir que éste fue un preludio desordenado y dramático del romanticismo.

En el ballet llamado clásico, el romanticismo tuvo su auge entre 1830 y 1850. La primera obra que se conoce de ese periodo es *La sylphide*, y la más difundida es *Giselle*, cuyo libreto fue escrito por T. Gautier y que ha perdurado hasta la fecha por su magnífica estructura.

## S

*Secuencia.* Serie de movimientos dentro de una organización unitaria en el tiempo (exposición, desarrollo y conclusión) y una idea o intención que la motiva y cohesionan.

*Sensibilidad.* Lo sensible es el objeto propio del conocimiento sensible, tal como lo inteligible es el objeto propio del conocimiento intelectual. Lo que puede ser percibido por los sentidos en conexión con la memoria sensorial. Capacidad de participar en las emociones de los otros. Estado afectivo.

*Sentidos.* Organos sensoriales para ver, oír, tocar, oler y gustar. Es importante señalar que el tacto abarca toda la piel del cuerpo.

*Simbiosis.* Asociación de organismos diferentes en la que ambos sacan provecho de la vida en común.

*Simbolización.* En arte se entiende como interpretación simbólica de la realidad y no como confusión metafísica (opio platónico) o descripción simple, copia o imitación. Sinónimo de abstracción, en tanto que abstraer los elementos sustanciales mínimos para producir una forma o manifestación física. El acto de simbolizar no se refiere a los símbolos como signos (la cruz cristiana, la estrella de David), sino a la manera reconocible de enfrentar y producir un hecho escénico de fácil asociación.

*Simetría.* Se ha visto que las coreografías con un fuerte grado de introspección se consolidan mejor con una estructura en la que predominen los juegos simétricos de tiempo, espacio y personajes. La simetría en la composición espacial implica mantener, a partir de la división virtual en mitades (izquierda y derecha), la mayor similitud en ambos lados, así como recurrir a los "unísonos", que dan una sensación de estabilidad al espectador, en contraste con la intensidad emocional que se proponga. En danza la simetría se refiere igualmente a los pares, en cuanto a número de bailarines, ya que los pares producen juegos

asimétricos, es decir, en lugar de resultar en estabilidad resultan en excitación y *suspense*.

*Situación imaginaria.* Establecer con la imaginación un particular estado de cosas en un momento dado de una acción escénica. La situación abarca "lo que pasa", como, por ejemplo, "estamos dentro de un río caudaloso que nos arrastra con rapidez". En esta situación está implícito el hecho de que queremos salir del río, de que estamos en peligro y hace mucho frío... En fin, elementos que inducen a moverse, a la acción física, con posibilidades de creer en algo imaginado.

*Stanislavski, Konstantin.* El método teatral de Stanislavski es una manera de hacer creíble todo lo que pasa en el escenario. Para lograr este fin, el método acude a las facultades básicas del ser humano. Estas facultades y la forma de movilizarlas son esencialmente físicas, es decir, de movimiento corporal.

*Subjetivo/objetivo.* Subjetivo: lo interno. "Lo que es válido para una sola persona y no para los otros". Objetivo: "lo que es válido para todos". En el arte lo subjetivo y lo objetivo interactúan; se entrelazan y se refuerzan mutuamente.

*Subtexto.* Lealtad al impulso interno. Organización de los impulsos emocionales en relación con un tema específico.

*Sucesión.* Énfasis en el flujo de movimientos. Todavía no termina un movimiento cuando ya está el arranque de otro.

*Surrealismo.* *El Manifiesto* surrealista fue publicado por André Bretón en 1924. Se trata de una revuelta contra el padre-patrón- patria y el racionalismo. "El inconsciente ataca y busca el secreto de la vida -dice Artaud-. Cuando ha roto el maniquí, lo rehace, burla a la razón, quita a los sentidos sus imágenes y se las devuelve profundizadas, descarnadas". Por su parte, Bretón nos recuerda que "la mano, liberada del cerebro, va donde la pluma la guía, pierde contacto con la lógica pero la rescata con el inconsciente".

Tendencias, deseos, conflictos que el individuo no se atreve a formularse salen en símbolos, en sueños... Bretón confiesa la influencia de Freud y el psicoanálisis en la obra de los surrealistas, quienes pretendían alcanzar un grado más profundo de la realidad y lograr integrar la razón con el inconsciente.

En la plástica se ejerce la contraposición abierta de elementos de diferentes contextos pero familiares, como la sirena de Magritte, cuyas piernas son de mujer y la cabeza es de pescado. Al revés de la sirena mitológica. Sin embargo, hay muchas formas de entender el surrealismo, según el país o el grupo social en el que se desarrolle.

En la coreografía distinguimos esta corriente artística cuando hay una premeditada contraposición de elementos pertenecientes a contextos diferentes (pero familiares y no de choque como en el estilo posmoderno), con el propósito de lograr un determinado efecto.

*Suspense*. Anglicismo. Estado de suspensión del movimiento. Estado de suspensión en el desarrollo temático de una coreografía. Supuestamente el espectador debe contener la respiración cuando se logra el *suspense*, ya sea dramático o formal. Al sostener el punto culminante (ascenso o clímax, o sostener un momento de difícil equilibrio) se produce el *suspense*.

## T

*Tema*. El asunto de que se trata. Núcleo generador de una composición. Lo que se quiere transmitir al espectador y que servirá como hilo conductor o elemento estructurador de la coreografía. El tema puede ser una generalización, como el color rojo, el grito o la exaltación de la vida, pero también puede ser un enunciado en el que se afirma o se niega y en donde se imprime la opinión del autor y su compromiso. "La violencia engendra violencia", por ejemplo, podría ser un enunciado adecuado para aclarar estas ideas. La ventaja de un enunciado es que tiene implícita la acción por el verbo que lo conforma.

*Tema de movimiento*. Semilla de movimiento "suficientemente preñada" como para permitir variantes, desarrollos y diversos tipos de manipulación, y que se reconoce en su esencia cada vez que aparece. Este recurso ayuda a dar continuidad y cohesionar la obra.



*Tiempo.* En coreografía, esquema de tiempo. Es la organización del tiempo por medio de ritmos, duraciones, contrastes, velocidades, pausas, transiciones, ascensos, descensos (de intensidad), clímax, repeticiones, contrapuntos, etc., todo ello a partir de la energía corporal.

En música, *tempo*. Palabra que sirve para indicar la velocidad con que se mantienen equidistantes los pulsos rítmicos internos en la ejecución de una obra. Ejemplo: adagio, largo, andante, allegro, presto, etc.

Entre la música, que se maneja como parte del tiempo, y el quehacer coreográfico, que también sucede en el tiempo, hay coincidencias y contraposiciones, como apoyo mutuo de lo visual y lo auditivo.

*Timing.* Palabra en inglés que significa regulación del tiempo para obtener resultados expresivos óptimos. Regulación de la velocidad de un movimiento con objeto de hacerlo llegar a su clímax en el momento preciso.

*Transformación.* Transformar la materia (los materiales) y transformarse, uno, en el proceso. Toda creación implica una transformación.

*Transición.* Elemento puente de carácter formal al que se recurre para unir dos secciones diferentes dentro de una composición, manteniendo así la continuidad. Es una aportación de la danza moderna al arte coreográfico.

## U

*Unidad.* Todo tiene que ver con todo de manera equilibrada y orgánica. Afinidad, ya sea por su contenido esencial o por sus formas. (Ver capítulo sobre estructura).

*Unísono.* Composición para grupo en la que todos los bailarines hacen el mismo movimiento simultáneamente.

*Universal.* Mientras más concreta, profunda y significativa sea una expresión, más cerca estará de interesar a diversos públicos. Todos los humanos tenemos los mismos impulsos y necesidades básicas. Cuando se tocan estas particularidades orgánicas se puede decir que una obra tiene alcance universal. Ejemplo: la muerte, el erotismo.

## V

*Voz.* Vibración de las cuerdas vocales del ser humano llevada al exterior por medio del aire. El bailarín tiene un sistema de respiración diferente al que tienen un actor o un cantante. Por esta razón el bailarín se limita a "decir" con el cuerpo, con el movimiento corporal. A veces emite sonidos para dar ciertos efectos, de acuerdo con la propuesta del coreógrafo, aunque hablar y bailar al mismo tiempo resulta, casi siempre, en detrimento de la danza.





# Bibliografía

Abbagagno, Nicola

*Diccionario de filosofía*

Fondo de Cultura Económica, México, 1963

Barba, Eugenio

*Anatomía del actor*

Colección Escenología, México, 1988

Bentley, Eric

*La vida del drama*

Paidós Studio, México, 1985

Blom, L.A., y Tarin Chaplin, L.

*The intimate act of choreography*

University of Pittsburgh Press, EUA, 1982

Cardona, Patricia

*La danza en México en los años sesenta*

Textos de danza, Difusión Cultural de la UNAM, México, 1981

Cardona, Patricia

*La nueva cara del bailarín mexicano*

Cenidi-Danza José Limón, INBA, México, 1990

Cardona, Patricia

*Anatomía del crítico*

Pórtico de la ciudad de México, 1991

Copland, Aaron

*Cómo escuchar la música*

Breviarios del FCE, No. 101, México

Curtis, J. Demos G. y Torrance, E.

*Implicaciones educativas de la creatividad*

Editorial Anaya, México 1976

Doing, Ruth

*Rhythmics*

Progressive Education, EUA, 1927

Duncan, Isadora

*The art of the dance*

Theater Arts, EUA, 1928

Durán, Lin

*La humanización de la danza*

Cenidi-Danza José Limón, INBA, México, 1990

*Educación*, revista del Consejo Nacional Técnico de la Educación,

No. 41, SEP, México, 1982

*Enciclopedia Monitor*

Salvat, España, 1971

Flores Guerrero, Raúl y Covarrubias, Miguel

*La danza en México*

Difusión Cultural de la UNAM, México, 1980

Flores Guerrero, Raúl

*La danza moderna mexicana (1953-1959)*

Cenidi-Danza José Limón, INBA, México, 1990

Frances, Robert

*La perception*

Presses Universitaires de France, Francia, 1963

Ghiselin, Brewster

*The creative process*

A Monitor Book, ca 52

Humphrey, Doris

*La composición en la danza*

Difusión Cultural de la UNAM, México, 1981

Joyce, Mary

*First steps in teaching creative dance*

Mayfield Publishing Co., 1973

Koestler, Arthur

*The act of creation*

Pan Books, Londres, 1964

Laban, Rudolf von

*Danza educativa moderna*

Paidós, 1978

Love, Paul

*Terminología de la danza moderna*

Eudeba, Argentina, 1964

*Larousse. Diccionario en español*

Langer, Susanne

*Feeling and form*

Charles Scribner's Sons, EUA, 1953

Litvinoff, Valentina

*The use of Stanislavsky within modern dance*

American Dance Guild, EUA, 1972

Martin, John

*The modern dance*

EUA, 1933

Maynard, Olga

*Children and dance and music*

Charles Scribner's Sons, EUA, 1968

Mazo, Joseph H.

*Prime movers*

William Morrow and Co., EUA, 1977

Read, Herbert

*Imagen e idea*

Breviarios del FCE, No. 127, México, 1957



Read, Herbert

*Educación por el arte*

Paidós. España, 1982

Rouquete, Michel-Louis

*La créativité*

Presses Universitaires de France, Francia

Salazar, Adolfo

*La danza y el ballet*

Breviarios del FCE, No. 6, México, 1949

Sánchez Vázquez, Adolfo

*Las ideas estéticas de Marx*

Ediciones ERA, México, 1965

Sánchez Vázquez, Adolfo

Lecturas universitarias, No. 14

*Antología, Textos de estética y de teoría del arte*

UNAM, México, 1972

Stanislavski, Constantin

*El actor se prepara*

Diana, México, 1988

Tarkovski, Andrei

*Esculpir en el tiempo*

Rialp, S.A., Madrid, 1991

Tibol, Raquel

*Pasos en la danza*

Difusión Cultural de la UNAM, México, 1981

Vetluguina, N.A., y colectivo de autores soviéticos

*La creación artística y el niño*

Editorial Pedagógica, Cuba, 1972



Lin Durán, bailarina, coreógrafa, maestra, investigadora, crítica, ha dedicado su vida a la comprensión del arte.

El presente texto no sólo es un manual; es una investigación profunda sobre el fenómeno de la creación en la danza, que abarca los niveles iniciales, los preparatorios y los profesionales. Contiene capítulos tan importantes como La estructura coreográfica, La experiencia estética, Educación y juegos de danza. El capítulo más importante es, sin embargo, el titulado Actividades para el bailarín que se inicia en la creación coreográfica, en él se describen decenas de prácticas, con indicaciones para el procedimiento y sobre los objetivos específicos.

El libro consta también de un Glosario de términos de uso común en la coreografía, con definiciones y aclaración de conceptos.

En ausencia de publicaciones sobre el tema, en nuestro país, la aportación de Lin Durán es de extrema utilidad para quienes se dedican a la danza artística y para los educadores convencidos de la importancia del movimiento corporal creativo en el desarrollo de los alumnos.

El material que aquí ofrece Lin Durán es producto de muchos años de experiencia práctica como maestra, sobre todo del Taller de Coreografía del INBA y de las escuelas vocacionales de arte, también del INBA.



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes