



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



 **CENIDID**

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

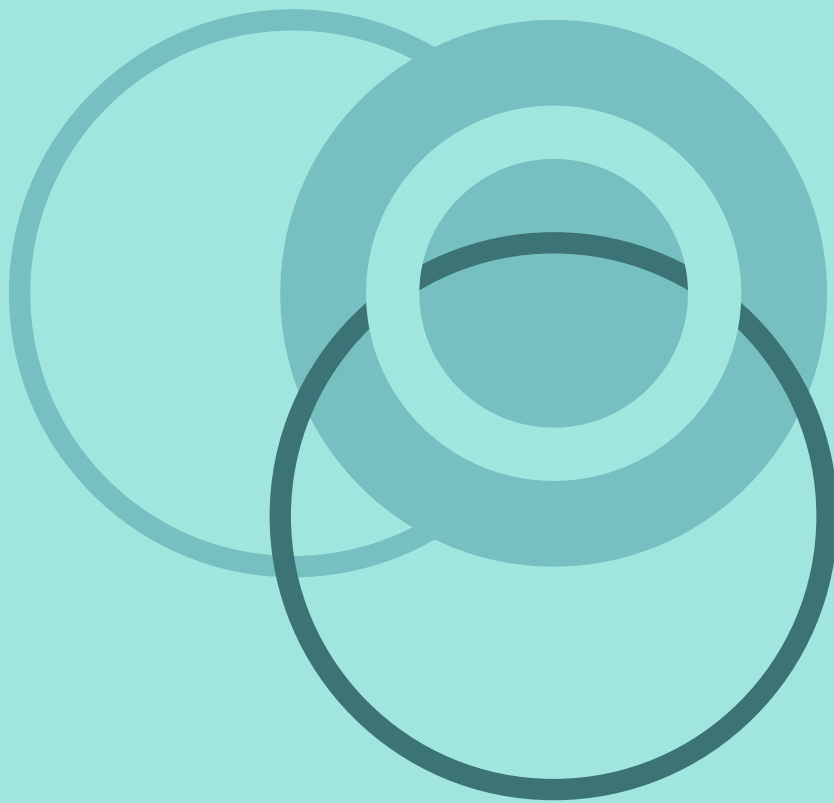
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Gabriela González Rubalcaba. *Manual de estudios coreológicos. Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidid, 2023. ISBN: 978-607-605-750-6.

Descriptorios temáticos (palabras clave): coreología, tripartición coreológica, Sistema de Comunicación No Verbal, Unidades Básicas del Ritmo Orgánico, Modelo de comunicación, modelo de Jakobson, fática, emotiva, conativa, poética, estética, metadancística, danza.

# MANUAL DE ESTUDIOS COREOLÓGICOS

Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza



Gabriela González Rubalcava



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**

Manual de estudios coreológicos.  
Herramientas para la práctica, el análisis  
y la interpretación de la danza

CIENTÍFICA

Gabriela González Rubalcava

Manual de estudios coreológicos.  
Herramientas para la práctica, el análisis  
y la interpretación de la danza

Primera edición *Manual de estudios coreológicos.*  
*Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza*, 2023

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© De los textos  
Gabriela González Rubalcava

Enrique Hernández Nava / Subdirector de Coordinación Editorial  
Jorge García Díaz / Diseño  
Raúl García Lugo / Corrección de estilo

D. R. © 2023 de *Manual de estudios coreológicos.*  
*Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza*  
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**  
**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información**  
**de la Danza José Limón (Cenidi Danza)**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec Polanco,  
alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).  
Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.  
Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente  
y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados.  
Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/00000/000>

ISBN: 978-607-605-750-6

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INBAL**



## Gabriela González Rubalcava

**E**studió la carrera de bailarina clásica profesional en la Academia de Ballet de Coyoacán, en donde se graduó como ejecutante en esta disciplina dentro del sistema cubano de ballet. También cursó todos los grados avanzados en el sistema inglés de la Royal Academy of Dance y obtuvo el grado de bailarina profesional en esta institución. Fue bailarina de la Compañía Nacional de Danza, y al retirarse de dicha agrupación desarrolló un entrenamiento intensivo de varios años en danza contemporánea con el maestro Xavier Francis, ganador del Premio José Limón en 1995. Paralelamente a su entrenamiento en danza contemporánea bailó en la compañía de Tania Pérez-Salas, acreedora al Premio Intercontinental de Danza Contemporánea INBA/UAM. Más adelante –con una beca conjunta del Fonca y del INBAL– cursó una maestría en diversas técnicas de danza contemporánea y coreología en la London Contemporary School of Dance del Reino Unido. Dos años más tarde realizó un posgrado en estudios coreológicos con la doctora Valerie Preston-Dunlop en el Laban Centre de Londres. En la actualidad es investigadora de tiempo completo en el Cenidi Danza José Limón, donde también imparte clases de estudios coreológicos en la Maestría en Investigación de la Danza, y al mismo tiempo da clases de análisis coreográfico en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBAL.

Ha publicado el presente *Manual de estudios coreológicos. Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza* y en colaboración con la investigadora Kena Bastien van der Meer, es coautora del libro titulado *El destacamento rojo de mujeres: un análisis coreográfico*. Actualmente lleva a cabo una investigación en conjunto con la doctora Citlali López Ortiz –maestra de la Joffrey Academy of Dance-Chicago–, relacionada con la prevención de las lesiones más comunes en futbolistas de alto rendimiento, mediante metodologías de entrenamiento y formación del ballet clásico profesional vistos desde la fusión de los campos teóricos de las neurociencias de los sistemas sensoriomotores y de los estudios coreológicos.

# Índice

Presentación .....	10
Introducción .....	14
<b>Capítulo 1. ¿Qué es la coreología?</b> .....	<b>18</b>
1.1 ¿Para qué sirven los estudios coreológicos? .....	19
<b>Capítulo 2. Tripartición coreológica</b> .....	<b>22</b>
2.1 Los procesos de ejecución .....	24
2.2 Los procesos de creación .....	25
2.3 Los procesos de apreciación .....	32
<b>Capítulo 3. Modos de investigar</b> .....	<b>34</b>
Vivencia .....	34
Experimentación .....	35
Documentación .....	36
Análisis .....	41
ChU/Mm .....	42
SCNV o Sistema de Comunicación No Verbal .....	42
UBRO o Unidades Básicas del Ritmo Orgánico .....	42
Metodologías de Forsythe .....	43
Ritmos corporales .....	43



<b>Capítulo 4. Experimentación guiada</b> .....	<b>44</b>
4.1 Propuestas de experimentación .....	<b>45</b>
Sección A–Ejercicios que abordan los elementos del SCNV .....	<b>46</b>
Sección B–Ejercicios para trabajar con la kinesfera .....	<b>50</b>
Sección C–Ejercicios que trabajan con la noción de neutralidad .....	<b>51</b>
Sección D–Ejercicios que trabajan con las estructuras básicas del movimiento	<b>53</b>
Sección E–Ejercicios para trabajar el ritmo .....	<b>58</b>
Sección F–Ejercicios somáticos .....	<b>63</b>
Sección G–Ejercicios adicionales .....	<b>66</b>
<b>Capítulo 5. Modelo de comunicación para la danza</b> .....	<b>70</b>
5.1 ¿Qué es un modelo? .....	<b>70</b>
5.2 ¿Para qué sirve un modelo? .....	<b>71</b>
<b>Capítulo 6. El modelo de Jakobson adaptado para el caso de la danza</b> .....	<b>73</b>
6.1 Esquema del modelo de Jakobson adaptado para la danza .....	<b>73</b>
6.2 ¿De dónde proviene este modelo? .....	<b>74</b>
6.3 Elementos del modelo de Roman Jakobson .....	<b>75</b>
<b>Capítulo 7. Las funciones del modelo de Jakobson adaptado a la danza</b> .....	<b>77</b>
7.1 Función referencial .....	<b>77</b>
7.2 Función emotiva, sintomática o performativa .....	<b>81</b>
7.3 Función fática .....	<b>83</b>
7.4 Función conativa o apelativa .....	<b>84</b>
7.5 Función metadancística .....	<b>85</b>
7.6 Función poética o estética .....	<b>90</b>

<b>Capítulo 8. Descripción del medio dancístico: componentes y subcomponentes .....</b>	<b>92</b>
8.1 Espacio escénico .....	93
8.2 Ejecutante .....	94
8.3 Sonido .....	95
8.4 Movimiento .....	97
<b>Capítulo 9. Definición de nexos y tipos de nexos .....</b>	<b>99</b>
9.1 Integración .....	99
9.2 Redundancia o reiteración .....	100
9.3 Coexistencia .....	100
9.4 Yuxtaposición .....	101
9.5 Contracontextualidad .....	101
<b>Capítulo 10. Análisis de tipos de nexos en obras dancísticas .....</b>	<b>103</b>
10.1 Martha Graham .....	104
10.2 Jiri Kylian .....	106
10.3 William Forsythe .....	108
<b>Capítulo 11. Seis conexiones nexiales básicas .....</b>	<b>112</b>
<b>Capítulo 12. Aplicación del modelo de Jakobson para el caso de <i>Giselle</i> .....</b>	<b>114</b>
12.1 <i>Giselle</i> , función referencial .....	115
12.1.1 <i>Giselle</i> , primer acto .....	116
12.1.2 <i>Giselle</i> , segundo acto .....	118
12.2 <i>Giselle</i> , función emotiva o performativa .....	120
12.3 <i>Giselle</i> , función poética o estética .....	121
12.4 <i>Giselle</i> , funciones fática, conativa y metadancística .....	122

<b>Capítulo 13. Aplicación de las funciones del modelo de Roman Jakobson para analizar modalidades coreográficas de Nellie Happee</b> .....	<b>124</b>
13.1 Estilo coreográfico de Happee: función referencial .....	125
13.2 Estilo coreográfico de Happee: función emotiva, sintomática o performativa	127
13.3 Estilo coreográfico de Happee: función fática .....	130
13.4 Estilo coreográfico de Happee: función conativa o apelativa .....	133
13.5 Estilo coreográfico de Happee: función metadancística .....	133
13.6 Estilo coreográfico de Happee: función poética o estética .....	134
<b>Capítulo 14. Visión binocular (vinculación entre teoría y práctica)</b> .....	<b>135</b>
<b>Capítulo 15. Macro y microestructura de <i>Strange Fish</i></b> .....	<b>138</b>
15.1 <i>Strange Fish</i> : macroestructura .....	142
15.2 <i>Strange Fish</i> : microestructura .....	157
<b>Capítulo 16. William Forsythe y la deconstrucción de la danza clásica</b> .....	<b>159</b>
16.1 La kinesfera .....	160
16.2 La fisura .....	163
16.3 La inestabilidad y las posturas fuera de centro .....	164
16.4 Otras estrategias de Forsythe para la deconstrucción de la danza .....	165
<b>Reflexión final</b> .....	<b>168</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>170</b>
<b>Gráficos</b>	
Mapa conceptual de los estudios coreológicos .....	21
Modelo de Jakobson para la danza .....	74
Subcomponentes estructurales del movimiento .....	98

# Presentación

El presente *Manual de estudios coreológicos* está dirigido a alumnos, profesores y profesionistas vinculados con la danza. Como requisito para su mejor aprovechamiento, sería deseable que los estudiantes tuvieran una formación previa en aspectos prácticos y teóricos de esta disciplina. No obstante, si el alumno interesado no ha tenido un acercamiento al aspecto práctico de la danza, este manual propone algunos ejercicios para experimentarlo y para utilizar los instrumentos de los estudios coreológicos.

Si bien los alumnos a quienes se dirige este manual serán principalmente estudiantes de danza o coreografía, también pueden provenir de áreas como la iluminación, la fotografía, el diseño de vestuario, la escenografía, la composición de música para danza, etc. A quienes no hayan tenido formación práctica como ejecutantes el manual les proporcionará un acercamiento básico a esa experiencia. Por otro lado, se puede sugerir a este tipo de interesados que se acerquen a cursos de danza en las diversas instituciones que ofrecen clases abiertas para todo público.

El manual presenta una idea general del contenido de los estudios coreológicos, con el fin de fomentar una mejor comprensión de la danza y su medio. Está pensado para dos aplicaciones principales: la primera, el uso individual de cualquier persona interesada en tener un primer acercamiento a la multiplicidad de elementos y recursos que integran la expresión dancística; la segunda, como herramienta para profesores que busquen introducir a un grupo de alumnos en esta materia.

El profesor podrá dirigir a los alumnos a los estudios coreológicos siguiendo los contenidos del manual. Si bien las actividades prácticas propuestas son limitadas, en el tema de experimentación se indican algunos ejercicios en que los alumnos se expresarán mediante movimientos corporales. En los demás temas el profesor podrá ejemplificar los contenidos examinando alguno de los videos referidos en el manual (varios de ellos son accesibles en internet).

Para aquellos profesores que deseen ahondar en el análisis y la experimentación, el manual está acompañado por una guía de actividades que podrán utilizar de acuerdo con la profundización que quieran lograr, y en función de la formación y experiencia que tengan los alumnos en la práctica de la danza. Los temas que cubre el manual pueden tratarse en una o más sesiones de aula, de por lo menos una hora y media de duración cada una. El número de sesiones dependerá de la disponibilidad y las condiciones de los alumnos para realizar lecturas previas sobre el tema –tanto los textos incluidos en el manual como aquellos adicionales que indique el profesor– y desarrollar después de la sesión, por su cuenta –individualmente o en grupo– las actividades señaladas.

Este trabajo se basa en conocimientos obtenidos a lo largo de mi carrera en varios rubros del área de la danza. Por un lado, se encuentra mi amplia formación como ejecutante de danza clásica en los sistemas cubano e inglés, así como mi arduo entrenamiento con el profesor Xavier Francis (Premio José Limón 1995) en danza contemporánea. Por otro lado, se hallan mi desempeño como bailarina de danza clásica en la Compañía Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y mi participación en el grupo de danza contemporánea de Tania Pérez-Salas. Igualmente importante es mi experiencia como maestra de danza clásica en la Royal Academy of Dance y en el Ballet Club de la Cambridge University, así como, en México, en escuelas afiliadas al sistema inglés y en los talleres de danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Asimismo, el texto incorpora resultados de indagaciones prácticas y teóricas propias realizadas durante mi posgrado en estudios coreológicos en el Laban Centre de Londres (2003) y mi maestría en la London Contemporary School of Dance (1998). También incluyo información obtenida mediante entrevistas con informantes calificados. Cabe mencionar, de igual modo, que en los análisis coreológicos de algunas obras fue muy importante haber expuesto y discutido los ejercicios en cursos que he dictado para profesores, ejecutantes e interesados en general en diversos programas académicos especializados en danza.

Para el análisis de obras de danza desde una perspectiva de la comunicación, aplico el modelo de Roman Jakobson y tomo en cuenta las modificaciones hechas por la doctora Valerie Preston-Dunlop. Las piezas que escogí tienen relación con los temas destacados en

el manual. Algunas de ellas son de la coreógrafa mexicana Nellie Happee (debido a la gran importancia de sus obras en el ámbito nacional, y también a que durante un tiempo tuve cercanía con ella en actividades vinculadas con la danza). Las obras que elegí de esta coreógrafa son *Carmina Burana*,<sup>1</sup> por su éxito y envergadura; *Esquina bajan*; *Solo*, y *Marejada*.

Incorporo también en esta obra, de manera intercalada, partes de algunos trabajos que presenté en los diversos talleres y cursos relacionados con los estudios coreológicos que he tomado en diferentes ocasiones y escuelas. De la misma manera, incluyo comentarios que provienen de mis cuadernos de notas personales que considero importantes para varias secciones del manual. Cabe destacar al respecto los talleres realizados con las maestras Rosemary Brandt (Choreology), Karen Greenhough (Composition), Jeffrey Scott Longstaff (Structural Analysis) y Sue MacLennan (Improvisation), todos ellos maestros de la London Contemporary School of Dance. De estos talleres tomo algunas ideas para elaborar la sección de ejercicios prácticos que acompaña a la parte dedicada a la experimentación guiada.

Para la elaboración del manual y las guías de los alumnos y profesores, tuve la fortuna y el honor de trabajar con alumnos del tercer año de la carrera de Danza Contemporánea impartida en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA, quienes con mucha paciencia y amabilidad se sometieron a la exposición del material.

Las profesoras-investigadoras Alejandra Ferreiro, Pilar Medina, María Cristina Mendoza y María Dolores Ponce –integrantes del Consejo Académico del Cenidi Danza José Limón– contribuyeron de manera muy importante con observaciones y comentarios valiosos que me permitieron mejorar la estructura y contenidos de estas obras.

Asimismo, las maestras Miriam Huberman, Hilda Islas, Anadel Lynton, Amanda Pacheco, Silvia Ramírez y Yasna Vergara tuvieron la atención de leer algunas secciones de los textos y hacer sugerencias importantes. Paula Hernández González, por su parte, contribuyó a darles formato a los diagramas y corrigió la redacción de diversas secciones del manual.

La maestra Nellie Happee me concedió entrevistas en las que proporcionó información esencial para los análisis que hago de algunas de sus obras.

<sup>1</sup> También tengo como motivo la vivencia entrañable de haber participado como ejecutante en coreografía.

La maestra Ofelia Chávez de la Lama –presidenta del Consejo Académico del Cenidi Danza José Limón y directora de este centro– facilitó los medios para poder llevar a cabo algunas de las actividades que proporcionaron información tanto teórica como práctica para el manual y las guías, así como las condiciones necesarias para el desarrollo de los contenidos.

Expreso mi agradecimiento también a la maestra Natasha Lagunas Vulfman –ex bailarina de la Compañía Nacional de Danza, en la que actualmente imparte clases–, quien me facilitó importante información sobre los ballets románticos.

Debo mencionar, finalmente, que la maestra Elizabeth Cámara me invitó a formar parte del Cenidi Danza José Limón, así como de la Maestría en Investigación de la Danza que imparte este centro, experiencia fundamental que está incorporada en ejercicios de la plataforma en línea de este programa docente.

La utilidad que puedan tener estos textos se debe a todas estas personas. Sin embargo, ellas no son responsables de las deficiencias que pueda tener el presente manual, las cuales habrán de explicarse únicamente a partir de mis propias limitaciones.

# Introducción

Es cada vez más notorio en el mundo de la danza el hecho de reconocer la importancia que juegan los métodos de análisis en la construcción, desarrollo, y consolidación de la técnica y el lenguaje artístico del cuerpo. En los distintos ámbitos, medios, estilos, técnicas y escuelas de danza se ha ido evidenciando paulatinamente la necesidad de cultivar y educar, no solamente el espíritu y el cuerpo del artista, sino también su intelecto con recursos cognitivos para fortalecer sus capacidades técnicas e interpretativas, así como para dotarlo de mayor libertad y autonomía.

En este sentido, destaca que el artista del espectáculo escénico tiene que preparar su cuerpo con cualidades técnicas como la flexibilidad, la fuerza, la coordinación, el equilibrio, la musicalidad, la expresividad, la percepción, etc., pero además debe complementar su educación y entrenamiento con otro tipo de elementos que le permitan intervenir de manera más contundente en el plano de la ejecución y la interpretación. Estos otros elementos, sin lugar a dudas, se vinculan con los ya mencionados (es decir, aquellos que inciden en el plano de la ejecución e interpretación); sin embargo, se hallan ubicados en la esfera de lo conceptual.

Nuestra cultura occidental ha estado marcada por un tipo de pensamiento que ha insistido en separar de manera tajante el cuerpo y la mente. (Ferreiro, 2002: 127.) Detrás de este planteamiento se encuentran las siguientes preguntas: ¿cuál es el origen y fundamento de todo conocimiento humano: la razón o la experiencia vívida del fenómeno? ¿Se puede conocer una cosa de manera plenamente objetiva? ¿O la percepción de la cosa nunca es pura y siempre está mediada por un proceso constructivo de manipulación de dicha cosa? Distintas corrientes de pensamiento han dado diversas respuestas a esta problemática. Posturas más recientes, como la epistemología genética, sugieren no hacer esta división entre empirismo y racionalismo, y en cambio proponen estudiar el proceso de conocimiento como resultado de la experiencia directa con el fenómeno y de la reflexión en torno a ésta.



En el terreno de la danza, los estudios coreológicos asumen ese mismo punto de vista, e indican que estas dos fuentes de conocimiento son esenciales para conformar una visión adecuada acerca del objeto y fenómeno de la danza. Se postula que, para conocer el objeto artístico en cuestión, y poder captar sus características esenciales y generales, es imprescindible estar en contacto directo con el fenómeno desde dentro y desde fuera.<sup>2</sup>

Por esta razón, los estudios coreológicos se apoyan en otras corrientes del pensamiento a fin de cumplir su propósito. Para indagar acerca del fenómeno desde dentro, se sugiere tomar en cuenta procesos vivenciales y de experimentación, y, para observar el fenómeno desde fuera, se sugiere utilizar algún instrumento analítico de observación. Para el caso que compete a este manual, se recurre al modelo de comunicación de Roman Jakobson.

Los estudios coreológicos son una disciplina que estudia el fenómeno de la danza en sus distintas manifestaciones: ejecución, creación y apreciación (tripartición coreológica) de una manera holística. Dicha disciplina considera que tales procesos están siempre en interacción, informándose mutuamente para comprender y conformar el objeto dancístico, y plantea que para ejercerlos se requiere de habilidades y capacidades diferentes.

Los estudios coreológicos, asimismo, proponen que la ejecución, la creación y la apreciación se examinen desde cuatro plataformas: la vivencia, la experimentación, la documentación y el análisis (modos de investigar). También manifiestan la necesidad de recurrir a disciplinas ajenas a la danza, como la antropología, la fenomenología, la historia, la psicología, la literatura, la filosofía, la comunicación, la hermenéutica, etc., para obtener más información que complemente y unifique estos procesos.

El presente manual es sólo un acercamiento a los estudios coreológicos, y su función es presentar de manera clara y escueta esta materia, explicando de manera sencilla de qué se ocupa esta disciplina. Es, pues, una obra introductoria, y como tal sólo menciona aspectos básicos y fundamentales del método, sin profundizar en discusiones amplias en los temas que abarca la materia en cuestión. Un estudio más detallado del argumento

---

<sup>2</sup> Para la definición de lo que está dentro y lo que está fuera del discurso dancístico, véase el apartado en que se trata el tema de la visión binocular.

sería motivo de una publicación más profunda y extensa. Aun así, se hace en él un recorrido por cada uno de los aspectos que comprende esta asignatura, explicando de manera breve y simple sus contenidos.

El trabajo presenta un esquema de los estudios coreológicos que indica los procesos que constituyen la materia, así como las relaciones que se establecen entre ellos, y permite ver cómo estas vinculaciones van conformando una visión amplia y completa del fenómeno dancístico. Como punto de partida se hará una descripción de lo que se entenderá por coreología y estudios coreológicos en el ámbito de la danza. Posteriormente se verán nociones centrales de este planteamiento, como tripartición coreológica, modos de investigar, experimentación guiada, herramientas de análisis (modelo de Jakobson) y visión binocular.

En el presente manual estos temas se tocan sólo de manera introductoria, y por lo tanto la información es básica. De igual forma, se analizan procesos que permiten vincular lo teórico y lo práctico dentro del quehacer dancístico. En esta etapa se ponen de relieve algunos métodos de experimentación que presuponen una manipulación controlada de variables. (Estos procesos permiten que el intérprete tome conciencia de su cuerpo; que lo asuma como propio, y que entienda la relación que éste guarda con elementos del espacio, el movimiento, el sonido, etc.) Con este propósito se adjunta una extensa sección de ejercicios para practicar.

Además de esta sección, se incluyen las guías del alumno y del maestro, en donde, de manera más extensa y detallada, se sugieren ejercicios para abordar los estudios coreológicos. Cada ejercicio del manual y de la guía está diseñado para que el alumno indague acerca de un tema desde el punto de vista tanto práctico como teórico. En cada ejercicio se indica cuál es la tarea por cumplir, así como los objetivos de aprendizaje. Adicionalmente, en algunos de los ejercicios se le solicita al alumno que proponga nuevas ideas o métodos para el estudio y práctica específicos del tema que se está trabajando.

Lo que se busca lograr con la publicación de este manual de estudios coreológicos es despertar en quien lo lea la curiosidad por indagar en los distintos procesos epistemológicos involucrados en el tema de la danza, concibiendo a esta actividad no sólo como una disciplina artística práctica y lúdica, sino también como una experiencia de aprendizaje, conocimiento y reflexión.

A lo largo de este texto, el lector será guiado a través de algunos aspectos importantes de los estudios coreológicos, y podrá visualizar la danza tanto en el área teórica como en la práctica. Asimismo, se le dotará con herramientas de estudio que le permitan acercarse a su campo de interés desde estas dos perspectivas.

# Capítulo 1

## ¿QUÉ ES LA COREOLOGÍA?

La metodología coreológica es un sistema que abarca diversos campos relacionados con la danza, y pone especial énfasis en la vinculación entre los aspectos prácticos y teóricos de la misma.

Esta materia surgió en 1926 con Rudolf Laban, y su propósito inicial fue discutir en torno a los elementos estructurales del movimiento y sus contenidos emocionales. La palabra coreología significa “conocimiento y estudio sistemático de la danza”, y comúnmente sólo se le ha asociado con la notación dancística (cuyos dos sistemas más conocidos son el Benesh y el Laban), es decir, con el registro simbólico del movimiento del cuerpo humano en una partitura.

Hoy en día se hace una distinción entre coreología y estudios coreológicos. Este último campo se define como un método que se relaciona con todas las disciplinas que intervienen en el quehacer dancístico para ampliar su campo de acción y acceder a más elementos teóricos a fin de informar y nutrir la práctica de la danza. Con tal propósito, los estudios coreológicos principalmente utilizan nociones que se han desarrollado en el campo de la fenomenología de la danza, así como en el ámbito de la comunicación, para lo cual se ha recurrido fundamentalmente al modelo de comunicación de Roman Jakobson.

Si bien la notación dancística es parte medular de los estudios coreológicos, hay otros elementos que a éstos les interesa tomar en consideración, como el estudio del espacio escénico, los intérpretes, el sonido y los contextos culturales que envuelven los fenómenos de la danza.

Este manual se apoya en algunos trabajos realizados por diversos investigadores del área de los estudios coreológicos y de la danza en general; pero también se basa en apuntes, notas, exploraciones y entrevistas personales

provenientes de mi investigación de posgrado, así como de diversos cursos y seminarios sobre materias afines.

Las investigaciones consultadas son principalmente las de Valerie Preston-Dunlop, Ana Sánchez-Colberg, Ann Hutchinson-Guest, Rudolf Laban, Linda Ashley, Janet Adshead y Sheets-Johnstone. Algunos de sus resultados se seleccionaron para articularse con los obtenidos en mis indagaciones para la propuesta que presento en este manual.

En síntesis, puede decirse que los estudios coreológicos constituyen un método que intenta reflexionar en torno al cuerpo: a su esencia y a sus acciones físicas, ya sean éstas guiadas por la conciencia o por la intuición. Asimismo, abordan otros elementos de la danza, como el movimiento, el espacio y las estructuras sonoras. Se parte de la idea de que todos estos factores contribuyen a la adquisición y construcción del conocimiento en torno al fenómeno dancístico en sus distintas modalidades (docencia, práctica, creación y apreciación).

### **1.1 ¿Para qué sirven los estudios coreológicos?**

Los estudios coreológicos sirven para analizar el fenómeno dancístico de manera global; para ensanchar la mirada del teórico, del creador y del practicante de la danza. Asimismo, son útiles para adquirir herramientas de práctica, documentación y análisis. Se emplean además para teorizar con relación al fenómeno dancístico y sus modos de producción, ejecución y recepción. También se utilizan para estudiar el objeto coreográfico como tal (en su fase inmanente), y para vincularlo con aspectos prácticos y teóricos del quehacer dancístico. Igualmente, sirven para contextualizar el objeto dancístico en una época determinada, así como para reflexionar en torno a distintos componentes del medio de la danza, como el cuerpo, el espacio, el ejecutante, el movimiento y el sonido.

En el ámbito de la enseñanza y la práctica dancísticas, los estudios coreológicos se preocupan por crear una línea continua entre los intérpretes y otros agentes de la

danza, como maestros o coreógrafos, de manera que se establezca una retroalimentación entre ellos.

De esta forma, se busca que el estudiante (intérprete, bailarín o ejecutante)<sup>3</sup> no sea un individuo pasivo, sometido física y mentalmente a la disciplina y a las jerarquías establecidas, sino que, con elementos teóricos, pueda ejercer su propia inventiva, inteligencia y creatividad. Con este propósito, los estudios coreológicos han recurrido a disciplinas como la educación somática, ya que ésta resalta aspectos de percepción y propiocepción que son de gran ayuda para los bailarines. (Para mayor información sobre los métodos de educación somática, véase Moshé Feldenkrais.)<sup>4</sup>

Este nuevo enfoque en la enseñanza y el aprendizaje de la danza reta las formas tradicionales de educación, basadas principalmente en una clara jerarquía en donde el maestro y sus criterios de excelencia son los elementos más importantes del proceso de enseñanza. Esto da la oportunidad al estudiante de comprender el arte de la danza con una mayor profundidad y efectividad.

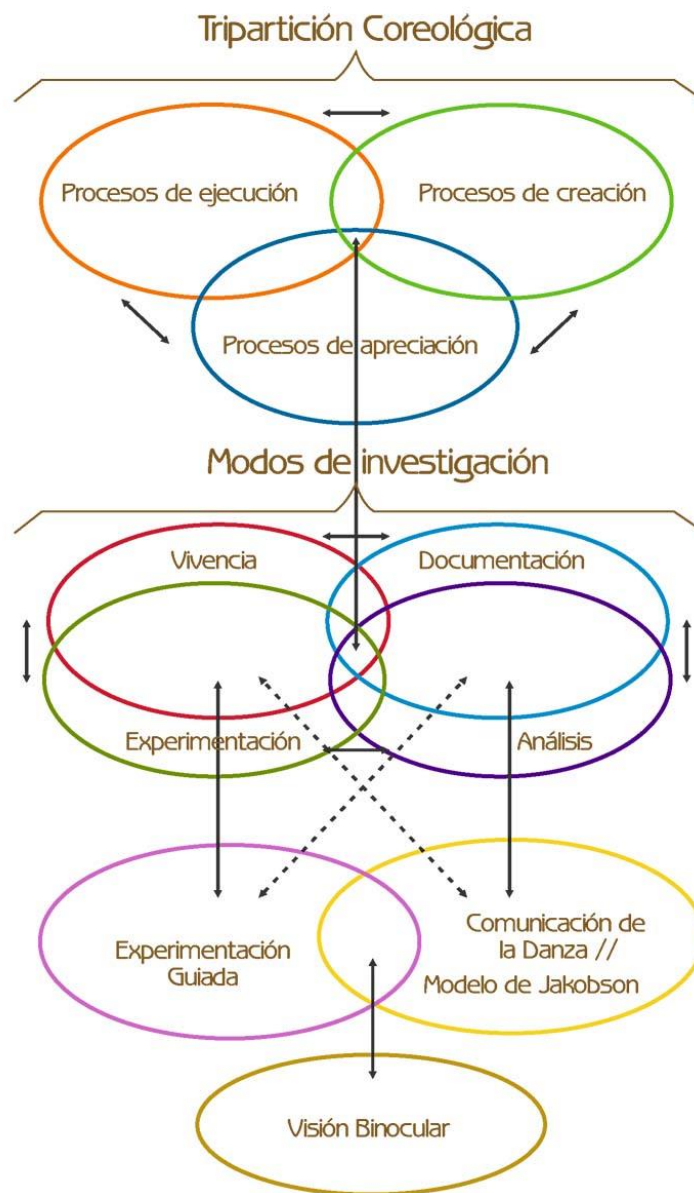
En términos generales, los estudios coreológicos constituyen una disciplina que, desde sus inicios con Rudolf Laban, se ha preocupado por vincular los conocimientos que se obtienen en la práctica de la danza (en cualquiera de sus ramas: docencia, interpretación, creación, apreciación, etc.) con los conocimientos que se adquieren a través del análisis teórico de dichos procesos.

<sup>3</sup> Estos tres términos se emplean como sinónimos en el presente manual.

<sup>4</sup> En el campo de conocimiento sobre los estudios coreológicos, puede profundizarse en el tema de la educación somática, que abarca el estudio y la aplicación de los sistemas interoceptivo y propioceptivo. En la sección de experimentación guiada de este manual se sugieren ejercicios muy puntuales que le permitirán al bailarín desarrollar cualidades como el equilibrio, la musculatura, el sentido del espacio en el cuerpo y viceversa, el ritmo, la fuerza, el peso, la tensión espacial, etcétera.

Para visualizar los procesos principales que conforman los estudios coreológicos, se propone un esquema en donde se destaca la organización de estos procesos, así como las relaciones entre los mismos. Los procesos se desarrollan en los apartados siguientes de este manual.

### Mapa conceptual de los estudios coreológicos



# Capítulo 2

## TRIPARTICIÓN COREOLÓGICA

**D**e acuerdo con los estudios coreológicos, la danza debe pensarse como un fenómeno que se construye a partir de tres procesos: proceso de ejecución, proceso de creación y proceso de apreciación (tripartición coreológica). Aparentemente, estos procesos son independientes entre sí; no obstante, se informan mutuamente, de tal forma que: “El conocimiento que surge de cada uno interactúa con los otros a través de la confirmación, el cuestionamiento y/o el debate”. (Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg, 2002.) Hay que puntualizar al respecto que, desde el punto de vista de los estudios coreológicos, no se considera que deba existir un orden sucesivo en estos procesos, sino que pueden desarrollarse intercalándolos de manera aleatoria.

En este sentido, los estudios coreológicos se sustentan en la epistemología (doctrina de los fundamentos del conocimiento) y en la visión constructivista del conocimiento, la cual establece que el conocimiento surge de la reflexión en torno a la práctica. En otras palabras, lo que postulan los estudios coreológicos es que el conocimiento no es algo que irrumpe de manera espontánea, sino que es un proceso continuo a través del cual se elevan al grado de conciencia aspectos que previamente no lo eran. Lo anterior, por medio de la vivencia, la experimentación la documentación y el análisis:<sup>5</sup>

<sup>5</sup> De igual forma, como sucede con los procesos de la tripartición coreológica, desde el punto de vista de los estudios coreológicos no se considera que deba existir un orden sucesivo en estos modos de investigar, sino que se pueden intercalar de manera aleatoria.



Se considera que la investigación,<sup>6</sup> además de ser una vía de obtención del conocimiento, debe ser concebida como un proceso humano, dinámico y configuracional para organizarlo.<sup>7</sup> Que puede interactuar en las relaciones e interacciones que se generan entre: orden-desorden-diálogo-silencio-ausencia-presencia-energías-símbolos-tiempo-espacio-identidad-diversidad-construcción-deconstrucción-referencia-autorreferencia y otras; que funcionan como sistema complejo. [Valladares González, 2012: 10.]

En el proceso de conocimiento asociado a la danza ciertamente hay una parte mecánica que se asimila a base de una repetición constante de la experiencia; pero también se entiende que para generar conocimiento es necesario modificar esas vivencias previas con un razonamiento analítico que permita dirigirlas hacia algo nuevo (“la cognición radica en el saber discernir y no en el aglutinar información”). Jean Piaget y Rolando García indican que el conocimiento se construye a partir de una relación indisoluble entre el sujeto que conoce y el objeto por conocer, lo cual genera modificaciones tanto en el sujeto como en el objeto, ya que éste se llega a apreciar de manera diferente mediante las nuevas reflexiones del sujeto. (Piaget y García, 1982: 221.)

También es importante señalar que la tripartición coreológica fomenta la interacción entre sujetos para la construcción del conocimiento:

...La condición para conocer implica un conjunto de experiencias y procesos que se estructuran y desestructuran en el contexto de la práctica y del intercambio reticular de conocimientos. No se construye el conocimiento por un solo sujeto, ni esta construcción acontece en un tiempo y un espacio lineal. [Valladares González, 2012: 10.]

<sup>6</sup> Los estudios coreológicos difieren de la idea de la investigación como un proceso de pensamiento sistemático, organizado, objetivo, para obtener un conocimiento verdadero, universal, desde una lógica de pensamiento preestablecida para la ciencia. Aquí el pensamiento, más que estar organizado previamente, se “organiza” –entendido en el contexto de una recursividad organizacional– para la construcción del conocimiento.

<sup>7</sup> Se refiere al conocimiento.

## 2.1. Los procesos de ejecución

Se refieren principalmente a las formas de entrenamiento y educación de los intérpretes. Estas maneras engloban todas las técnicas dancísticas que se emplean en los salones de danza o espacios de entrenamiento, y también a los estilos que devienen de dichas técnicas. Las técnicas pueden ser clásica (cubana, inglesa, rusa, Bournonville, Cecchetti, etc.), contemporánea y/o moderna (Graham, Cunningham, Limón, Horton, *release*, danza-teatro, técnicas de contacto, etc.) o de otra índole.

Los modos de ejecución también apuntan a las formas en las que los bailarines entrenan durante el montaje de obras o puestas en escena; al procedimiento con que asimilan y desarrollan el material de trabajo, así como a las formas de desplegar el equilibrio, la alineación, el control del movimiento y la articulación corporal, y también a la manera en la que los bailarines interactúan entre sí, con otros colegas bailarines, coreógrafos, maestros, ensayadores, espectadores, etcétera:

Cunningham, por ejemplo, [...] introdujo la noción de improvisación. Él permitía a sus bailarines una total libertad de acción, proporcionándoles sólo una vaga idea de lo que debían hacer. Su danza requería gran disciplina y concentración en todo instante, especialmente antes de desarrollar un movimiento. Para él el gesto era el principal elemento de la danza, su verdadero soporte, por encima de la música... [Megías Cuenca, 2009: 28.]

En los procesos de ejecución de la danza hay también procesos cognitivos que se desarrollan en relación con la percepción, la memoria, la atención, las bases anatómicas, la psicomotricidad y la capacidad rítmica.

Dentro de estos procesos, los practicantes de la danza aprenden un sinnúmero de pasos y posiciones de piernas, brazos, cabeza, torso, pies y manos; la dirección de la mirada, etc. Aprenden también secuencias de movimientos; de formas de transitar de una a otra posición; de tensión y relajación muscular; de trayectorias en el espacio; de velocidades en los movimientos; del uso del piso; de movimientos

fuera de centro; de caídas y elevaciones; de giros; de cambios de peso; de la coordinación en relación con otros ejecutantes; del contacto corporal, etc. Asimismo, obtienen herramientas para encontrar recursos o procedimientos que les permitan “descubrir, imaginar, avanzar y evolucionar, tanto en el aprendizaje, como en la práctica o la creación de la danza”. (Megías Cuenca, 2009: 38.) Todo ello, según la técnica dancística que estén practicando.

En los procesos de ejecución también hay intercambio de ideas entre profesores, profesores y alumnos; profesores y músicos, etc. En estos espacios se indagan, analizan y discuten los procedimientos, dificultades, metodologías y técnicas de enseñanza y aprendizaje de la danza.

También se pueden ubicar dentro de los procesos de ejecución la capacitación de maestros, la selección de alumnos para ingresar a los sistemas escolarizados de danza, el diseño de programas de estudio, etc., además de las lesiones que sufren los bailarines en su práctica cotidiana, ya sea en sus clases de entrenamiento o en ensayos, así como los cuidados, rehabilitación y reglas internas de las instituciones para enfrentar y resolver estas situaciones.

## **2.2. Los procesos de creación**

A grandes rasgos, se refieren principalmente a los métodos que los distintos creadores (ya sean éstos intérpretes, coreógrafos, etc.) emplean para construir sus obras. Estos procesos son muy variados, y tienen que ver con la toma de decisiones en cuanto a cómo utilizar su material de trabajo, que consta de elementos de distinta índole.<sup>8</sup> La selección que se haga de ellos dependerá de las inquietudes y de las líneas de investigación o de interés del creador. El teórico Patrice Pavis define la puesta en escena como el conjunto de decisiones que realiza el coreógrafo o director, y señala que la obra es el resultado del proceso mismo de construcción y estructuración.

<sup>8</sup> Algunos coreógrafos involucran a los ejecutantes, y en algunas ocasiones también al público, en los procesos de creación. En este caso están Pina Bausch, Merce Cunningham y Lloyd Newson, entre otros.

Los procesos de creación consisten en una serie de eventos tanto intuitivos como intelectuales que se van entrelazando para dar vida a la idea que surge. Estas decisiones son cruciales, ya que son las que van marcando la constitución de la obra, así como el estilo de la misma. Procesos de creación específicos producen formas dancísticas determinadas. Estos procesos son particularmente esenciales, ya que generan escenarios de vivencias importantes que definen las actuaciones de sus autores:

La creación artística no es exclusivamente un proceso que depende de inspiración espontánea o del genio artístico. Mediante la observación de procesos de trabajo de decenas de artistas internacionales y de las teorías más relevantes sobre pensamiento creativo, [...] se fomenta la observación y reflexión artística. [Ver Node Centre.]

El ejecutante, el creador y el espectador pueden apreciar cómo se vinculan elementos de la práctica con elementos de la teoría, enfrentándose con [...] la oportunidad de desplegar una manera propia de realización, mediante la creación de reglas propias y futuras transgresiones a las mismas. [Ver Damelio.]

En algunos casos, los procesos de creación exigen que el coreógrafo elabore el movimiento que quiere obtener en su propio cuerpo antes de comenzar a trabajar con su equipo de intérpretes. Otros coreógrafos, mientras tanto, generan su material en los cuerpos de sus colaboradores bailarines sin experimentarlo personalmente. Otros más se sirven de ambos procesos o métodos de creación:

La improvisación se usa cada vez más en los procesos iniciales de los montajes coreográficos y teatrales donde se involucra a los intérpretes a crear movimientos, personajes, diálogos, que sirven de materia prima para el coreógrafo o director de escena. También se usa en escena, como es el caso con las formas clásicas del jazz [...] y en algunas formas de danza y teatro contemporáneos (entre muchos otros ejemplos). [Lynton Snyder, 2006: 6.]

Algunos coreógrafos trabajan con la música desde el inicio de su proceso, y es ésta la fuente de inspiración de la que emanan la forma y la estructura de la pieza. El coreógrafo checo Jiri Kylian es un claro ejemplo de esto, al igual que sucede con el ruso George Balanchine, quien es conocido por su gran cultura musical. De él se dice que sus coreografías permitían visualizar la estructura de la música, y trabajó de manera directa con su compatriota el músico ruso Ígor Stravinski (más de treinta de sus coreografías fueron hechas con música de este compositor).

Hay quienes eligen la música más adelante, y acoplan lo que ya tienen a ese nuevo elemento. Merce Cunningham, por ejemplo, nunca trabajó a partir de la música, y la anexaba hasta el final del proceso, incluso el mismo día del estreno. Otros más prescinden por completo del elemento sonoro y trabajan en absoluto silencio.

La coreógrafa Nellie Happee comenta lo siguiente en relación con el uso de la música:

A veces trabajo con un guión; muchas otras es la música la que me lleva. Tengo un tema y después voy buscando la idea. Depende de la obra. Por lo general tomo la música; si tengo partitura, mejor. Entonces la divido; la cuento a mi manera. Porque si uno la cuenta al bailarín como está en la partitura no resulta. [Mendoza, 2000.]<sup>9</sup>

También hay coreógrafos como William Forsythe o Mats Ek para quienes el espacio escénico es fundamental, y generan su material de movimiento a partir de la relación entre movimiento y espacio.

Para Forsythe el movimiento se elabora a partir del ejecutante en directa interacción con el espacio. Sus intérpretes son capaces de concebir formas y estructuras imaginarias que son lanzadas, distorsionadas, aplastadas, proyectadas, y despedazadas en distintas direcciones y niveles de acción, etc., para construir secuencias y estructuras de movimiento (ver sus videos en YouTube *Improvisation technologies*).

<sup>9</sup> Cristina Mendoza, investigadora del Cenidi Danza, dedica su libro *La coreografía. Un caso concreto: Nellie Happee* a analizar la obra de esta coreógrafa.

La noción de desequilibrio también surge de la misma relación espacio/movimiento. Para desarrollar esta idea, Forsythe toma la kinesfera de Laban<sup>10</sup> y construye el *desequilibrio* al incitar que el movimiento de los ejecutantes rebase los bordes de la kinesfera, al mismo tiempo que el ejecutante no se desplaza (mantiene la punta de uno de sus pies bien encajada al piso y sólo en el último momento ésta puede cambiar de posición).

A estos movimientos Forsythe los llama “momentos superkinesféricos”, y son instantes en los que el ejecutante se lanza a una pérdida de equilibrio enfatizada por un desplazamiento muy notorio de la cadera, y por el uso de la zapatilla de punta en extremidades sumamente delgadas y prolongadas.

La sensación de desequilibrio en el ejecutante también se logra al cambiar el punto focal o famoso *spot* hacia distintos puntos de anclaje en el espacio. (En la danza clásica, el *spot* es un punto imaginario que los ejecutantes fijan de manera virtual en el espacio, y lo utilizan para no perder el equilibrio, sobre todo en las conocidas piruetas.)

En la técnica de este coreógrafo también se pueden apreciar caídas repentinas y cambios bruscos de nivel, cuando los brazos invaden el espacio confinado a las piernas y viceversa.

Asimismo, se observa esta relación entre espacio y movimiento en algunos pasajes de *Strange Fish*, de Lloyd Newson, como la imagen que da inicio a la pieza en donde una mujer desnuda se mueve en directa interacción con una cruz de madera; o el dueto de los amantes contra la pared; o la pugna de tres personajes sobre una banca de

<sup>10</sup> La kinesfera es un elemento del espacio. Forsythe la define como el volumen total que envuelve el cuerpo de cada bailarín, y que representa todas las posibles direcciones y niveles de acción. El citado coreógrafo indica que los ejecutantes siempre deben de estar conscientes de la presencia de esta estructura.

madera. En estos tres ejemplos, el material de movimiento se construye en íntima relación con la cruz, la pared y la banca (los tres, elementos del espacio escénico).

Alwin Nikolais, por su parte, coloca obstáculos en el escenario sin previo aviso, obligando a sus bailarines a realizar movimientos sorpresivos para poder esquivarlos. (Este coreógrafo considera que sus bailarines son agentes que investigan el espacio y sus propiedades.) En este sentido, el movimiento también depende de la relación con el espacio, o con elementos del espacio.

En tanto, el coreógrafo Alexander Ekman utiliza en el escenario varias plataformas con bandas móviles (como las caminadoras que se usan en los gimnasios para ejercitar el cuerpo), sobre las cuales los bailarines caminan haciendo diversos movimientos. Sus formas y ritmos corporales quedan dictadas por la velocidad a la que se mueven las bandas de estos aparatos.

En una pieza de Ekman, *Cacti*, hecha para la compañía NDT (Nederlands Dans Theater), los bailarines danzan sobre estructuras de madera cuadradas, de 1.52 m cuadrados de superficie. Los movimientos de los bailarines, la amplitud de los mismos, así como los posibles desplazamientos de sus cuerpos en el espacio, están determinados por el área de la superficie sobre la que están bailando. Estas estructuras de madera también son manipuladas por los bailarines al ser cambiadas de posición de horizontal a vertical, o al ponerlas en posición inclinada. De esta forma, nuevamente los movimientos de los bailarines dependen de la relación con estas estructuras de madera.

En otras expresiones dancísticas, como el flamenco contemporáneo, también suceden procesos similares, en donde el cuerpo y sus movimientos se adaptan a la forma del espacio escénico o sus implementos de utilería. En la coreografía *La casa de Bernarda Alba* (una adaptación de la obra de García Lorca), del coreógrafo español Ramón Oller y su compañía de danza Metros, los ejecutantes acoplan sus movimientos a sillas empotradas en un muro a distintas alturas del piso. Los bailarines se sientan, se paran y se cuelgan de las sillas. Hacen lo mismo con unas rejas móviles que representan a la mujer confinada a su hogar. Las rejas son manipuladas y cambiadas de posición en el espacio. A veces son elevadas del piso por grupos de

bailarines, con una bailarina que se mueve encima de ellas, haciendo que sus brazos, piernas y cabeza atraviesen los espacios cuadriculados que enmarcan los barrotes de la estructura metálica.

Otro bailarín flamenco contemporáneo que también trabaja en relación íntima y creativa con el espacio es Israel Galván. En una de sus obras ejecuta pasos del flamenco sobre un ring de boxeo. Sus movimientos son estéticamente adaptados a este espacio, ajeno al género del flamenco, y a las cuerdas que lo circundan. En la coreografía *Lo real*, el bailarín trabaja con un piano de madera desvencijado que arrastra por el piso, cambiándolo de posición, mientras su cuerpo se va adaptando orgánicamente al instrumento. Mientras tanto ejecuta movimientos estéticamente llamativos, diferentes de los que suelen hacerse en el estilo flamenco. Al hacer esto, genera ritmos que se acoplan a lo que va sucediendo con el objeto.

En otra de sus obras, *La curva*, Galván se coloca de cuerpo entero dentro de un ataúd de madera sin tapa, orientado de pie de frente al público. Los movimientos de sus brazos, torso, pies y cabeza quedan confinados a la forma y tamaño de esta estructura (aunque por momentos hace movimientos de brazos más extensos hacia el exterior del ataúd). Los ritmos de esta pieza son obtenidos al golpear esta estructura de madera con sus zapatos y/o sus manos.

El vestuario, en estrecha relación con el cuerpo del bailarín, puede ser también otro elemento que determine el tipo de movimiento que se puede desplegar. Ejemplos de esta relación se pueden apreciar en la pieza *Sarabanda*, de Kylian, cuando un grupo de hombres ejecutan movimientos que se diseñan al manipular unas camisetas sin perder contacto con sus torsos, brazos, piernas y cabeza.

También en el solo *Lamentation*, de Martha Graham, el movimiento nace de la inmediata relación del vestido con la intérprete. La solista está metida en un tubo de material elástico que deja visibles sólo su cara, manos y pies, y que constriñe sus movimientos corporales.

Alwin Nikolais hace algo parecido en su obra *Noumenon*, al alojar a sus bailarines dentro de piezas de tela sin dejar ninguna parte de sus cuerpos a la vista.



Incluso dentro de la danza académica, la transición del tutú romántico (que llega hasta donde comienza la pantorrilla) al tutú clásico o a la italiana (más corto, en forma de plato y que deja la pierna completamente visible) dio origen a movimientos de piernas más amplios, con énfasis en las grandes extensiones de estas extremidades por encima de la cabeza, abarcando niveles de ejecución que antes no les correspondían.

Al quedar las piernas de las bailarinas expuestas, se abrió paso poco a poco al desarrollo de una nueva estética que fue exigiendo a las intérpretes que la constitución de sus piernas fuera cambiando a una forma más delgada, alargada, y con la musculatura de muslos y pantorrillas bien definida, sin llegar a la exageración en el tamaño del músculo.

La iluminación, en unión con el vestuario y el cuerpo del bailarín, también es susceptible de determinar el tipo de figuras corporales y movimientos que se presentan en escena:

Alwin Nikolais concibe el mundo de la danza como un gigantesco caleidoscopio donde el movimiento se funde de forma perfecta con la luz y los colores. Exploró las posibles mutaciones del ser humano, identificándolo con plantas o con flores y transformándolo en siluetas ahogadas por la luz. Creó efectos muy atractivos... [Megías Cuenca, 2009: 28.]

Para los estudios coreológicos es importante dejar claro que

La creación es un proceso de interrogación, de investigación; que debería fomentar la formación de maestros que investiguen sus propios procesos creativos y ejerzan la docencia como proceso de investigación de sus propias acciones e interacciones. Los intérpretes o ejecutantes también pueden considerarse creativos, pues las actuales prácticas exigen su participación en procesos de construcción y recreación de las obras que interpretan. [Lynton Snyder, 2006: 3.]

En los procesos de creación los artistas incorporan lo que los nutre y desechan lo que les estorba. Aquí es donde el artista se consolida como intérprete, depura una técnica, encuentra un lenguaje y desarrolla un estilo.

En otro orden de ideas, lo relacionado con la organización de eventos de danza, festivales, concursos, funciones y giras de compañías de danza, etc., así como lo que concierne a la labor de difusión, elaboración de programas de mano, carteles, panfletos, etc., es parte de los procesos de creación. Asimismo, el diseño y la elaboración de vestuarios, escenografía, música, pistas sonoras, planos de iluminación, entre otros, son fundamentales en estos procesos.

Por otro lado –igualmente importantes–, se encuentran las labores que se llevan a cabo en los centros dedicados a la investigación, documentación y difusión de la danza por investigadores expertos en diferentes temas de esta disciplina.<sup>11</sup>

### **2.3. Los procesos de apreciación**

Se refieren a los momentos en donde la obra se ejecuta de frente a sus receptores. Tales procesos también pueden ser de índole diferente, y definen tácticas y géneros diversos. Estas formas van desde las más tradicionales, en donde el espectador se queda en su butaca y observa lo que se le presenta, hasta prácticas más novedosas, en las cuales quienes observan se vuelven parte activa de lo que sucede. Estas últimas buscan relacionarse con el público de manera directa, llegando a veces al punto en que el observador se vuelve coautor de la obra. Coreógrafos como Pina Bausch y Lloyd Newson son un ejemplo de esta clase de creadores que buscan explorar una relación física y emotiva directa con su público.<sup>12</sup>

Los procesos de apreciación están constituidos por un conjunto de elementos de apreciación artística. Por un lado, un espectador deseoso de disfrutar, asimilar y captar el mensaje y el sentido de la obra, y, por otro, la obra, una forma de expresión

<sup>11</sup> Estas investigaciones también son parte de los procesos de apreciación.

<sup>12</sup> Este tipo de creadores llegan a modificar sus obras de acuerdo con las opiniones de los públicos, generando nuevas representaciones de una misma coreografía de manera continua.

definida por reglas y convenciones con una intención de comunicar y expresar algo que el espectador construirá a partir de sus conocimientos y sensibilidad.

Los estudios coreológicos están interesados en procesos de apreciación que proporcionen a los espectadores las herramientas necesarias para ampliar el entendimiento tanto de las obras como de sus procesos creativos desde una óptica actual. Buscan preparar a un público capaz de dialogar con los creadores, proponiendo un acercamiento a las obras más allá del esparcimiento, además de propiciar el desarrollo de un pensamiento crítico y analítico en relación con los espectáculos de danza. Dado que la danza se ha ido modificando a lo largo de la historia,

...dejando formas, maneras y estilos para dar paso a nuevas expresiones que combinan y ponen frente a frente diversas manifestaciones que entran en contradicción y son difíciles de entender, es necesario que el espectador tenga [...] una visión dinámica, siempre en movimiento, para poder apreciarla. [Guerra, 1990: 2.]

El propósito de los estudios coreológicos es fomentar la comunicación entre ejecutantes, creadores y espectadores para que se construya un ambiente que abra paso a nuevas formas de danza que estén en constante transformación frente a su propio estilo.

A su vez, la publicación, distribución, venta, etc., de libros, videos, fotografías, entrevistas, etc., sobre temas de danza forman parte de este proceso.

En síntesis, los procesos de ejecución, creación y apreciación son considerados lenguajes en sí mismos. Son procesos en donde se construye un conocimiento que condensa mecanismos complejos que entretengan múltiples escenarios. Son ciclos continuos en donde artistas, públicos y obras se informan, desarrollan y transforman constantemente.

# Capítulo 3

## MODOS DE INVESTIGAR

**E**n los estudios coreológicos, los modos de investigar se refieren a las formas de conocer o acercarse a la danza (a los procesos de la tripartición coreológica arriba descritos), y se ubican cuatro fundamentales: la vivencia, la experimentación, la documentación y el análisis. Estas formas establecen distintas rutas para adquirir y manipular información, en el ámbito tanto práctico como teórico de la danza.

### 3.1. Vivencia

La vivencia se refiere a un conocimiento tácito-sobrentendido que no se expresa formalmente. Se aprende, vive o interioriza de manera inconsciente o involuntaria. Por medio de la vivencia el conocimiento se adquiere sin querer (sin un propósito de por medio); pero de igual manera se asimila.

En este proceso de aprendizaje, la intuición<sup>13</sup> juega un papel fundamental, y se observa, por ejemplo, en la forma en la que se aprende a andar en bicicleta, o en la forma en la que se aprende a nadar o incluso a ejecutar una pirueta. La vivencia se refiere a aquella información que se adquiere al estar en presencia absoluta de un fenómeno, de una persona, de un artefacto, de una situación, etc. A través de este método se identifican las características intrínsecas del objeto.

<sup>13</sup> Entiéndase por intuición la percepción directa de un objeto y de sus relaciones por parte del sujeto cognoscente sin elementos que se interpongan. Para los estudios coreológicos, se toman en cuenta las reacciones inmediatas e involuntarias del sujeto ante una situación dada, sin que haya un proceso reflexivo de por medio.

Esta forma de vincularse con la realidad subraya la importancia de la relación del sujeto con el objeto. Destaca la manipulación que el sujeto ejerce sobre el objeto por medio de acciones físicas, y lo que se descubre del objeto y de los elementos que lo circundan a partir de esta relación.

Este método sugiere un distanciamiento del sujeto con respecto a la forma acostumbrada que tiene de relacionarse con el objeto; una *epojé*, suspensión de juicio; un paréntesis de lo que el sujeto conoce o sabe del objeto para descubrir nuevas formas, posibilidades y resultados.

Bertrand Russell (1953) se refiere a este conocimiento como *knowledge by acquaintance*, y es lo que permite reconocer, sin saber por qué, ciertas cualidades de los objetos que se quieren comprender.

### 3.2. Experimentación

Por su parte, la experimentación se refiere a aquello que se aprende por medio de la manipulación controlada de variables (en el caso que atañe a los estudios coreológicos las variables son componentes del medio dancístico, es decir, del espacio, del ejecutante, del movimiento o del sonido o subcomponentes de éstos). Un cambio en la escenografía o en la iluminación; un cambio en la dinámica del movimiento, como alterar su velocidad o trayectoria; un cambio en las condiciones del ejecutante, como incorporar un vestuario distinto, o un cambio en las condiciones del sonido son ejemplos de cambios de variables. La experimentación se relaciona con la vivencia, pero asume cierto grado de formalidad. Formalidad se va a entender como algo que se guía, provoca y controla de manera voluntaria y consciente.

Los procesos de experimentación promueven la vinculación de lo práctico con lo teórico; son métodos que fomentan la inventiva y la creatividad. Son caminos que abren la posibilidad a soluciones nuevas, frescas y originales. Por medio de la experimentación, el intérprete paulatinamente toma conciencia de los elementos formales del espacio, el movimiento, el cuerpo o el sonido (como pueden ser las direcciones, los niveles o la profundidad, la proximidad en relación con otros

intérpretes, la dinámica, la distribución del peso, la energía contenida o liberada por el cuerpo, el fraseo o la velocidad de un movimiento, etc.). En relación con la pieza *Sinfonía*, la coreógrafa Nellie Happee expresa lo siguiente: “...fui a la búsqueda de una dinámica distinta, a través de los cambios de direcciones, del uso del torso [...] traté de encontrar un enriquecimiento”. [Mendoza, 2000.]

La experimentación permite que el intérprete y el creador puedan jugar con su material de trabajo, además de moverse con más libertad de acción y expresividad. En este proceso se pueden señalar la búsqueda del azar, del accidente controlado, de formas nuevas y autónomas (ajenas a normas añejas), y de la originalidad, etc. Es decir, la experimentación permite encontrar o generar nuevas realidades dentro del quehacer escénico.

Los procesos de creación de la coreógrafa alemana Pina Bausch constituyen un ejemplo en donde la experimentación exhaustiva es aplicada por coreógrafa y bailarines por igual, en un afán de buscar nuevas formas y nuevas relaciones con los elementos del lenguaje dancístico.<sup>14</sup>

En la sección de ejercicios que se encuentra más adelante en este manual se usa la experimentación para aclarar este proceso.

### 3.3. Documentación

La documentación es otro de los modos de investigar. De ella podemos decir que permite visualizar de manera concreta lo que sucede en los procesos de la tripartición coreológica, por ejemplo, en la ejecución, en la creación y en la apreciación. Hay diversos tipos de documentación, cada uno con sus particularidades, ventajas y desventajas. Existen los documentos históricos en donde se puede rastrear la historia de un ballet (con datos que indican quién fue el coreógrafo, quiénes fueron los bailarines que interpretaron los papeles principales en la premier, quién fue el escenógrafo, en qué ciudad y año se estrenó, en qué teatro o foro se presentó, con qué

<sup>14</sup> Se recomienda ver el documental de Wim Wenders sobre Pina Bausch. La versión completa se encuentra disponible en YouTube.

música se montó el ballet y quién fue el compositor, quién hizo el diseño del vestuario, a cargo de quién estuvo la iluminación, etcétera).

En estos documentos históricos también podemos encontrar información referente a compañías de danza, como el Bolshói, el Royal Ballet o la Ópera de París (en donde se indique el año en que fueron fundadas, quiénes han sido sus artistas principales, etc.), o datos en torno a una escuela determinada, como la Vaganova o la Cecchetti (en donde se asiente información no sólo de sus ideólogos, sino también del método que desarrollaron), y también se puede encontrar la biografía de un bailarín (con datos acerca de su historia de vida), etcétera.

Otro tipo de documentos escritos son los programas de mano. En éstos generalmente se encuentra información breve de las obras que se van a interpretar en una función determinada. Habitualmente viene la trama del ballet (sobre todo si éste es un clásico). También se hace un listado del elenco (se menciona quiénes forman parte del cuerpo de baile, quiénes son los primeros bailarines y quiénes los solistas, etc.). Se nombra además el director en turno de dicha compañía, así como también a cargo de quién están los ensayos de las obras y el entrenamiento de los bailarines. Información acerca de la música, la escenografía, la iluminación, el diseño de vestuarios, etc., también suele estar asentada en los programas de mano.

Las imágenes, aunque son consideradas documentos distintos de los escritos, suelen encontrarse incorporadas en documentos como los ya mencionados. Estas imágenes también se pueden ubicar en catálogos, archivos especializados o colecciones particulares. Las imágenes proporcionan información visual en relación con los intérpretes, los espacios (cómo son éstos, qué características presentan, qué tipo de escenografía se utiliza, etc.) y el vestuario, así como información acerca del movimiento o la escenografía, etc. Hoy en día el internet es un recurso idóneo para consultar gran variedad de imágenes en donde se pueden ver bailarines, coreógrafos, teatros, puestas en escena y demás.

Los registros en formato de video son otro tipo de documentos que permiten ver la ejecución de un intérprete; no sólo en un instante como lo haría una fotografía, sino a lo largo de un lapso dentro de una obra determinada. En estos registros se puede

apreciar cómo se mueve, cómo maneja la técnica y la interpretación, cómo usa el espacio, etcétera.

Estos documentos también permiten ver el trabajo de los cuerpos de baile y de la coreografía en su totalidad. Un video al respecto es útil, sobre todo cuando se quiere tener un instrumento de consulta que facilite la reproducción de la obra en momentos posteriores.

En la documentación hay que resaltar el caso de la *notación de movimiento*. Este tipo de registro permite que el objeto dancístico se pueda observar en sus componentes estructurales (dinámica, espacio, relaciones, acciones y estructura corporal) a partir de asentar una serie de signos en una partitura de movimiento.

La notación dancística es importante porque permite articular la percepción, y por lo tanto teorizar en torno al movimiento. Este registro hace posible descubrir que el movimiento tiene partes ordenables y clasificables; deja apreciar que hay semejanzas y diferencias entre distintas técnicas y estilos dancísticos, y también permite descubrir que hay múltiples maneras de “decir lo mismo” al utilizar diversos estilos dancísticos.<sup>15</sup>

En este punto es importante subrayar que, sin bien la notación de movimiento ofrece todas estas ventajas, en absoluto es una técnica documental capaz de incorporar dentro de su sistema de registro todos los elementos que constituyen una composición coreográfica y su puesta en escena correspondiente. Esto sucede incluso en el caso de danzas relativamente simples, en donde los elementos adicionales al movimiento son poco elaborados.

La tarea de traducir el movimiento corporal y el uso del espacio a un sistema simbólico escrito presenta la dificultad de anotar elementos tales como la interpretación personal de un artista, la relación que el movimiento guarda con el vestuario, la relación de la luz con la música, y otros elementos que son parte del espectáculo. Para analizar la estructura de una danza la notación dancística es de gran

---

<sup>15</sup> Esta idea está inspirada en el texto *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*, de Emilia Ferreiro (2001).



ayuda; pero si el objetivo es observar la interpretación particular de un artista determinado, entonces se recomienda analizar grabaciones o fotografías de la ejecución de éste.

Patrones de piso, planos de iluminación, partituras, bitácoras de funciones, bocetos de diseño de vestuario, vestuarios, acervos, monografías, periódicos, cartas, etc., son también documentos importantes que constituyen formatos de registro. Nellie Happee (Mendoza, 2000) dice al respecto: “Yo trabajo mucho en papel cuadriculado, pero, de todos modos, a la hora de que los bailarines se mueven, a veces no cuaja”.

En la entrevista que le hice en abril del 2014, la maestra Happee me comentó lo siguiente en relación con el papel cuadriculado. (Cito de memoria):

El papel cuadriculado representa el foro. Me permite ubicarme y reconocer las áreas del escenario; el centro, la parte de atrás, el proscenio, etc. En el papel puedo ver las relaciones entre las áreas del foro y proteger mi coreografía y su estructura. Ahí veo muy bien por dónde pasan las líneas diagonales, horizontales y verticales, y así puedo evitar que mis bailarines choquen o se amontonen en un solo lugar.

En *Carmina Burana*, en la parte de la taberna, hay un grupo de bailarines que avanzan en diagonal y otro de forma transversal al escenario, y ahí (en el diseño en el papel cuadriculado) prevengo que no choquen y que no se empalmen en un solo punto. En el papel cuadriculado también veo las áreas fuertes del escenario, como las diagonales que salen de atrás hacia adelante y las de adelante hacia atrás pasando por el centro. Lo heroico, por ejemplo, se representa avanzando en diagonal de adelante hacia atrás, igual que lo dramático (¡no vas a hacer que Cleopatra se suicide al frente del foro...!). En cambio, la comedia se presenta en primer término, hasta adelante.

En la bitácora de su obra *Bá-si-co*, la bailarina de flamenco Pilar Medina (investigadora del Cenidi Danza José Limón) da referencias que conciernen a un sinnúmero de detalles acerca de la obra (“Bitácora de trabajo septiembre 2010-agosto 2013”). En el documento ofrece información de la estructura de la obra (el prólogo, el sol, la casa, el jardín, el mar y el epílogo), y de su entrenamiento físico para el montaje

(qué partes de su cuerpo trabajaba y cómo las trabajaba). Asimismo, consigna algunos datos de su proceso creativo, y dice:

Uno de los síntomas importantes de mis procesos creativos es la búsqueda de lo exterior y lo interior, es decir, de la observación de un hecho exterior, como por ejemplo, ¿cómo es una casa?, y de la referencia interior (el lugar donde se escuchan pasos y se combinan con acciones o el lugar que se edifica con ladrillos). Este ejemplo daría como resultado la conformación de un espacio simbólico escénico (tres ladrillos) sobre los cuales podría dirigir los movimientos coreográficos con el sonido de los pasos.

En la bitácora habla también de la iluminación, del diseño del vestuario, del espacio de entrenamiento, del montaje de la obra en relación con la utilería, de la música y la elaboración de la pista sonora, etcétera.

Otras herramientas de documentación importantes son el cuerpo y la mente de los intérpretes; el cuerpo y la memoria de los que bailan y que practican de manera viva la ejecución de la danza. Ellos son responsables de asimilar información dentro de sí, y de transmitirla de boca en boca y de cuerpo en cuerpo. Los cuerpos y las mentes funcionan como acervos que incorporan, recogen, guardan, transforman y difunden información esencial de las danzas. Además recopilan información del entorno, la manipulan y la acomodan, generando estructuras de conocimiento que repercuten en la percepción de la naturaleza y los objetos.

El tema del cuerpo es tan significativo que ha llevado a considerar a ciertos artistas de la danza como patrimonio cultural de la humanidad, o como figuras icónicas. Tal es el caso del famoso bailarín de flamenco Antonio Gades. Intérpretes como Rudolf Nureyev, Vaslav Nijinski, Mijaíl Baríshnikov, Natalia Makarova, Anna Pávlova y otros que han pasado a la historia como modelos a seguir, como intérpretes que han roto esquemas y marcado nuevos estándares. Ver sus cuerpos en movimiento es una fuente de inspiración y acopio documental.

La documentación, en cualquiera de sus modalidades, sirve a varios propósitos. Uno de ellos puede ser salvaguardar la obra para registrarla bajo derechos de autor o

para poder mantenerla dentro de la lista del repertorio de una compañía. La documentación también sirve para preservar el material coreográfico, de manera que, si se quiere recuperar la puesta en escena de una obra, esto sea posible. Cualquiera que sea el formato del documento, o la intención de crear un registro, es importante que éste se manifieste en sistemas de símbolos que puedan ser compartidos, leídos y entendidos por otros individuos.

### 3.4. Análisis

El análisis es el cuarto modo de investigar dentro del ámbito de los estudios coreológicos. Esta forma de tratar al objeto dancístico permite hacer un recuento y organización de lo ocurrido en la vivencia, la experimentación y la documentación.

A través del análisis se pueden detectar estructuras y detalles del objeto que no son evidentes a simple vista, que yacen en capas más profundas de su formato. El análisis permite descubrir categorías y órdenes subyacentes, y tiene como propósito desarrollar en el artista una actitud metódica y ordenada.

Al analizar una partitura de movimiento, además de encontrar datos relacionados con su estructura y composición también se localizan elementos que tienen que ver con su estilo. Si en estos registros (partituras de movimiento) se observan símbolos que indican el uso recurrente del talón y la punta del pie, el estilo de la danza seguramente es folclórico. Si, en cambio, en el registro se ve el uso de patadas contra el piso con toda la planta del pie, de manera enfática y recurrente, seguramente se trata de danzas tribales de África o Sudamérica. Si en la partitura se observan más bien caídas en donde las caderas, las rodillas y el torso hacen contacto con el piso, se tratará muy probablemente de danza moderna.

Para abordar un análisis en el ámbito de la danza, los estudios coreológicos sugieren utilizar algunas herramientas de estudio, dentro de las que destaca el modelo de comunicación de Roman Jakobson. Este modelo permite hacer una descomposición del objeto dancístico en elementos discretos, y ayuda a ver cómo las relaciones que existen entre estos elementos van dotando de forma y estructura al

objeto dancístico. Más adelante, dentro de este manual se verá con mayor detalle este modelo, y también las posibilidades de aplicación que aporta.

Otras herramientas de análisis que los estudios coreológicos sugieren utilizar (íntimamente relacionadas con la vivencia y la experimentación) son las siguientes:

**ChU/Mm.** Se refiere a las unidades coreúticicas abreviadas como ChU (*choreutic unit*) por sus siglas en inglés, y a sus formas de expresarse, abreviadas como Mm (*manner of materialisation*), también por sus siglas en inglés. Identificar cuáles son estas unidades (la línea y la curva), y ver cómo éstas se expresan (tensión espacial, proyección espacial, progresión espacial, diseño corporal) en los entrenamientos técnicos es parte de un estudio analítico, conectado a la práctica y la experimentación en la danza.

**SCNV o Sistema de Comunicación No Verbal.** Las partes que integran este sistema son enfoque visual-movimientos de cabeza-gestos (identificados como movimientos de manos, brazos y piernas)-postura (identificada como movimientos del torso)-expresión facial-orientación y proximidades (estas dos se relacionan con el comportamiento espacial)-contacto corporal (el contacto corporal tiene implicaciones muy claras en la comunicación no verbal)-y la apariencia. Detectar cómo estos elementos del SCNV se van relacionando con los componentes estructurales del movimiento es parte también de un estudio analítico sin lugar a dudas vinculado a la práctica y la experimentación en el quehacer dancístico. Este sistema fue propuesto por Michael Argyle en su libro *Bodily Communication*.

**UBRO o Unidades Básicas del Ritmo Orgánico.** Poder identificar estas unidades (de acuerdo con los estudios de Laban, el impulso, el impacto, lo continuo, el rebote y el movimiento pendular) y ver la manera en la que éstas van construyendo el ritmo corporal, además de ubicarlas y utilizarlas de manera estratégica y ordenada en el ejercicio dancístico, es también parte de un método analítico ligado a la práctica y la experimentación.

**Metodologías de Forsythe.** Este apartado se refiere a los métodos que este coreógrafo desarrolló y recopiló en un CD-ROM. Identificar estos métodos con precisión y saberlos poner en práctica en la ejecución permite aplicar el método analítico.

**Ritmos corporales.** Saber identificar diversas formas de generar ritmos corporales en la danza es también hacer análisis. Poder ver que Graham genera estructuras rítmicas al combinar la contracción del torso con su relajación; que Doris Humphrey hace lo mismo con la caída y la recuperación del cuerpo; que Trisha Brown usa la respiración (inhalación y exhalación) para los mismos fines, y que Win Vandekibus utiliza acciones de riesgo (*action rhythm*, como aventar, saltar, empujar tropezar, caer, etc.) como instrumentos de construcción rítmica es también hacer análisis. Combinar el reposo con la acción, mantener una pose por un tiempo y luego soltarla para llegar a otro reposo son otras maneras de generar estructuras rítmicas.

Utilizar las anteriores herramientas en ejercicios prácticos y ver cómo se expresan en una obra determinada es parte crucial en los entrenamientos técnicos de los actores de la danza, además de constituir recursos esenciales en los procesos analíticos conectados a la vivencia y la experimentación en danza.

# Capítulo 4

## EXPERIMENTACIÓN GUIADA

**E**n el ámbito de los estudios coreológicos, la experimentación guiada será utilizada como un sistema de práctica que permitirá generar una visión amplia y completa del fenómeno dancístico, al considerar dentro de su aplicación elementos de análisis como los ya mencionados en el inciso 3.4. A continuación se mencionan algunos aspectos importantes tomados de apuntes personales sobre el tema. Este apartado estará principalmente conformado por ejercicios prácticos que exhortan al alumno a indagar acerca de los componentes de la danza desde la acción.

Se recomienda a los alumnos que, para llevar a cabo los ejercicios que se proponen, guíen sus acciones a partir de reacciones instintivas, tomando en consideración las relaciones que se establezcan con los objetos que intervengan en el ejercicio, así como las estructuras del entorno que los circunden. Se ha visto que la intuición es una pieza clave dentro de la visión que se construye, por lo que parece importante resaltar su papel determinante en la construcción y adquisición de conocimiento. La intuición, al estar en estrecha relación con los procesos de vivencia y experimentación, y al asumir una suspensión aparente de juicio, actúa como brújula que orienta la mirada de quien la utiliza.

Los estudios coreológicos consideran que el cuerpo es un instrumento poderoso, capaz de asir, organizar, transformar, categorizar y transmitir información. En este sentido, se destaca que todo aquello que se experimenta vía el cuerpo, a través de acciones físicas, es lo que en etapas posteriores se puede formalizar como conocimiento teórico. Lo que se intenta lograr con este proceso es que los alumnos tomen conciencia de sus reacciones –por ejemplo, por qué sí o por qué no en relación con

una respuesta dada– y que descubran que existen distintas formas de resolver un determinado problema.

A través de esta forma de proceder se desea que el alumno encuentre respuestas diferentes a la solución de nuevos problemas, o de problemas ya conocidos. Esta visión asume que parte de lo que conocemos está fincado en la intuición, y que ésta devela un mecanismo que aporta conocimiento invaluable.

En este sentido, se intenta capturar la “experiencia pre-reflexiva del fenómeno, la inmediatez de estar en el mundo, y el hecho de poder captarlo de manera vívida, pero sin haber tenido tiempo de reflexionar acerca de sus detalles y estructuras”. (Sheets, 1966: 12.)

#### **4.1 Propuestas de experimentación: ejercicios para la ejecución de la danza desde una perspectiva de los estudios coreológicos**

Esta parte del manual está conformada por una serie de ejercicios que conducen al alumno a abordar la práctica de la danza desde la ejecución, creación y apreciación de la misma. La sección se estructura de esta manera para mantener una coherencia con el método de los estudios coreológicos y la tripartición propuesta por Preston-Dunlop (ver apartado 2 de este manual). De esta manera, cada ejercicio indica los pasos a seguir para abordar la práctica desde estos procesos. La vivencia, la experimentación, la documentación y el análisis serán también partes fundamentales de cada sección de ejercicios. Adicionalmente, para cada ejercicio sugerido se proporciona una bibliografía de apoyo.

Otro propósito de este bloque de ejercicios es brindar al alumno una visión completa del quehacer dancístico al ofrecerle la posibilidad de crear, documentar y apreciar sus propios trabajos creativos.

Los ejercicios también exploran los cuatro componentes del medio dancístico descritos en el apartado que trata el modelo de comunicación de Roman Jakobson<sup>16</sup> y discuten la posibilidad de construir significado con estos componentes.

<sup>16</sup> Ver capítulo 6, inciso 8.1, El modelo de Roman Jakobson adaptado para la danza.

A continuación se presentan los ejercicios para este apartado agrupados en siete secciones nombradas A, B, C, D, E, F y G:

**Sección A. Ejercicios que abordan los elementos del Sistema de Comunicación No Verbal (SCNV).** En esta sección se alienta al alumno a discutir en torno al movimiento cotidiano, materia prima para la creación dancística en el marco de los estudios coreológicos. Para esto se le pide identificar y nombrar los elementos primarios del lenguaje corporal contenidos en el SCNV.

Los elementos del SCNV constituyen una fuente rica para construir material coreográfico, y son de fácil acceso incluso para aquellos alumnos que tienen poco entrenamiento en alguna actividad física relacionada con la danza.

El estudiante tendrá que reconocer estos elementos, y después tomar registro de los mismos y plasmar esto en algún tipo de documento. Para su reconocimiento se sugiere la observación de videos (más adelante se proponen videos específicos), y para el registro tomar notas a mano, utilizar algún sistema de notación de movimiento si el alumno conoce alguno, hacer dibujos, bosquejos o tomar fotografías, etc. Después, en una segunda fase, se insta al alumno a expresar de manera corporal los elementos que asentó en el documento de registro.

### ***Videos y material sugeridos para esta sección:***

Para la observación de los primeros cinco elementos del SCNV: enfoque visual, movimientos de cabeza, gestos (movimientos de extremidades), postura (movimientos del torso) y expresión facial, se recomienda observar a personas en actividades espontáneas. Ver videos de entrevistas con políticos, actores, cantantes, etc., es especialmente sugerido.

Para la observación e identificación de proximidades y contacto físico entre personas, se recomienda mirar los videos de Lloyd Newson *Enter Achilles*, *Dead Dreams of Monochrome Men* y *Strange Fish*. Otra filmación importante de observar en esta etapa es *Le Ball*, una película de Ettore Scola.



Para contrastar el uso de los elementos del SCNV con los ejemplos anteriores, se sugiere mirar a Merce Cunningham. Este coreógrafo es una buena opción, ya que reduce el uso de estos elementos al mínimo. Incluso se puede ver en Cunningham que el contacto visual y el corporal entre los integrantes de sus piezas son eliminados, y que las orientaciones y proximidades son utilizadas para deshumanizar al intérprete.

### **Sección A. Ejercicios sugeridos para el SCNV:**

Se pide al estudiante que elija una emoción para jugar y experimentar con ella, como alegría, tristeza, depresión, enojo, excitación, cansancio o alguna otra de su elección.

En esta parte el maestro debe ser muy cuidadoso, ya que con frecuencia los intérpretes se pierden en el gusto de simular la emoción, más que concentrarse en ver la reacción física y las formas corporales que ocasiona una particular emoción. Hacer esta distinción es importante, pues permitirá una mejor comprensión del material utilizado, y, por ende, la posibilidad de desmembrarlo en sus partes constitutivas para transformarlo en materia prima del material coreográfico se facilitará.

A continuación se le pide al alumno que divida el proceso anterior en vivencia, experimentación, documentación y análisis, separando la emoción del movimiento:

**A.1.** Elegir la emoción con la cual trabajar. Se sugiere que se formen grupos de cuatro o cinco integrantes cada uno (si el número de asistentes lo permite) y se nombre a los grupos como grupo A, grupo B, etc. Cada grupo deberá trabajar con una emoción diferente.

**A.2.** Recabar datos observando personas en situaciones cotidianas en relación con la emoción seleccionada y registrar esta información en términos de actitud corporal-dinámica del movimiento-uso del espacio físico-uso de acciones, etc. Es importante seleccionar el sitio virtual adecuado para reunir la información deseada, de manera que, si lo que se quiere observar es el miedo, quizás el sitio en el que ocurrió un accidente o una turba manifestándose sean los convenientes. La reacción física-

corporal al miedo también se puede observar en películas, esculturas, pintura, literatura, imágenes de periódicos o revistas, etcétera.

En el caso de la literatura, una buena fuente de información es Dostoievski. Este escritor es excelente representando por medio de descripciones claras y meticulosas las emociones de sus personajes; el ser interno y el alma de sus actores en términos de sus actitudes corporales, sus acciones físicas, su apariencia y sus relaciones de orientación y proximidad tanto espaciales como psicológicas con otros personajes de la historia y con elementos del entorno.

Para facilitar el proceso de investigación se recomienda regresar a los elementos del SCNV una vez que ya se haya recabado y documentado la información de la emoción elegida. Se sugiere que lo que se observó como comportamiento corporal en personas manifestando la emoción escogida se desglose parte por parte, identificando si la persona estaba de pie, hincada, sentada: ¿cuáles eran sus gestos?; ¿qué movimientos de cabeza hacía?; ¿cómo era su mirada?, ¿hacia dónde la dirigía?, ¿era sostenida o errática?; ¿cómo era su expresión facial?; ¿qué orientación y proximidad se observan en relación con la persona y su entorno?; ¿hay contacto físico con otros individuos?, etcétera.

De este proceso el estudiante puede tomar registro en video, fotografía, bosquejos o notas.

Michael Argyle y Desmond Morris son lecturas recomendadas para esta sección.

**A.3.** Ahora se pide al alumno regresar al salón de prácticas y comenzar a trabajar con su cuerpo, junto con la información reunida en las fases anteriores. En esta parte el alumno debe experimentar con su material, tomando las partes por separado. Se sugiere trabajar con cada elemento de manera independiente. Por ejemplo, experimentar imitando diferentes movimientos de cabeza; diferentes movimientos de extremidades; distintas maneras de pararse, sentarse o recostarse; distintas posiciones del torso, etcétera.

**A.4.** Usar los elementos del ejercicio anterior y ahora experimentar con distintas orientaciones y proximidades espaciales.

En las coreografías *To Be Straight With You* y *Can We Talk About This?*, de Lloyd Newson, el coreógrafo utiliza partes del cuerpo de manera aislada. En secciones enteras de las danzas los intérpretes utilizan sólo piernas, torsos, brazos o manos, en acción simultánea con discursos verbales, como medio de expresión. Newson menciona que al trabajar de esta manera los intérpretes se dan cuenta de que el cuerpo no necesariamente se tiene que mover en su totalidad de forma articulada y fluida, y que partes individuales del cuerpo hablan por sí solas. Esto da al bailarín la posibilidad de conectar el movimiento con un significado particular.

**A.5.** Ejercicio en parejas. Formar grupos de dos en dos, pero no del mismo equipo, sino combinar personas de los distintos grupos (A, B, C, etc.). Una de las personas de la pareja va a trabajar con los movimientos de cabeza que ya había desarrollado en los ejercicios anteriores, y la otra persona de la pareja va a trabajar con movimientos de torso y brazos, también tomando material del ya previamente trabajado en su equipo original. Los integrantes de la pareja van a trabajar frente a frente, ejecutando los movimientos correspondientes, y van a registrar lo que surja como una pequeña pieza coreográfica. Se sugiere repetir varias veces esta secuencia hasta que quede bien incorporada en el cuerpo.

Posteriormente se propone repetir la secuencia, pero experimentando con distintas orientaciones y proximidades entre las personas de la pareja. Es importante que el alumno realice algún tipo de registro de lo que va aconteciendo para después poder analizar el material generado. Se puede discutir en torno a si se va desarrollando o no una narrativa de acuerdo con los cambios de orientación, proximidad y contacto visual o corporal que se van dando durante la experimentación.

**A.6.** Ejercicio con música. Trabajar con las mismas parejas y las mismas secuencias generadas en el inciso anterior, pero esta vez eligiendo algo de música para coordinarla con los movimientos. Esto va a ayudar a los ejecutantes a darles una métrica y un ritmo a sus movimientos, y también a generar una atmósfera determinada en su ejecución. Se recomienda que el estudiante discuta con sus compañeros de trabajo acerca de si va o no surgiendo un significado, o si se puede construir una narrativa.

*A.7. Ejercicio con utilería.* Continuar trabajando con las mismas parejas y la misma coreografía. Pero esta vez se sugiere utilizar algún mueble o utensilio, como una mesa, sillas, una lámpara de mano, una máscara o algún otro elemento similar. Experimentar con este nuevo material; volver a tomar el registro de lo generado y discutir en torno a lo nuevo que se va produciendo en términos de narrativa o significado.

### ***Sección B. Ejercicios para trabajar con la kinesfera:***

Otras propuestas de experimentación sugieren utilizar la kinesfera de Rudolf Laban. En este caso el experimento puede ser guiado por el uso de distintos niveles de acción, de diferentes direcciones de ejecución de uno o varios movimientos, o de diferentes planos de ubicación. En este ejercicio se sugiere al bailarín o los bailarines elegir algunos movimientos (éstos pueden ser muy sencillos y tomarse de cualquier vocabulario dancístico de su preferencia); luego acomodarlos en una secuencia ordenada; después jugar con esa secuencia de manera que se ejecute en el nivel del piso; más tarde con cambios bruscos de nivel, cambios de dirección, y posteriormente en distintos planos de acción y orientación, etc. En este ejercicio los bailarines deben tomar nota de lo que sucede en sus cuerpos; de lo que pasa con el movimiento y el espacio; de lo que acontece en cuanto a la tensión corporal y de las sensaciones que se generan en lo orgánico; de las dificultades que surgen; de nuevos elementos que se van generando, etc. Se aconseja que los bailarines tomen registro de estos experimentos en algún formato: notación en partitura, dibujos, videos, comentarios en notas, fotografías, etc.; que los observen y que discutan al respecto.

En la guía para el alumno se encontrarán diversos ejercicios diseñados para trabajar con la kinesfera de manera más amplia y detallada.

### **Sección C. Ejercicios que trabajan con la noción de neutralidad en el cuerpo del ejecutante:**

En esta sección los ejercicios están diseñados para practicar la noción de neutralidad. Se pide a los alumnos que comiencen recostados en el piso con la espalda bien apoyada, las piernas estiradas sin tensarlas y los brazos sobre el piso a un lado de sus costados (los alumnos deben estar distribuidos por toda el área del salón de trabajo, sin importar la orientación que cada quien elija). El cuerpo debe estar completamente relajado y los ojos deben permanecer cerrados.

**C.1.** Comenzar como se indica en el párrafo anterior y poner la atención en la respiración. Inhalar y exhalar por las fosas nasales manteniendo la boca cerrada, pero sin apretar los labios. La inhalación debe ser muy profunda, llenando los pulmones a toda su capacidad, y la exhalación debe ser exhaustiva, vaciando todo el aire. El cuerpo debe permanecer absolutamente relajado; los músculos deben estar suaves, y el esqueleto desarticulado. Hacer esta respiración más o menos por un lapso de cinco minutos.

**C.2.** Una vez relajado el cuerpo, permanecer en la posición anterior y pedirle al alumno que se imagine como un ente absolutamente *neutral*. Sugerir que recorran su cuerpo de pies a cabeza, buscando tener un cuerpo que no exprese nada. ¿Qué significa esto? ¿Cómo se pondrían de pie en estas condiciones? ¿Cómo caminarían? ¿Cómo correrían?, etcétera.

**C.3.** Abrir los ojos y ponerse de pie. Comenzar a caminar por el salón de clases tratando de mantener esta noción de neutralidad en el cuerpo y en la expresión.

**C.4.** Seguir caminando, en esta ocasión seleccionando una parte del cuerpo que indique la dirección hacia la cual dirigirse. Cualquier parte del cuerpo puede ser escogida: la nariz, un codo, una rodilla, el dedo de una mano, un pie, la cabeza, una oreja, etc. El andar no debe ser ni ligero ni pesado, ni triste ni alegre. Debe procurarse mantener la neutralidad en el cuerpo.

*C.5.* ¿Es esto posible? ¿Es posible que el cuerpo no exprese nada? ¿Que no comunique nada? El propósito de esta sección es discutir en torno a la posibilidad de la comunicación a través del cuerpo humano; de sus movimientos, y también de sus relaciones con los otros componentes de la danza. Nuevamente se sugiere tomar registro de lo que va sucediendo en las fases de la experimentación para tomarlo como material de apoyo en la sección de análisis.

*C.6.* Aquí se retoman los elementos del SCNV y se pide al alumno que haga una secuencia utilizándolos. En esta parte el ejercicio es individual. La secuencia resultante será etiquetada como secuencia número 1. El uso del espacio y la dirección de los movimientos tienen que darse de manera muy clara, a fin de permitirle al alumno hacer la secuencia de la misma manera en varias repeticiones.

*C.7.* Cada estudiante será invitado a ejecutar su secuencia frente al resto del grupo. Cuando el grupo completo haya terminado de presentar sus secuencias, se les pedirá que discutan acerca de sus trabajos en términos de la manipulación ejercida sobre la materia prima que hayan usado como base.

*C.8.* Hacer grupos de dos en dos. Cada miembro de la pareja trabajará con su secuencia número 1 y se les pedirá que trabajen frente a frente. Repetir varias veces este proceso.

*C.8a.* Seguir trabajando con el mismo compañero, solicitando a cada pareja que comience a modificar su secuencia con distintas proximidades, orientaciones y contactos corporales. Llamar secuencia número 2 a esta nueva secuencia.

*C.8b.* Tomar registro en video de la secuencia número 2 y analizar las modificaciones del material original. Observar si hay cambios, tanto en la estructura como en el significado de la secuencia que va surgiendo.

Para este ejercicio se sugiere observar coreografías de Lloyd Newson, Merce Cunningham, William Forsythe, Mats Ek, etc., ya que cada uno de estos coreógrafos ofrece una manipulación diferente de la materia prima del movimiento dancístico originada en el SCNV.

## Bibliografía sugerida para esta sección:

- Argyle, Michael. *Bodily Communication*. 2a. ed. Londres, Routledge, 1988.
- Ashley, Linda. *Essential Guide to Dance*. 1a. ed. Londres, Hodder & Stoughton, 1996.
- Peterson Royce, Anya. *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Preston-Dunlop, Valerie. *A Handbook for Dance in Education*. 2a. ed. Londres, Macdonald & Evans, 1980.

## Sección D. Ejercicios que trabajan con las estructuras básicas del movimiento

En esta sección se introduce al estudiante a las estructuras que conforman el movimiento en la danza. El propósito es abordar estas estructuras como se ha subrayado hasta ahora, por ejemplo, tomando en cuenta la tripartición coreológica, además de la vivencia, la experimentación, la documentación y el análisis.

El movimiento es uno de los componentes de la danza sugeridos por Preston-Dunlop descritos en el modelo de comunicación de Jakobson (ver sección sobre el modelo de comunicación de Roman Jakobson).

Las partes estructurales del movimiento se trabajarán por separado, a fin de lograr una mayor claridad de cada una de ellas en forma individual. Habrá ejercicios para trabajar el movimiento a partir de la dinámica, las acciones, el espacio y las relaciones.

### D.1. Ejercicios para la dinámica

En el ámbito de los estudios coreológicos la dinámica del movimiento se divide en tres factores. El *peso* se refiere a qué tan pesado o ligero luce un movimiento al ejecutarlo (esto dependerá de la cantidad de tensión muscular que el intérprete ejerza sobre sus músculos). El *tiempo* alude a qué tan rápido o lento se hace un movimiento, por

ejemplo, la velocidad del mismo. El *espacio* hace referencia a la forma de la trayectoria en el momento de hacer el movimiento, la cual puede ser recta o curva en el espacio.

A continuación se sugiere un ejercicio para poner en práctica los *factores de la dinámica* (el peso, el tiempo y el espacio). Nuevamente se propone construir una secuencia de movimiento o utilizar la anterior (la que los estudiantes usaron en la Sección B), y experimentar con ella de la siguiente manera: interpretar la secuencia utilizando el peso del movimiento: primero con movimientos muy pesados, acentuados hacia abajo y con poca tensión muscular, y después con movimientos muy ligeros, acentuados hacia arriba y con alta tensión muscular. Posteriormente con cambios en el tiempo: primero hacer la secuencia con movimientos muy rápidos y luego con movimientos muy lentos. Finalmente se plantea ejercitar la secuencia con cambios en el uso del espacio (en este caso la forma de la trayectoria del movimiento debe cambiar). Aquí se propone jugar con distintas trayectorias, primero con caminos rectos y luego con caminos sinuosos. En este caso también se aconseja que los bailarines tomen registro de estos experimentos en partituras, dibujos, videos, comentarios en notas, fotografías, diagramas, etc., y que los observen y discutan al respecto.

Responde las siguientes preguntas:

- Si el movimiento es muy rápido, ¿qué sucede con el espacio? ¿Cuál es la tendencia orgánica natural? ¿Que el movimiento sea recto o curvo en el espacio?
- ¿Qué pasa con el espacio si el movimiento es muy lento? ¿Cuál es la tendencia orgánica natural: que el movimiento sea recto o curvo en el espacio?
- Si el movimiento es rápido, ¿qué sucede con el peso: el cuerpo se ve ligero o pesado?
- Si el movimiento es muy lento, ¿qué sucede con el peso: el cuerpo se ve ligero o pesado?
- ¿Qué pasa en términos de la capacidad expresiva del movimiento? ¿Podemos comunicar algo con el uso de estos factores?
- ¿Qué se puede comunicar?



Existen ocho combinaciones posibles entre las dos cualidades del peso, las dos cualidades del tiempo y las dos cualidades del espacio. Identifica las ocho posibilidades y ejércitalas en tu cuerpo. Discute las posibilidades narrativas de cada una de las ocho posibles combinaciones.

Un ejercicio más de experimentación puede llevarse a cabo utilizando las cualidades dinámicas propuestas por Deborah Jowitt. En este ejercicio nuevamente se sugiere tomar una secuencia de movimiento (puede ser la misma o se puede construir otra), y se pide que los bailarines la ejecuten utilizando las siguientes cualidades dinámicas de una en una: *romping, storming, jerking, quivering, drooping, frantic beating, breathing stillness, controlled fluidity, tremendous tension, shuddering, whiplash, writhing* y *percussive force*. (Decidí anotar estas cualidades en inglés debido a la dificultad que implica encontrar un término adecuado en español que transmita con precisión la misma idea.) Una vez más, como en todos los ejercicios de experimentación, se aconseja que los bailarines tomen registro de estos experimentos en partituras, dibujos, videos, comentarios en notas, fotografías, etc.; que los observen y que discutan al respecto.

En la guía del alumno también encontrarás ejercicios estructurados para trabajar con los elementos de la dinámica de manera más amplia y detallada. En esos ejercicios, además de trabajar con las cualidades de la dinámica arriba sugerida, se incluyen otras perspectivas y metodologías.

## **D.2. Ejercicios para las acciones**

Las acciones del movimiento se definen como las acciones del cuerpo humano, y se identifican en categorías de la siguiente manera:

- *Saltos*. Se definen como cualquier movimiento del ejecutante que abandona el piso.
- *Giros*. Se definen como el movimiento del cuerpo en su totalidad alrededor de tres ejes: el eje sagital, el eje vertical y el eje horizontal.

- *Traslación.* Cualquier movimiento que mueve al cuerpo del bailarín de un punto A a un punto B en el espacio.
- *Cambio de peso.* Esto sucede cuando hay un cambio del punto de soporte en el cuerpo en relación con la superficie en la que se está apoyando.
- *Gestos.* Son movimientos aislados de extremidades (brazos, manos, pies, piernas) y cabeza.
- *Flexión.* Cualquier doblez, contracción o encogimiento de una parte del cuerpo.
- *Extensión.* Cualquier movimiento que prolongue o estire cualquier parte del cuerpo.
- *Pausa activa o ausencia de movimiento.* Sucede cuando una posición es sostenida de manera deliberada.
- *Caída o pérdida de equilibrio.*
- *Fuera de centro.* Ésta no es una caída; es sólo un movimiento fuera de la vertical del cuerpo, pero sin llegar a caer.
- *Torsión.* Este movimiento mantiene fija una parte del cuerpo a manera de pivote, mientras otra parte del cuerpo hace un movimiento de rotación.

### *Ejercicios sugeridos para esta sección:*

*D.2a.* Formar grupos de tres, cuatro o cinco personas, según lo permita la cantidad de integrantes en el curso. Pueden ser los mismos grupos que ya estaban formados en secciones anteriores o se pueden hacer nuevos equipos.

Cada grupo debe construir una secuencia. Ésta se puede hacer usando los elementos del SCNV o algún otro recurso, de acuerdo con el interés del alumno. La secuencia debe ser sencilla, de no más de un minuto de duración, y el uso del espacio y las direcciones debe ser muy claro.

Una vez que la secuencia esté bien ensayada, llevar a cabo lo siguiente:

*D.2b.* Modificar la secuencia con el uso de alguna de las acciones del cuerpo humano. Se sugiere que los grupos se pongan de acuerdo y elijan acciones diferentes.

Responde a las siguientes preguntas: Saltos: ¿qué puede expresar un salto? ¿Se puede saltar de alegría, de preocupación, de temor, etc.? ¿Cómo sería el salto en cada caso? Agrega más posibilidades a las tres mencionadas. Haz lo mismo con el resto de las acciones y registra tus resultados como más te guste (con dibujos, fotos, bosquejos, líneas o flechas, sonidos, etcétera).

### ***D.3. Ejercicios para el espacio***

Seleccionar dos de los grupos y colocarlos frente a frente en el espacio de prácticas (al resto de los grupos se les pide que observen sentados). Pedirles que ejecuten sus secuencias en esta disposición espacial, poniendo atención al uso del espacio en términos de orientación y proximidades. Procurar ser muy cuidadosos con el espacio de los integrantes del otro equipo. Poner atención también en el ritmo de los movimientos y tratar de evitar desplazamientos muy amplios y contactos corporales.

Una vez terminada la ejecución, discutir con los grupos observadores lo sucedido en el experimento en términos de orientaciones y proximidades.

Responder la siguiente pregunta: ¿crees que estos elementos otorguen a la secuencia significados de estatus, poder, dominación, sumisión, control, debilidad, etc.? Discute el tema con tus compañeros.

### ***D.4. Ejercicios para las relaciones***

Retomar la secuencia e incorporar ahora contactos corporales, cambios de nivel y contacto visual. Volver a discutir acerca de la secuencia y observar si la manipulación en el contacto corporal y visual conlleva significados de baja o alta filiación, compañerismo o hermandad, así como significados de poder y sometimiento.

Hacer cambio de grupos: los que antes observaban ahora deben ejecutar sus secuencias.

Se sugiere que se tome video de los ejercicios para que quede registro documentado del proceso, y así facilitar la discusión y el análisis posteriores.

### Bibliografía sugerida para esta sección:

–Valerie Preston-Dunlop. *A Handbook for Dance in Education*. Londres/Nueva York, Longman, 1980.

———. *Dance is a Language, isn't it?* 2a. ed. Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1980.

### Videos:

Los mismos que se sugieren en la Sección A.

### **Sección E. Ejercicios para trabajar el ritmo**

Esta sección se concentra en el ritmo de los movimientos ejecutados. Los ejercicios se enfocan en utilizar estrategias para generar ritmos corporales que provengan de distintas fuentes y mecanismos.

La noción de ritmo se entiende en términos generales como la organización métrica del movimiento. En el campo de la danza, y en especial en el de la danza clásica, las estructuras rítmicas son establecidas por el uso de música que marca el tiempo y la duración de los movimientos y secuencias ejecutados. Ello hace que sea un factor externo el que determina este elemento.

Los ejercicios que se incorporan a continuación se elaboran con la idea de generar el ritmo desde el cuerpo con la ayuda de las estructuras del ritmo orgánico. La música no se desdeña *per se*, sino que la aproximación desde estas estructuras permite subrayar la parte fenomenológica del ritmo.

Para los propósitos de este manual, el ritmo va a entenderse como un factor independiente de la música, y se va a construir con el uso del peso del cuerpo humano, del espacio dibujado y abarcado por los movimientos, y por la velocidad de los mismos.

A este tipo de organización rítmica se le denomina *ritmo orgánico*, y se sustenta en el uso de la fuerza de la gravedad y de la fuerza muscular del bailarín de manera simultánea. La fuerza de la gravedad es un elemento constante, y la fuerza muscular del bailarín es una fuerza variable que opera algunas veces en favor de la gravedad y otras en contra para generar el ritmo mencionado.

Para entender cómo se organiza este ritmo se van a utilizar las unidades básicas del ritmo orgánico estudiadas y definidas por Rudolf Laban. (Más definiciones de ritmo y de ritmo orgánico se pueden encontrar en el libro Valerie Preston-Dunlop, comp. *Dance Words*, págs. 290-291. Chur [Suiza]/Filadelfia, Harwood Academic Publishers, 1997.)

### *Unidades básicas del ritmo orgánico:*

- *Movimiento de impulso.* Este tipo de movimientos presentan una desaceleración al ser ejecutados. La velocidad más alta del movimiento se encuentra al inicio y la velocidad más baja al final. De manera gráfica se representa de la siguiente manera: (+v.....-v). En el impulso el acento se encuentra al inicio del movimiento; el uso del espacio tiende a ser flexible con cambios de dirección sutiles. Hay también una descarga de energía que resulta en que el movimiento tenga una apariencia pesada.
- *Movimiento de impacto.* Este movimiento es lo opuesto al movimiento de impulso, de tal forma que hay una aceleración al ser ejecutado. La velocidad más alta se encuentra al final del movimiento y la más baja al inicio. De manera gráfica se representa de la siguiente manera: (-v.....+v). En el impacto el acento se encuentra al final del movimiento. El uso del espacio tiende a ser directo, sin cambios de dirección; la energía se acumula, por lo que la apariencia es ligera.

- *Movimiento de péndulo.* Este tipo de movimiento requiere una liberación de energía que permita que la fuerza de gravedad tome el control del movimiento. Como su nombre lo indica, el movimiento es pendular y se ve como el movimiento de un péndulo de un reloj antiguo. Al inicio y al final del movimiento se encuentra la velocidad más baja y en el punto medio de la trayectoria la velocidad más alta. El acento se encuentra en este punto medio de la frase de movimiento. Gráficamente se representa de la siguiente manera: (-v.....+v.....-v). El uso del espacio en este movimiento es flexible y su apariencia es pesada, sobre todo en el punto de mayor velocidad.
- *Movimiento de rebote.* Este movimiento es como el movimiento de una pelota, y resulta de la capacidad del cuerpo humano de generar energía y no de la fuerza de la gravedad. Esta energía se acumula y luego desata un movimiento del cuerpo que lo impulsa de arriba abajo en un solo salto o en varios saltos consecutivos. Este movimiento presenta cambios de dirección abruptos y el uso del espacio directo. Gráficamente se ve de la siguiente manera: (-v.....+v.-v.....+v). La trayectoria del movimiento es recta y su apariencia suele ser ligera.
- *Movimiento continuo.* En este tipo de movimientos no hay cambios de velocidad ni acentos, y los cambios en la dirección son suaves y no abruptos. Gráficamente se ve de la siguiente manera: (v.....v.....v).

### *Ejercicios sugeridos para esta sección:*

Los ejercicios en esta sección usarán las unidades básicas del ritmo orgánico arriba descritas, además de funciones naturales del cuerpo, como la respiración, para subrayar la relación directa con las funciones del cuerpo:

*E.1.* Usar la respiración para generar patrones rítmicos. La inhalación se va a asociar de manera natural con la acumulación de energía en el cuerpo y la exhalación con el soltar energía del cuerpo.

*E.2.* Hacer varios movimientos experimentando con estos dos aspectos. Inhalar y exhalar acumulando y soltando energía de manera alternada. Tomar nota de las sensaciones corporales.

Escribe en un cuaderno lo que sientes. Discute en relación con el uso del espacio y responde las siguientes preguntas: ¿es éste directo o flexible? ¿Cómo se ve el movimiento en la inhalación, pesado o ligero? ¿Cómo se ve el movimiento en el momento de la exhalación, pesado o ligero?

*E.2a.* Ahora experimenta acelerando el movimiento al inhalar y desacelerando el movimiento al exhalar. Documenta lo que pasa de la manera que gustes y discute los resultados.

*E.2b.* Discute con tus compañeros y comenten acerca de lo que estos movimientos pueden comunicar.

*E.3.* Usa la gravedad para generar patrones rítmicos. Haz movimientos en contra de la gravedad y otros en favor de la gravedad. Siente la oposición entre estas dos fuerzas y combínalas para hacer una frase de movimientos. Siente el peso de tu cuerpo y también su ligereza de manera alternada.

Al igual que en los ejercicios anteriores, documenta lo que sucede de la manera que más te guste y después discute en función de las posibilidades narrativas de estos elementos (peso y ligereza).

*E.4.* Usa diferentes direcciones para generar estructuras rítmicas. Haz movimientos con cambios de dirección. Experimenta con cambios discretos y después con cambios abruptos. Haz esto varias veces y observa lo que va sucediendo. Durante el ejercicio presta atención a las distintas partes de tu cuerpo. Observa cómo se comportan en relación con el espacio (esto es importante, pues la manera en la que se dispongan las partes del cuerpo en relación con el espacio va a generar el *ritmo espacial*). Toma registro del experimento y después discute con tus compañeros.

*E.4a.* Repite el mismo ejercicio con cambios de dirección, primero sutiles y luego abruptos, pero esta vez también agrega cambios de nivel en la ejecución. Asegúrate de usar los tres niveles principales de la kinesfera de Laban (bajo, medio y alto).

*E.5.* Los ejercicios del bloque de ritmos también se pueden ejecutar con algún tipo de música. Elige algún estilo, como pop, rock, jazz, clásica, popular, etc., y repite los ejercicios con la música de tu elección. Observa si hay diferencias entre el uso de la música y el uso de los elementos orgánicos, y comenta las diferencias.

*E.5a.* Discute con tus compañeros sobre la posibilidad de la música de agregar significado a la secuencia.

*E.5b.* Toma alguna de las secuencias con la que ya hayas trabajado y manipúlala con alguno de los elementos del ritmo orgánico. Documenta el resultado y vuelve a discutir con tus compañeros.

Observa alguna de las siguientes coreografías:

- a) *Enter Achilles*, de Lloyd Newson.
- b) *Rosas Danst Rosas*, de Anne Teresa De Keermaeker.
- c) *Off White*, de Mats Ek.

*E.6.* ¿Puedes identificar en alguna sección de la coreografía que seleccionaste el uso de las unidades básicas del ritmo?

*E.6a.* Escribe tus resultados e ilústralos mediante dibujos indicando las partes de la coreografía que estás analizando.



### Bibliografía sugerida para esta sección:

- Valerie Preston-Dunlop. *A Handbook for Dance in Education*. Londres/Nueva York, Longman, 1980.
- . *Dance is a Language, isn't it?* 2a. ed. Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1980.
- Valerie Preston-Dunlop, comp. *Dance Words*. Chur [Suiza]/Filadelfia, Harwood Academic Publishers, 1997.
- Maxine Sheets. *The Phenomenology of Dance*. Madison/Milwaukee, The University of Wisconsin Press, 1966.
- Shahn, Ben. *The Shape of Content*. Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1957.
- Adshead, Janet. *Dance Analysis: Theory & Practice*. Londres, Dance Books, 1988.
- Hall, E. *The Silent Language*. Nueva York, Anchor Press Doubleday, 1973.
- Hanna, J.L. *To Dance is Human*. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

También se sugiere hacer una búsqueda en internet de los siguientes temas:

- Non-Verbal Communication.
- Body Communication.
- Dance Perception.
- Dance Proprioception.

### Sección F. Ejercicios somáticos

En esta sección se incorporan ejercicios que toman en cuenta algunas investigaciones hechas en el campo de lo somático, especialmente las de Mosston y Ashworth (2002: cap.5).

Desde el punto de vista de lo fenomenológico –en donde se plantea el conocimiento proveniente del cuerpo y sus experiencias en relación con los fenómenos, en este caso los fenómenos de la danza–, lo somático cobra gran importancia. Esta disciplina emplea herramientas que le dan al bailarín más conciencia de su propio cuerpo, así como del modo en que éste se relaciona con las estructuras del movimiento (ver el esquema de subcomponentes en el inciso 8.4).

De acuerdo con esta disciplina, la conciencia proviene de los sentidos del tacto, el oído y la vista, así como de los sistemas musculares, articular y vestibular.

La visión, el tacto y el oído son herramientas sensoriales que conectan al individuo con el mundo externo, con el ambiente en que habita. En este sentido, en la danza le permiten al ejecutante sentir su cuerpo en relación con otros cuerpos en el espacio (estos otros cuerpos pueden ser otros ejecutantes o también objetos de la escenografía). Estos sentidos también permiten monitorear las posiciones del cuerpo y los movimientos que éste ejecuta a través del tiempo.

Por otro lado, los sistemas musculares, articular y vestibular proporcionan información interna del cuerpo humano y permiten al ejecutante controlar sus movimientos (regular la velocidad, la dirección, la tensión muscular, etc.), sentir la gravedad o saber dónde está una parte de su cuerpo en relación con otra. El sistema vestibular u oído interno brinda información sobre el equilibrio; el sistema articular permite saber de qué manera se conectan las distintas partes del cuerpo, y el sistema muscular da información sobre la aceleración, soltura, ligereza, rigidez, dureza, etc., del cuerpo.

Estas seis herramientas en conjunto forman un sistema que se denomina *propioceptivo*, y ayudan al ejecutante a poner más atención a las sensaciones internas y externas de sus movimientos corporales, en vez de sólo darle importancia a la apariencia superficial de la forma.

A continuación se proponen una serie de ejercicios en donde se usan algunas de estas seis herramientas por separado. Esta estrategia permite activar al máximo cada una de las capacidades del cuerpo, al tiempo que impacta en las otras de manera positiva. Al poner atención en elementos específicos de la ejecución se pueden apreciar

sutilezas importantes, como la forma del cuerpo, la forma de la trayectoria en el espacio, la fuerza o tono muscular, las fuerzas de oposición en contra del piso u otros objetos, la orientación del movimiento en el salón de prácticas, la relación del movimiento con la música, la luz, el sonido, etcétera.

### *Ejercicios sugeridos para esta sección:*

*F.1.* Hacer ejercicios en parejas o grupos más grandes (de acuerdo con la indicación del maestro), en donde únicamente se trabaje con el *sentido del tacto o contacto corporal*. Estos contactos pueden darse entre cualquier parte del cuerpo y cualquiera otra parte de éste. Considera que la duración y fuerza de los contactos son variables y pueden modificarse. Asimismo, pueden incorporarse cargadas ligeras o inclinaciones en donde un ejecutante recibe el peso del otro. Este tipo de ejercicios le permiten al ejecutante desarrollar diferentes músculos, articulaciones y tendones, además de ayudarlo a desarrollar un sentido de la posición y ubicación de sus partes corporales (por ejemplo, saber dónde está un pie en relación con el otro, o con la cabeza o un brazo, etc.), sin necesidad de mirar o confirmar con la vista.

Estos ejercicios también ayudan al ejecutante a percibir cambios en la velocidad, fuerza, peso y tensión muscular, y le permiten desarrollar la coordinación. Esto se puede aplicar en un *port-de-bras* o en un *grand allegro*, por mencionar sólo dos ejemplos.

*F.2.* Hacer movimientos *con los ojos cerrados*. Se recomienda estructurar una secuencia y ejecutarla siempre en el mismo orden. Este ejercicio le muestra al estudiante que existen otros mecanismos importantes –además de la visión– que le permiten reconocer la posición de su cuerpo, la dirección de sus movimientos en el espacio o la coordinación. Esta estrategia puede permitir que los cuerpos de baile se muevan de manera coordinada, ya que el bailarín desarrolla además la habilidad de sentir la cercanía con otros cuerpos; aprende a escuchar la respiración de su compañero, e incluso siente su temperatura corporal.

*F.3.* Tomar la misma secuencia que se usó para el ejercicio 2 y ejecutarla poniendo atención visual al recorrido en el espacio. Observar cómo esta estrategia también le confiere un ritmo a la secuencia de movimientos (notar que no sólo la música sirve para dar ritmo a la secuencia).

*F.4.* Seguir trabajando con la misma secuencia, pero esta vez poner atención a la presión del pie contra el piso. Se sugiere incluso hacer ruido al pisar. Observar cómo esta relación entre el pie y la superficie que pisa da orden y ritmo a la secuencia.

*F.5.* Ejecutar la secuencia utilizando mascadas, pelotas, bastones, etc. Ver cómo el uso de estos utensilios ayuda a tener un sentido de la forma del movimiento; de la forma de la trayectoria en el espacio; de la dinámica del movimiento y del ritmo.

*F.6.* Ejecutar la secuencia con algún tipo de vestuario que obligue a incorporar cambios drásticos en el movimiento. Puede ser un vestido muy pesado o muy largo, o algo muy apretado u holgado. La textura de los trajes también se puede tomar en cuenta para generar ritmos o indicar direcciones.

### *Sección G. Ejercicios adicionales*

En esta sección de ejercicios se combinan las herramientas de las secciones anteriores. El objetivo de esta parte es estudiar obras de coreógrafos reconocidos.

#### *Ejercicios sugeridos para esta sección:*

Toma un fragmento de una obra conocida de algún coreógrafo de tu elección. Algunas sugerencias: Mats Ek, Pina Bausch, Lloyd Newson, Jiri Kylian, Merce Cunningham, Krisztina de Châtel, Édouard Lock, William Forsythe, etc. El fragmento no debe ser muy largo, aproximadamente de un minuto de duración. A esta secuencia nómbrala secuencia número 3.

*G.1.* Aprende la secuencia. Prácticala varias veces hasta que la tengas instalada en tu cuerpo.

*G.1a.* Ejecuta la secuencia utilizando las unidades coréuticas y sus formas de visualización, mencionadas en la sección 3.4. Identifica cada movimiento con alguna de las unidades. Discute acerca de la pertinencia de usar una u otra unidad en cada movimiento y explica las razones de tu elección.

*G.1b.* Fragmenta tu secuencia en unidades pequeñas, de uno o dos movimientos cada sección. Registra las secciones en un papel indicando cada movimiento, y a éstos asígnale algún símbolo diseñado por ti indicando qué ChU/Mm crees que le corresponde a cada cual.

*G.1c.* Practica cada fragmento de la secuencia por separado.

*G.1d.* Utiliza ahora las unidades del ritmo orgánico, y a cada movimiento asígnale alguna de estas unidades.

*G.1e.* Practica varias veces tu secuencia uniendo las partes. Toma registro en video de la secuencia (pídele a alguno de tus compañeros de otro de los grupos que te asista en esta actividad). Obsérvalo varias veces y discute los cambios generados por el uso de estas herramientas.

*G.1f.* ¿Cómo cambia la secuencia? ¿Qué sucede al trabajar con estas herramientas?

*G.1g.* Sigue trabajando con la misma secuencia y responde a las siguientes preguntas: *G.1b.* ¿Por qué estoy haciendo este movimiento? ¿Qué me motiva en cada instante? ¿Qué imagen hay en mi mente al ejecutar cada movimiento? ¿Cómo y por qué paso de un movimiento a otro? ¿Cómo son las transiciones? ¿Qué importancia tienen?

Ahora para cada movimiento elige una imagen o un sentimiento que guíe tu ejecución y practícalo varias veces. Toma video del experimento y discute en términos de los cambios ocurridos. ¿Qué pasa? ¿Se genera alguna narrativa? ¿Cambia la manera de ejecutar el movimiento si éste es guiado por la imagen o por el sentimiento? ¿Cambia el ritmo? ¿Cambia el uso del espacio o del peso? ¿Cambia la manera en la que se percibe?, etcétera.

*G.1i.* Sigue utilizando la misma secuencia, pero ahora ejecútala con alguna música de tu elección. Discute si la música agrega o quita algo. No dejes de tomar en cuenta el resto de los elementos con los que ya habías trabajado.

Responde las siguientes preguntas:

- ¿Crees que la música puede contribuir a sustentar la narrativa de la historia en una pieza coreográfica? (si es que hay una narrativa).
- Si no hay una narrativa, ¿crees que la música le puede agregar una historia a la danza? Si no hay música, ¿qué sucede con el significado? ¿Qué pasa con el silencio? ¿Crees que la música le da una estructura a la coreografía? Si no hay música, ¿qué otros elementos le pueden dar métrica a la pieza?

*G.1j.* Sigue utilizando la misma secuencia, pero ahora sustituye la música por ruidos generados con tu propio cuerpo. Puedes dar golpes en el piso con algún objeto o con partes de tu cuerpo como las manos, los codos, los nudillos, etc. También puedes generar ruidos al golpear tu cuerpo o el de algún compañero con las palmas de tus manos. Otra posibilidad es crear ruidos con tu voz o con la respiración.

Responde la siguiente pregunta: ¿qué diferencias puedes describir entre usar y no usar música, y entre utilizar ésta u otra forma de generar sonido?

*G.1k.* Con la misma secuencia, ahora experimenta con algún aditamento de utilería (algunas sugerencias: una escoba, una botella de plástico, una aspiradora, un sombrero, un saco, unos zapatos, una silla, una cubeta, etcétera).

Responde las siguientes preguntas: ¿crees que el uso de este utensilio agrega algo más a la historia de la pieza? ¿Crees que este utensilio le confiere una narrativa? ¿Crees que el uso de este utensilio le da una estructura diferente a la pieza? ¿O no sucede nada en esos términos? ¿Crees que el uso de este utensilio puede operar como una metáfora de alguna situación o idea determinada? Si es así, describe la manera en la que esto puede ocurrir.

*G.11.* Sigue trabajando con la misma secuencia, pero esta vez cámbiala con el uso de algunas acciones, de la siguiente manera:

- Haz esta secuencia en el nivel del piso. Puedes recostarte y en ocasiones hincarte, pero nunca estar de pie.
- Haz esta secuencia con cambios de nivel. Tienes que usar los tres niveles principales de la kinesfera, es decir, niveles bajo, medio y alto, y hacer uso claro de las transiciones.
- Haz esta versión con giros. Puedes usar los tres ejes principales: el vertical, el horizontal y el sagital, para ejecutar tus vueltas.
- Haz esta versión yendo fuera de centro.
- Haz esta versión con flexiones bien claras.
- Haz esta versión con saltos. Pueden ser cualquier tipo de saltos, desde muy pequeños hasta muy elevados.

Toma registro de los ejercicios y discute con tus compañeros lo que sucede con los cambios sugeridos. Responde qué pasa con el uso del espacio, el ritmo y las relaciones de orientación y proximidad. ¿Qué pasa con la estructura de la pieza al haber hecho los cambios sugeridos? ¿Qué pasa con la historia, si es que había alguna?

Para ejercicios adicionales, se recomienda consultar los siguientes libros:

- Ashley, Linda. *Essential Guide to Dance*. 2a. ed. Londres, Hodder & Stoughton, 1966.
- Burrows, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. Londres/Nueva York, Routledge, 2010.

# Capítulo 5

## MODELO DE COMUNICACIÓN PARA LA DANZA

**E**n los apartados anteriores se trataron los temas de la tripartición coreológica, los modos de investigar y la experimentación guiada. En éste se abordará el tema de la comunicación (ver Mapa conceptual de los estudios coreológicos, pág. 24) y se explicará cómo se vincula con los estudios coreológicos, dirigiendo la discusión hacia la aplicación del modelo de Roman Jakobson.

La descripción de modelo que a continuación se ofrece es de carácter general, y este manual la propone para el estudio de los mensajes dancísticos. Los estudios coreológicos proponen utilizar el modelo para estudiar el objeto dancístico en su totalidad, y también en sus partes individuales. Igualmente, lo emplean para el estudio de estilos y tendencias, de acuerdo con la manera en que cada creador vincula los componentes y subcomponentes del medio dancístico. Es importante señalar que para llevar a cabo un análisis de esta naturaleza es necesario considerar el contexto histórico, social y cultural en el que se sitúa la pieza coreográfica.

### 5.1 ¿Qué es un modelo?

Un modelo puede considerarse una abstracción de la realidad que resalta o enfatiza sólo ciertos aspectos de ésta, mientras ignora otros. Es decir, los modelos no representan la realidad de forma total, sino sólo dan elementos que la simplifican y que ayudan a entender ciertos mecanismos y fenómenos de dicha realidad. Los modelos típicamente explican procesos complejos (como el de la comunicación) a



través de identificar varios elementos comunes a diversas situaciones similares, y al darles un orden que permite visualizar que las partes no funcionan aisladas de la situación global, sino que hay una integración y codependencia entre ellas.

## 5.2 ¿Para qué sirve un modelo?

Los modelos, además de ordenar elementos comunes a situaciones similares, establecen funciones y relaciones que explican la conexión entre éstos, y expresan cómo los fenómenos se desarrollan en situaciones distintas.

Se sugiere utilizar este recurso, ya que hace posible un encuadre del objeto que se va a estudiar, permitiendo al analista detectar tanto la estructura de la obra como el estilo de la propuesta. El modelo permite desmembrar el objeto dancístico en todas sus partes y estudiar cada una de ellas de manera independiente (análisis). En otras palabras, permite hacer una descomposición del objeto dancístico.

Por ejemplo, puede dirigirse el análisis únicamente al estudio de los contenidos estructurales del *movimiento* (dinámica, acciones, espacio kinestésico, relaciones de orientación y proximidad, y cuerpo). En este caso podemos estudiar sólo sus cualidades morfológicas o abstractas y el valor o contenido simbólico de cada fragmento en tanto capacidad de comunicar.

Se puede también estudiar al *ejecutante* y su *cuerpo* por separado, otorgándoles a éstos valor de texto con capacidades y cualidades de asimilar, transformar y transmitir información. Esto reconoce al *ejecutante* y su *cuerpo* como agentes o documentos que guardan, transforman y transmiten información. Asimismo, el *intérprete* y su *cuerpo* se convierten en objetos de conocimiento y reflexión. Lo que procede es razonar en torno a la esencia del cuerpo y del ser, de sus acciones físicas y del papel que éstas juegan en la adquisición y construcción del conocimiento. “Bailar es una actitud mental, una calidad de movimiento; es lo que tú dices con el cuerpo.” (Nellie Happee, en Mendoza: 2000.)

Se pueden estudiar el *espacio* y el *sonido* en el mismo sentido, detectando sus contenidos de estructura en cuanto a sus cualidades formales, pero también en función

de lo que aportan a la construcción y transmisión de significado. La ausencia de sonido, o sonidos que no sean emitidos por instrumentos musicales –como el sonido de la respiración o el raspar de los pies en el piso– son algunos de los detalles que pueden tomarse en consideración como parte de estas estructuras, y utilizarlas para efectuar el análisis del objeto dancístico en cuestión.

El objetivo del analista al utilizar el modelo es encontrar regularidades que permitan acotar y construir una visión del objeto, para luego sumarla a otras áreas del saber, como la psicología, la antropología, la historia, etc., con el propósito de recabar otros elementos que permitan hacer una lectura más informada del objeto de análisis.

La habilidad de percibir con detalle y precisión se desarrolla en la práctica con el paso del tiempo; sin embargo, el uso de una herramienta como el modelo asiste en el desarrollo de estas capacidades. El uso del modelo ayuda a detectar rasgos relevantes de la pieza que se estudia, los cuales, de otra manera, sería sumamente difícil identificar. También permite entender la importancia de conocer los procesos creativos y de recepción de la obra.

El empleo de conceptos y de herramientas teóricas en el proceso analítico ayuda al ejecutante a mejorar sus capacidades técnicas e interpretativas, además de que le facilita una comprensión de la estructura y el contenido de la danza.

Mediante la adaptación del modelo de Jakobson que es abordado en el siguiente apartado se incorporan y organizan todos los elementos de la danza que sostienen y dan poder a la misma. Con su apoyo se pueden ver las intrincadas relaciones que se establecen entre sus elementos, y cómo éstas construyen un armazón en donde se vinculan los componentes que sostienen a la danza y su proceso comunicativo.

Finalmente, cabe mencionar que el modelo ayuda a formular nuevas preguntas en relación con los aspectos de la realidad dancística que fueron resaltados.

# Capítulo 6

## EL MODELO DE JAKOBSON

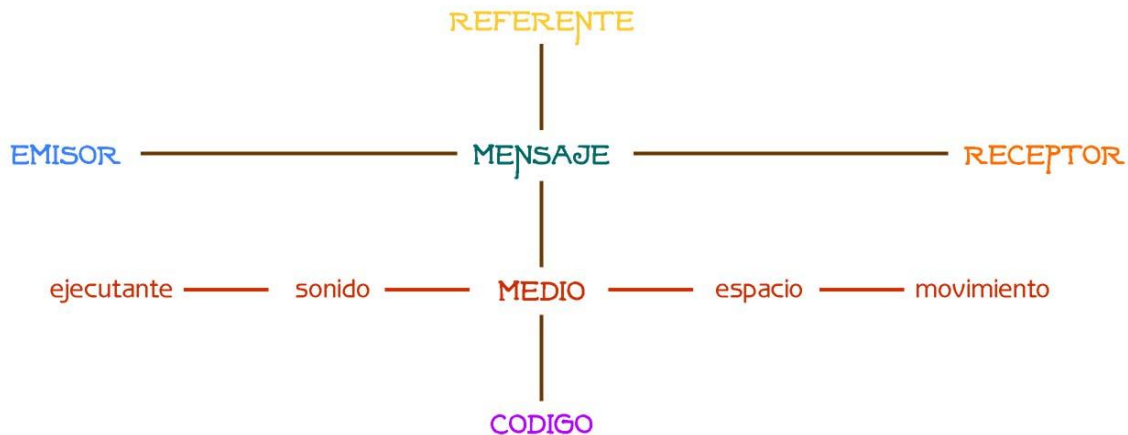
### ADAPTADO PARA EL CASO DE LA DANZA

El modelo que presenta este manual surge de una elaboración que combina aspectos del modelo de comunicación de Jakobson con la adaptación que hizo Valerie Preston-Dunlop (2002). Con el modelo se darán condiciones para que el analista identifique los componentes del medio dancístico, así como las formas en las que éstos se relacionan para construir mensajes en el ámbito de la danza, de acuerdo con el tipo de nexo o tipos de nexos empleados por los creadores. Asimismo, las funciones darán información importante con relación al estilo de la obra.

#### 6.1. Esquema del modelo de Jakobson adaptado para la danza

En la siguiente representación esquemática se muestra la estructura del modelo de Roman Jakobson adaptada para la comunicación en el caso de la danza. La única modificación sustancial en relación con el modelo de comunicación original de Roman Jakobson se observa en los elementos del medio, contacto o canal físico, marcados con color rojo en el esquema que a continuación se muestra. Los demás elementos son los mismos, pero la terminología que se usa es diferente. Por ejemplo, para referirse al emisor Jakobson usa la palabra *destinador*, y para referirse al receptor usa la palabra *destinatario*.

## Modelo de Jakobson para la danza



### 6.2 ¿De dónde proviene este modelo?

El estudio de la comunicación es una disciplina bien establecida desde hace tiempo, y son muy diversos los modelos que se han construido y utilizado para representar estos procesos, según sea el tipo de lenguaje del que se trate. Para estudios de comunicación en el ámbito de la telecomunicación se utilizan los modelos de Shannon y Weaver, que no es necesario mostrar en este manual.

En estos estudios se ha llegado a observar que todo sistema de comunicación (sin importar la naturaleza de su lenguaje y medio de expresión) depende de sistemas de signos y códigos, por lo que cualquier modelo que pretenda explicar tal proceso involucra este tipo de elementos.

El modelo de comunicación de Roman Jakobson que se aplicará en este manual proviene de la lingüística (ver Jakobson) y se utiliza por la estrecha relación que guardan estos dos sistemas de comunicación (el verbal y el de la danza). Roman Jakobson señala que “el lenguaje tiene muchas más propiedades que son comunes a

otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos)”. (Jakobson, 349.) La noción de espacio es fundamental tanto para la danza como para la literatura, así como el uso de pausas para marcar equilibrios en la construcción de objetos en una y otra disciplinas. Asimismo, este modelo ha demostrado ser una herramienta útil que permite entender el objeto dancístico y hacer análisis de obras coreográficas, así como de procesos de creación y recepción. El estudio que en este manual se presenta se centrará en el análisis de obras dancísticas *per se*, y no en sus procesos de creación y recepción.

El modelo de Jakobson facilita organizar la percepción de manera precisa y coherente, y permite observar la obra en su parte medular. Al utilizarlo es fácil reconocer los componentes que constituyen el medio dancístico y los nexos que se establecen entre ellos. También muestra las posibles funciones que pueden darse entre los elementos del modelo, y cómo estos procesos van marcando la estructura y el estilo de la obra. Otro aspecto importante al utilizar un modelo radica en la posibilidad de tomar distancia con el objeto de estudio para observarlo con un ojo crítico.

### 6.3 Elementos del modelo de Roman Jakobson

A continuación se proveen definiciones de los elementos que conforman el modelo de comunicación de Jakobson expuesto en el esquema incluido en el inciso 6.1 del presente manual:

**Emisor.** La entidad (puede ser un sujeto) que construye o codifica y emite un mensaje.

**Receptor.** La entidad (puede ser un sujeto) que recibe y decodifica un mensaje.

**Mensaje.** Conjunto de *signos*. *Signo* se define como la unidad mínima de cualquier sistema de comunicación.

**Referente.** Es la entidad de la que se está hablando (hecho, cosa o fenómeno) mediante el mensaje.

**Medio.** Es un conjunto de canales, vehículos o medios físicos que transmiten los signos que llevan la información del emisor al receptor. En el caso de la danza el medio está constituido por cuatro componentes (y sus respectivos subcomponentes): el *ejecutante*, el *movimiento*, el *espacio* y el *sonido*.

**Código.** Es un conjunto de reglas, normas o leyes que, como parte de un contexto cultural, son utilizadas por grupos de individuos para interpretar y dotar de sentido a la realidad. De acuerdo con Roman Jakobson, el código tendrá que ser “del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario; en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje” (352).

Los *elementos* del modelo de Jakobson pueden relacionarse entre sí, por pares, a partir de funciones que marcan aspectos importantes del proceso de comunicación.

# Capítulo 7

## LAS FUNCIONES DEL MODELO DE JAKOBSON ADAPTADO A LA DANZA

Enseguida se hace una exposición de la manera en que operan las funciones del modelo de Jakobson en casos específicos del ámbito dancístico. Se toman individualmente las funciones, se explica el propósito de cada una de ellas y se identifican los elementos que las conectan. Luego se dan ejemplos de su aplicación en casos de piezas dancísticas particulares.

### 7.1. Función referencial

Esta función *relaciona al mensaje con un referente*, y su propósito fundamental es dar información sólida y verdadera acerca de este objeto o *referente* (en este caso no importan las opiniones parciales o subjetivas). Los referentes suelen ser entidades, eventos o estados de cosas. Esta función es una de las más importantes dentro del ámbito de la comunicación, ya que indica de qué se está hablando. A partir de esta función es posible identificar el objeto al cual se hace referencia por medio del mensaje

Estos objetos pueden ser mencionados en una lista o cuadro y enumerarse uno por uno junto con información útil, verdadera y breve. De manera que al ver una obra dancística el hecho de hacer una relación clara de referentes es aludir a la función referencial.

Los referentes (entidades que apuntan a la realidad) en la danza son tan vastos como en otras manifestaciones artísticas. Los temas que se tocan pueden ser tópicos como el amor, el odio, la belleza, la soledad, el sufrimiento, la ausencia, la alegría, la guerra, la paz, etc., o bien referirse a la construcción de formas espaciales o corporales.

Hay coreógrafos que se interesan por la parte humana y psicológica de los intérpretes y de su público, y por lo tanto su obra se construye en torno a estos referentes. Martha Graham y Lloyd Newson se cuentan dentro de este tipo de artistas.

A Graham le interesaba alejar la danza de los elementos exóticos del estilo de Ted Shawn y Ruth St. Denis (1919 a 1931), así como de los temas románticos y anticuados de la danza académica. Se inspiró en temas actuales de su época, y también en la mitología griega. Buscó motivación en artistas y temas modernistas que marcaban un claro alejamiento del clasicismo y la tradición. Aaron Copland, Isamu Noguchi, Louis Horst, Picasso, Matisse, Kandinsky, Freud, entre otros, dieron voz a sus muy controvertidas piezas, las cuales trataban temas que, a su juicio, eran cruciales. Susan Au indica al respecto: “Martha creía que la danza debía provocar, estimular e informar al público. El deber de la danza es enfrentar los problemas de la vida cotidiana y no sólo entretener y divertir”. En algunas de sus obras encontramos argumentos basados en la mitología griega (Freud utilizaba la mitología griega para explicar aquellos sentimientos que se presentan con mayor frecuencia en el ser humano y que corresponden a las pasiones más intensas y primordiales de la existencia).

En *Cave Into the Heart* se relata la historia de Medea, una mujer que, a consecuencia de los celos, se come su propio corazón, representado por un listón rojo (el listón es el objeto referencial que representa este órgano vital). Las caídas repentinas y los movimientos convulsivos hacen referencia a su desesperación. En *Night Journey*, la cuerda que enlaza a Yocasta con su hijo Edipo hace referencia al cordón umbilical, y también al amor sexual.

En *Strange Fish*, de Lloyd Newson, la cruz es signo de sacrificio, sufrimiento y dolor, mientras que el agua representa el inconsciente. En la misma coreografía, una banca de madera en uno de los pasajes se usa para representar el poder territorial.

Lloyd Newson habla de individuos desorientados, de hombres y mujeres homosexuales, y de sujetos con discapacidades mentales o físicas. También toca temas relacionados con la política o la religión.

Hay otros creadores que se ocupan de cuestiones (referentes) meramente abstractas del espacio o el movimiento, dejando de lado la parte que se vincula con aspectos de la



emoción (William Forsythe, Alwin Nikolais y Merce Cunningham están dentro de este otro grupo de coreógrafos). En estas manifestaciones las formas geométricas, los trazos en el piso o la dinámica de los movimientos se convierten en los referentes.

También encontramos coreógrafos para los cuales la estructura de la música empleada es primordial, de forma que ésta se instala como el principal referente dentro de la obra. En estos casos la música puede sugerir temas (referentes) importantes, o sólo colocarse como un elemento puramente formal.

Jiri Kylian, por ejemplo, observa con ahínco la estructura de la música, y construye sus piezas con apego a estas formas, aunque también permite que emerjan en sus creaciones elementos que aluden de manera potente a referentes como la sensualidad, la pasión o la soledad. En su solo *Torso*, el intérprete se mueve siguiendo con claridad la estructura del sonido, conformado únicamente con susurros y voces muy tenues. Estos elementos parecen hacer referencia a plegarias o imágenes del pasado. Los movimientos balanceados de un lado a otro, por su parte, hacen alusión a algo que se añora.

En su obra *Diversion of Angels*, la coreógrafa estadounidense Martha Graham utiliza distintas direcciones espaciales y colores como signos referenciales (función referencial) que aluden a las distintas personalidades de las intérpretes y sus roles dentro de la obra (en este caso las personalidades son los referentes, y se alude a éstas por medio de elementos concretos de la danza). La ejecutante vestida de blanco utiliza las direcciones *horizontal* y *vertical* como signos de calma y equilibrio. La ejecutante que viste de rojo le da prioridad a las posiciones *oblicuas*, que la llevan a una pérdida de la verticalidad y hablan de su personalidad dinámica y apasionada. Finalmente, la ejecutante vestida de amarillo utiliza direcciones *diagonales* en el piso para indicar su carácter juguetón y coqueto.

Continuando la discusión sobre Graham, podemos identificar en su técnica dos elementos muy importantes: la *contracción* y el *relajamiento*. Éstos son rasgos fundamentales y recurrentes dentro de su vocabulario de movimiento corporal, además de ser referentes que apuntan a temas importantes dentro de su propuesta estética. La sucesión continua de estos dos elementos genera movimientos espasmódicos

que revelan descontento y frustración ante las dificultades de la existencia. También el uso de los *pies flexionados* (en vez de con el empeine siempre alargado desde el tobillo hasta la punta de los dedos como en la danza académica) permite un uso radical del suelo que expresa una queja abierta ante las injusticias.

En su solo *Lamentation*, el vestuario (un tubo de jersey que envuelve casi por completo al personaje) con el cual está ataviada la solista se convierte en un signo referencial. Este elemento representa la piel que se estira como muestra de una lucha interna de quien desea escapar del sufrimiento humano. El vestuario, además, revela la alienación del ser.

En otra de las obras de Martha Graham, *Steps in the Street*, los colores gris, negro y blanco hacen referencia a la austeridad de la existencia.

En *Strange Fish*, de Lloyd Newson, se utilizan diferentes niveles espaciales de acción física para indicar diversas situaciones de la vida cotidiana (referentes). Un ejemplo es lo que sucede bajo el agua (en este caso el *agua* se convierte en un signo que representa el inconsciente y lo oculto), como muestra de lo que acontece de manera subrepticia. En esta misma coreografía, elementos espaciales como proximidades, orientaciones, contacto corporal y visual entre los personajes hacen referencia (función referencial) a los individuos y sus relaciones, en donde la soledad, la crueldad, la ausencia y el temor están representados.

En *Dead Dreams of Monochrome Men*, mientras tanto, se pueden apreciar distintos grados de contacto corporal entre individuos del mismo sexo (en este caso el contacto se convierte en signo referencial) que remiten al tema de la homosexualidad. En esta misma pieza, elementos (signos) tales como vestuario, sonidos, música, expresiones faciales, colores, etc., hacen referencia a la soledad, el temor y la muerte, entre otros temas.

En la coreografía *Les Noces*, de Bronislava Nijinska, se escenifica una boda judía. El cabello de la comprometida, acomodado en dos largas trenzas, opera como un referente de la castidad de la protagonista dentro de esta tradición. Cuando la virginidad se pierde, el cabello se corta como muestra de este nuevo estado. En otras

culturas el cabello largo representa devoción a Dios, como en el caso de Sansón, o juventud, salud, sensualidad y capacidad reproductiva en el caso de algunas mujeres.

Los movimientos también pueden funcionar como referentes. En *Café Müller*, de Pina Bausch, hay un pasaje en donde ciertos movimientos operan como referentes de estados de ánimo. En esta coreografía hay un trío de dos hombres y una mujer en donde la misma secuencia se repite exactamente de la misma manera varias veces cambiando únicamente la velocidad de los pasos, lo que genera una sensación de ansiedad y desesperación.

## 7.2 Función emotiva, sintomática o performativa

Esta función *relaciona al emisor con el mensaje*, y su propósito fundamental es hacer evidente o exponer la postura u opinión (subjetiva) del emisor con relación al referente. Esta función “apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que se está hablando” (Jakobson: 353). *Emotiva* y *sintomática* son términos que suelen usarse como equivalentes, mientras que en el contexto de los estudios coreológicos, y en particular en el dominio de la danza, esta función se denomina *performativa*, dado que no sólo tiene que ver con las emociones, sino también con aspectos puramente técnicos. Es decir, esta función se observa a partir de lo que el ejecutante, coreógrafo o espectador puede agregar de individual o personal al material coreográfico. Cualquier elemento original que el intérprete incorpore al material ya existente se piensa como parte de esta función. Es importante volver a mencionar que estas aportaciones no siempre están supeditadas a aspectos emocionales, y por ende a esta función se le llama performativa.

En muchas ocasiones estas aportaciones están exclusivamente asociadas con aspectos técnicos del material coreográfico y con el cómo los ejecutantes se relacionan con elementos puramente estructurales de la obra.

La función performativa opera con mayor asiduidad en los procesos de creación y ejecución en donde bailarines y coreógrafo son responsables de tomar numerosas decisiones. Cabe mencionar que esta función también la ejerce el observador al

reaccionar a lo que le gusta o le disgusta de la obra (en este sentido, el observador sería el emisor).

Los coreógrafos estadounidenses Martha Graham y Merce Cunningham desarrollan esta función de formas totalmente opuestas. Para la primera, los movimientos ejecutados por el cuerpo son un reflejo de la psique del individuo y el significado de éstos depende de estas relaciones. Para el segundo, el significado del movimiento proviene del movimiento mismo, de sus elementos estructurales y de cómo éstos son manipulados. En este sentido, se presta atención a elementos como la respiración, y se ve qué tan larga o corta puede ser ésta en sí misma. Otro elemento importante son las acciones musculares y lo que éstas generan desde el punto de vista mecánico del movimiento o de las posturas.

Un ejemplo más de la función performativa lo podemos encontrar en la antes mencionada coreografía *Strange Fish*, de Newson, durante la escena de la cantina. En este acto, el coreógrafo australiano y su grupo de ejecutantes nos presentan su opinión y perspectiva en relación con el cruel y hermético mundo de las parejas en el momento en que un individuo (Nigel) trata de infiltrarse de manera torpe dentro de ese mundo “limitado”.

Otra representación de esta misma función se puede observar en el solo *Lamentation*, de Graham. Para esta coreógrafa la tristeza humana se manifiesta como un momento de lucha individual que en ocasiones provoca la soledad y el aislamiento de quien la padece.

Pina Bausch usa esta función al incitar a sus bailarines a buscar movimientos que surjan de su fuerza interior; de su alegría, soledad, pena o frustración: “todas sus obras son de amor y desesperanza, de lucha y deseo”. Sus bailarines relatan que la coreógrafa alemana los hacía sentir más que seres humanos: les permitía sentir que eran ángeles o demonios. Una de sus bailarinas comenta: “un día me dijo que tenía que seguir buscando, y luego no agregó nada más; entonces uno tenía que seguir buscando sin saber si estaba en la dirección correcta”.

### 7.3 Función fática

Esta función *relaciona al emisor y al receptor*, y su propósito fundamental es abrir, mantener o cerrar el canal de comunicación entre estas dos entidades. Al igual que en el lenguaje verbal, los elementos fáticos de la comunicación se emplean en la danza para abrir, mantener o cerrar el canal de interacción entre el público y el espectáculo. En estos casos lo más importante es que se establezca contacto entre emisor y receptor, dejando de lado el contenido de lo que se está diciendo en el mensaje.

Es importante indicar que los mecanismos que se utilizan para iniciar, sostener o interrumpir la comunicación están sujetos a sistemas de códigos determinados (esto aplica para cualquier lenguaje o modo de comunicación). En el caso de la danza, estos mecanismos pertenecen al contexto de las artes escénicas, y se observan por ejemplo en la manera en la que da inicio, continúa o concluye una escena o representación. “La función fática puede patentizarse a través de un intercambio profundo de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación.” (Jakobson: 356.)

En el contexto del espectáculo se pueden identificar rituales para la apertura de la función que indican que la comunicación ha iniciado. Las señales que dan muestra de esto son el aviso de las llamadas, las luces de la sala que se apagan y la apertura del telón. Durante el espectáculo la comunicación se mantiene al tener cuidado de las transiciones, así como de las salidas y entradas al escenario por parte de los artistas. (Otro tipo de elementos, como efectos especiales de luz o sonido, también ayudan a mantener abierta la comunicación, lo mismo que la ilusión y la magia del espectáculo.) Los rituales de agradecimientos, caravanas, aplausos y cierre de telón que se presentan al finalizar la obra sirven para concluir la comunicación (con esto se da aviso de que el espectáculo ha finalizado). Cabe decir de forma breve que también en los ámbitos de la enseñanza, montaje y ensayo de obras hay rituales que manifiestan si la comunicación se mantiene o se ha interrumpido.

En *Strange Fish* se insiste en que la comunicación entre escenario y auditorio comience exactamente en el momento indicado en el programa de mano o en el

boleto de entrada. Si, por ejemplo, el espectáculo está programado para comenzar a las 19:45 horas en punto, tanto el público como los organizadores deben estar advertidos de que así se hará. De esta manera, el canal de comunicación entre artistas y espectadores se abre a tiempo, y los que no llegaron puntuales tendrán que esperar hasta algún intermedio.

Esta estrategia de Newson tiene el efecto de felicitar a los puntuales y poner en entredicho a los impuntuales. En este sentido, vemos que de manera simultánea están operando las funciones *fática* y *conativa*. Lo fático se acentúa al iniciar la comunicación de acuerdo con lo previsto, y lo conativo al despertar en el espectador la iniciativa de llegar a tiempo.<sup>17</sup>

El coreógrafo William Forsythe emplea la función fática cuando se abstiene del uso de luces y/o sonido, dejando por momentos el escenario completamente en oscuridad y silencio, es decir, utiliza estos elementos como herramientas que permiten abrir y cerrar la comunicación entre el público y los artistas.

#### 7.4 Función conativa o apelativa

Esta función relaciona al mensaje y el receptor, y su propósito fundamental es ocasionar alguna reacción determinada en el receptor, como, por ejemplo, enojo, incomodidad, tristeza, alegría, esperanza, expectativa, sorpresa, suspenso, frustración, etc. (pretende influir en el receptor). “La función conativa halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo.” (Jakobson: 355.)

En *Strange Fish* (obra cargada de muchos simbolismos cristianos), Lloyd Newson utiliza la imagen de la cruz para enfatizar la función conativa o apelativa. En la parte

<sup>17</sup> Es importante advertir que las funciones del modelo de Jakobson rara vez se presentan de manera única y aislada en procesos de comunicación (sin importar la naturaleza del medio que sirva para establecer la interacción). Esto nos indica que es muy probable que una o más funciones operen de manera simultánea dentro de una misma fase de interacción. Como, por ejemplo, la función fática puede desencadenar el uso de la función metadancística o viceversa. También puede ser que el uso de la función referencial (es decir, haciendo referencia a temas de controversia) destaque el uso de las funciones conativa o metadancística, por mencionar algunas posibilidades.

superior de esta estructura de madera hay una mujer semidesnuda haciendo contorsiones provocativas y expresiones faciales perturbadoras. En esta escena, el coreógrafo puede estar buscando desconcertar al público o incitarlo a tomar alguna postura determinada en relación con la religión, prejuicios sociales, el papel de la mujer en la sociedad y otras cuestiones.

La última escena de esta misma coreografía, en donde la protagonista de la obra vierte vino tinto sobre la boca de la mujer desnuda hasta sofocarla, puede tener el mismo efecto incitador en el público.

En *Dead Dreams of Monochrome Men* el intercambio de ropa íntima entre el asesino y la víctima también puede tener un efecto provocador en el espectador.

## 7.5 Función metadancística

Esta función define la *relación entre el mensaje y el código* del cual éste extrae su referencia. Hablar de la función *metadancística* implica hablar de reglas y de formas permitidas de hacer las cosas. En el campo de la danza los códigos se pueden manifestar como formas establecidas de entrenamiento, estructuras de compañías, rituales de ejecución o apreciación, reglas de construcción escenográfica y diseño de vestuarios, etc. Cada uno de los elementos del medio dancístico mantiene sus reglas, y los públicos y artistas tienen sus formas específicas de tratar estos sistemas.

Jakobson indica que la comunicación entre dos o más individuos o entidades depende en gran medida del hecho de que comparten sistemas de códigos. La función metalingüística se realiza “cuando el destinador y/o destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código” (Jakobson: 357). Estos sistemas de reglas comunes, utilizados por ambas partes (emisores y receptores) de forma simultánea, permiten hallar sentido en la información que se difunde en un mensaje determinado.

Festejar, usar lúdicamente, distorsionar, burlar, alterar, etc., estos códigos ya conocidos es parte de la función metadancística. Las formas que emanan de estas transformaciones se traducen en nuevos sistemas de códigos, los cuales pasan a formar

parte de un nuevo repertorio que los artistas tienen a su disposición para desarrollar un vocabulario artístico innovador.

Este sistema de reglas que se comparten funciona en lenguajes verbales, pero también en comunicaciones en donde el lenguaje puede ser de naturaleza diferente a la del habla. Algunas de éstas son los lenguajes artísticos, dentro de los cuales la danza constituye un caso específico.

Todo producto artístico –en especial toda obra dancística– está inmerso en un marco de reglas teatrales que indican cómo debe desarrollarse el espectáculo. Hay códigos asociados a procesos de ejecución, creación y apreciación que se encuentran incorporados en los componentes del medio dancístico. Así, *sonido*, *espacio*, *ejecutantes* y *movimiento* funcionan dentro de una serie de preceptos ya establecidos. Por ejemplo, en un teatro tradicional se espera que los espectadores se conduzcan de una manera específica. De igual modo, estos espectadores tienen ciertas expectativas en relación con la manera en que debe desarrollarse el evento dancístico (por ejemplo: asignación de butacas con antelación; avisos de primera, segunda y tercera llamadas; rituales de apertura y clausura del espectáculo con la utilización del telón, etc.). Cuando estos códigos son alterados, burlados, celebrados o resaltados de manera inusual para crear o consolidar estilos personales se está haciendo uso de la función metadancística.

Se sabe que la danza clásica ha favorecido un tipo específico de estructura corporal (estas formas físicas deben apearse a normas establecidas), en donde las líneas largas y delgadas son muy valoradas. El torso debe ser esbelto; las piernas, finas y alargadas, aunque con una musculatura bien definida. El cuello tiene que ser prolongado para poder visualizar la cabeza como independiente de los hombros; los pies deben ser finos, muy flexibles, con un empeine muy marcado y con dedos dúctiles. Los brazos han de ser estilizados y maleables, etc. Un cambio de códigos a este respecto se califica desde el punto de vista de los estudios coreológicos como algo relativo a la función metadancística.

Por ejemplo, George Balanchine y Maurice Béjart respetan la claridad estética de lo clásico en relación con la estructura física de sus intérpretes. Sin embargo, ambos



coreógrafos tienden a una sobresimplificación drástica en lo que se refiere al uso y diseño del vestuario y la escenografía de sus obras. En el caso del vestuario, en Balanchine se puede admirar una “simplificación drástica en los trajes de ballet [...] purificación primaria de lo esencial, rechazo del oropel, que lo llevaron al neoclásico y luego a la danza abstracta” (*El ballet*: 12).

En el caso del elenco de *Strange Fish* puede observarse la presencia de ejecutantes con cuerpos que no se apegan a las normas de belleza establecidas por la danza académica ni a los cánones preferidos. La intención del coreógrafo es tocar un tema importante que destaca el desprecio y la discriminación hacia personas con discapacidades físicas o psicológicas. De esta manera, en el reparto de esta obra podemos ver al físicamente ágil y delgado junto al obeso o lisiado. Se puede inferir del mensaje de Newson que ninguna de estas condiciones es menos o más importante, y que, en todo caso, la vida tiene un costo en sí misma. Este tratamiento específico que el coreógrafo hace del medio dancístico está directamente relacionado con la función discutida, ya que hace referencia a códigos y reglas relacionados con la estética del cuerpo.

Para algunos críticos, el hecho de poner frente a frente la “belleza” con la “fealdad”, la “juventud” con la “vejez” dentro de una misma propuesta dancística representa una ruptura de códigos.

Otros términos que pueden formar parte de la discusión en torno a la función metadancística son el *centro* y el **centro** (enseguida se explica el porqué de esta diferenciación tipográfica). Estas unidades también han sido codificadas en el lenguaje de la danza clásica, y sus definiciones y modos de aplicación son esenciales para definir éste y otros estilos dancísticos. En este manual, *centro* se define como el punto medio de la figura humana situado más o menos a la altura del ombligo, y **centro** como el punto medio del escenario (del espacio donde se baila).

En la danza clásica estas unidades (**centro** y *centro*) son lugares privilegiados que rigen las composiciones coreográficas y los movimientos de los ejecutantes, dotándolos de equilibrio y proporciones simétricas. Por ejemplo, es conocido el hecho de que el **centro** del escenario es utilizado por los personajes principales (los

solistas) de las piezas dancísticas para ejecutar sus variaciones en pareja o individualmente. También se sabe que el *centro* sirve como punto de referencia para alinear el cuerpo humano (el torso se proyecta hacia arriba y las piernas hacia abajo), y como origen para conducir el movimiento y organizarlo en el espacio (en la mayoría de los casos, el movimiento de los ejecutantes en la técnica clásica se dirige desde este punto hacia afuera).

Marta Graham, por ejemplo, indica que el **centro** del escenario se encuentra en el lugar donde ella está parada, y no donde se halla el punto medio espacial de éste. William Forsythe, por su parte, también altera el sentido clásico de *centro* corporal al moverlo de lugar. En su teoría existen *múltiples centros* (estos lugares pueden ser un codo, una rodilla, la mano, la cabeza, un pie, etc.), que son lugares a partir de los cuales emana el movimiento hacia varias direcciones. En este sentido, el cuerpo no se aprecia como una unidad, sino como un organismo desmembrado, ya que distintas partes de éste trabajan de manera independiente y desarticulada. (De ello surgen las concepciones de deconstrucción y desequilibrio que más tarde se analizarán en este manual.)

Igualmente, el uso de la contracción y el *release* de la técnica Graham cambia la noción de *centro corporal* e introduce un quiebre en las formas simétricas de la danza académica.

Utilizar referentes (temas) distintos de aquellos que se encuentran en las piezas clásicas y románticas de la danza académica, igualmente se relaciona con la discusión en torno a la función metadancística. Hablar de homosexualismo, discriminación racial, política o temas sociales es romper con la tradición. Utilizar espacios escénicos distintos de las salas tradicionales de espectáculos también representa una ruptura de códigos. (Cabe recordar al respecto que Merce Cunningham fue uno de los primeros coreógrafos que comenzaron a presentar espectáculos en espacios alternativos, como salas de museos, galerías de arte o espacios al aire libre.)

Mezclar elementos *técnicos* de un estilo dancístico específico con los de otro obedece también a una mutación de códigos. En *Push Comes To Shove*, de la

coreógrafa estadounidense Twyla Tharp, se puede apreciar la mezcla de pasos que pertenecen a la técnica clásica con pasos que se utilizan en la vida mundana. Esta coreografía muestra al bailarín ruso Mijaíl Baríshnikov en el rol de solista ejecutando este tipo de pasos lejanos a la estética de la danza clásica, aspecto que subraya la función discutida, ya que este interprete es un prototipo de la danza académica. Verlo ejecutar un estilo dancístico distinto del clásico rompe con la expectativa esperada.

Abandonar la zapatilla para adoptar el uso del pie descalzo también es parte de lo que se entiende como uso de la función metadancística. Igualmente sucede cuando el tutú es utilizado por hombres y no por la usual intérprete femenina.

Otro coreógrafo que permite apreciar el uso de la función metadancística es el sueco Mats Ek. En sus versiones distintivas de los ballets tradicionales, como *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *Carmen*, etc., podemos observar elementos que incorporan humor y sarcasmo a la versión original, modificando así su contenido. El uso de elementos de utilería monumentales (como huevos gigantes) también modifica la usanza tradicional, apuntando nuevamente a la función tratada.

El diseño de los vestuarios es otro elemento que ha marcado tendencias dentro de la danza. En las producciones románticas y clásicas los vestuarios suelen ser muy elaborados y colmados de detalles. Son ricos en colores y texturas, y están confeccionados con materiales costosos. Introducir un cambio en esta tendencia implica un uso diferente de códigos. Cuando Isadora Duncan sustituyó estos vestuarios por túnicas blancas estaba quebrando usos y costumbres de la indumentaria, lo que en su momento fue perturbador (en este sentido, puede verse cómo la función metadancística desencadena el uso de la función conativa).

George Balanchine, por su parte, es el fundador del neoclasicismo en la danza. Rompe con la tradición narrativa del ballet (otro caso que nos habla de uso de la función metadancística), desnudando al escenario de todo aquello que consideraba elementos superfluos que exclusivamente acentuaban lo teatral. Sus danzas toman en cuenta principalmente la estructura de la música para enfatizar el movimiento y la técnica por encima de lo demás. Por otra parte, pensaba que el bailarín debe lucir todo su cuerpo. Por ello, en sus obras el vestuario tiende a ser simple, de tal forma que se

puedan admirar las formas y líneas corporales. Las coreografías de Balanchine representan el regreso al orden, a la claridad y al equilibrio, pero sugieren una restricción en las emociones.

Lo metadancístico, en el terreno de la danza, radica en su transformación desde la raíz, y en la destrucción de reglas antiguas, en rupturas que permitan ir a lugares insólitos.

## 7.6 Función poética o estética

Esta función establece la *relación del mensaje consigo mismo*, y Jakobson la definió en términos de estructura del mensaje, poniendo atención a su contenido formal más allá de su capacidad descriptiva de una situación. “La orientación hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje.” (Jakobson: 358.)

¿Por qué dices Ana y María y nunca María y Ana? ¿Acaso quieres más a Ana que a su hermana gemela? No, lo que ocurre es que suena mejor. En una secuencia de dos nombres coordinados, mientras no haya interferencia de cuestión de rango la precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje del que él no puede dar razón. [Jakobson: 358.]

Es decir, el énfasis recae en la estructura formal del mensaje y no en su posibilidad de detallar una condición con minucia. En la danza el énfasis se da con elementos de la danza como el movimiento, el sonido, el espacio o el intérprete. Cualidades, características y capacidades de éstos sirven para enriquecer la expresión de una idea o concepto dentro de la obra.

Un ejemplo en el que podemos apreciar el uso de la *función poética* es *Rosas Danst Rosas*, de la coreógrafa belga Ana Teresa De Keermaeker, ya que el énfasis del mensaje recae en la calidad del movimiento, más que en la narración de una situación o historia particular. Aquí lo que se hace notar son elementos estructurales del

movimiento, como la dinámica, el uso de acciones determinadas o la aplicación de relaciones específicas (lo cual implica el empleo de contacto corporal y manejo espacial entre ejecutantes).

Esta característica también la podemos notar en trabajos de Merce Cunningham y Alwin Nikolais, este último famoso por su frase “*motion, not emotion*”. Otro ejemplo que ilustra el uso de esta función poética es la coreografía *Smoke*, de Mats Ek, en donde muchos de los efectos especiales de video y fotografía sirven principalmente para fines estéticos, aunque en ocasiones contribuyen a la construcción de significado. El uso de humo en esta pieza sirve a estos fines poéticos. También sucede esto con William Forsythe cuando utiliza el desequilibrio y la deconstrucción en sus construcciones coreográficas. Todos estos elementos los podemos destacar como “poéticos” en sí mismos, aunque no se traduzcan en agentes que desarrollan una narrativa particular.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> En el libro *Introduction To Communication Studie*, de John Fiske (págs. 35-37) se ofrece un ejemplo de la aplicación de las funciones del modelo de Roman Jakobson.

# Capítulo 8

## DESCRIPCIÓN DEL MEDIO DANCÍSTICO: COMPONENTES Y SUBCOMPONENTES

**E**n este apartado se discute el papel que juegan los componentes y subcomponentes del medio dancístico en la construcción de obras dancísticas en relación con las estructuras, conexiones y nexos que generan.

El *medio dancístico* se define como el conjunto de canales a través de los cuales se hace posible el envío de información en forma de mensaje de un extremo al otro de la línea de comunicación, es decir, de los emisores a los receptores. El medio es también el conjunto de materiales que coreógrafos e intérpretes tienen a su disposición para construir la danza utilizando sus capacidades técnicas e interpretativas, además de su creatividad artística. Los espectadores, asimismo, hacen uso del medio dancístico al observar estos mensajes puestos en escena y decodificarlos a su manera para dotar de sentido a lo que observan.

El medio dancístico es un entorno donde se articulan varios componentes, y es considerado multifacético. Este medio está formado de varios materiales que se pueden definir de manera individual, pero que están siempre interconectados. El término en inglés que se usa para referirse a estos componentes es *strand*. Este concepto alude a la idea de componentes que se pueden entrelazar, y no a componentes aislados e irreductibles (Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg: 39). Esta noción de componentes que se entrelazan se condensa en la idea de intertextualidad y sugiere que el mensaje no es la suma de componentes, sino todas las posibles interacciones entre ellos.

Los componentes responsables de dotar a la danza de su polisemia (pluralidad de significados) son el *espacio*, el *ejecutante*, el *sonido* y el *movimiento*. (Es importante

mencionar que para cada *componente* del medio dancístico hay varios *subcomponentes* que los conforman.)

En los incisos que a continuación se despliegan (del 8.1 al 8.4) se presentan los componentes a partir de una breve descripción seguida de una mención a sus subcomponentes y del modo en cómo los usan algunos coreógrafos.

## 8.1 Espacio escénico

El escenario tradicional o *teatro* es lo que se acostumbra considerar como el espacio de la danza. No obstante, el espacio creado por la cámara de video, el estudio de entrenamiento, una galería de arte, un espacio abierto, una fábrica abandonada, una fuente, una cueva o un túnel, un río, una estación del metro, etc., son también componentes del medio. Estos sitios son elementos fundamentales, ya que pueden construir, resaltar, enmarcar o suavizar la danza, pero también aniquilarla.

Para algunos coreógrafos el espacio es el punto de partida, y los movimientos y todo lo demás surgen de la directa interacción con éste o con cualquier otro objeto que en él se encuentre. El dueto de la pared o el fragmento del pasillo en *Strange Fish* son ejemplos de esto. En el dúo, una pared roja es utilizada para ir moldeando los movimientos y las secuencias de la pareja (al parecer, la instrucción que el coreógrafo dio a sus bailarines en esta secuencia fue no dejar de tocar el muro). Otros ejemplos en donde el espacio o la utilería son los generadores de movimiento son el solo que da inicio a la pieza de Mats Ek *Smoke*. En este caso, la interacción física del intérprete con las distintas partes de la mesa –como las patas o la superficie– es la que va generando estructuras de movimiento. En la parte de las sillas de la coreografía *Rosas Danst Rosas* es la interacción con estos muebles la que va dando la pauta a las bailarinas para la construcción de material coreográfico. En la coreografía *Paletta*, de Krisztina de Châtel, el movimiento interpretado por varias mujeres se genera al dejarlas encerradas dentro de unos tubos transparentes del tamaño de sus cuerpos. Todos éstos son ejemplos en los que el espacio o algunos de sus subcomponentes

determinan el movimiento y además se convierten en la fuente de inspiración para la construcción coreográfica.

Algunos subcomponentes que pueden mencionarse dentro de la noción de espacio son los siguientes: *dimensiones del espacio* (ver qué tan grande o reducido es éste, qué tan bajos o altos son sus techos, qué distancia se marca entre el escenario y el sector donde está el público, etc.); *características del espacio* (ver si éste es abierto, es cerrado, qué forma tiene, etc.). La *utilería*, la *escenografía*, las *luces*, el *piso*, el *telón*, el *ciclorama*, las *bambalinas*, los *pasos de gato*, el *espacio aéreo*, etc., son todos subcomponentes adicionales al espacio que hay que señalar y tomar en consideración.

## 8.2 Ejecutante

La noción de *ejecutante* que se ha difundido en el área de la danza, principalmente en la danza académica, es problemática dentro del esquema de los estudios coreológicos. La idea de que el bailarín es simplemente un medio para mostrar el material coreográfico, y que sólo debe obedecer y ejecutar lo que se le pide, es una concepción que se abandona por completo en el ámbito de esta disciplina. En este contexto, el ejecutante, y en ciertas ocasiones también los espectadores, son responsables de darle sentido al material coreográfico, y constituyen el instrumento a través del cual el material coreográfico se hace visible con una intención particular. El intérprete y los espectadores, entonces, se vuelven coautores de lo que se presenta y comparten la responsabilidad creativa con el coreógrafo. La coreógrafa Nellie Happee dice: “Yo creo que un bailarín debe ser un creador, aquel que a través de su cuerpo no sólo sale a ‘escupir’ pasos, sino a expresar algo, aunque sea obra tradicional”. (Mendoza: 229.)

De acuerdo con las teóricas Valerie Preston-Dunlop y Ana Sánchez-Colberg (41) los bailarines del Ballet de Frankfurt, compañía dirigida por William Forsythe, son agentes creadores y hacen mucho más que sólo realizar lo que se les indica. Son responsables de tomar varias decisiones; de resolver problemas técnicos; de agregar elementos individuales a lo que se les da, echando mano de su inventiva y creatividad.



Alwin Nikolais y Merce Cunningham también creen que sus bailarines son responsables de la construcción coreográfica.

Algunos de los subcomponentes que se pueden mencionar dentro de la noción de ejecutante son los siguientes: *el cuerpo y su estructura* (notar si el ejecutante es alto o no, si es delgado o no, si su cuerpo está completo o no (es decir, si le falta un miembro; si es hombre, si es mujer, transexual, niño); *vestuario* (cómo es el vestuario, qué diseño tiene, cómo se usa, o si hay ausencia del mismo); *fisonomía y color* (color de piel, de ojos y de cabello); *técnica; idiosincrasia; respiración; rostro* (la expresión facial, la mirada, el maquillaje); *emociones y pasiones* (la nostalgia, el amor, el odio, la tristeza, la alegría, la frustración, la esperanza, el olvido, etc.); su *gestualidad* (el movimiento de sus manos); *la postura* (el movimiento de su torso, cadera, etcétera).

En el campo de la fenomenología, el ejecutante (su cuerpo, su mente y su memoria) se vuelve el vehículo a través del cual el personaje se expresa; se funde, volviéndose uno solo con él. Desde su cuerpo, su mente, su alma y su memoria fluyen todas las posibilidades técnicas e interpretativas. Es por medio del ejecutante y sus movimientos (acciones, dinámicas) que el personaje cobra vida propia y se fusiona con el ejecutante. Por ejemplo, si el ejecutante está personificando a Giselle, a Carmen, o incluso está interpretando un papel abstracto, deja de ser él y se transforma en lo que está escenificando.

### 8.3 Sonido

El *sonido* o la *música* es otro componente importante por tomar en consideración dentro del medio dancístico. La música solía ser el punto de partida para el coreógrafo, y la estructura de la obra estaba supeditada a la forma musical. Se acostumbraba primero elegir la música (muchos coreógrafos todavía lo siguen haciendo), y acomodar el resto en torno a ésta. Ahora se plantean nuevas preguntas con relación a la manera de utilizarla, y surgen nuevos vínculos entre la coreografía y la música. Dentro de este rubro se toman en cuenta subcomponentes como el tipo de música elegida, el silencio como parte de la obra, la dinámica, la velocidad, la

tonalidad, los sonidos que se producen mediante acciones corporales (la respiración, los pasos, la voz humana, etc.), la melodía, el estilo musical, etcétera.

Hay que mencionar que la música no sólo sirve para indicar un ritmo o una dinámica determinada al movimiento, sino que los sonidos también son referentes muy potentes. Éstos tienen el poder de ubicar al escucha en una época determinada o en un espacio físico particular. Sonidos del viento, del mar o del agua, de tormentas o de calles bulliciosas, de estaciones de tren, o sonidos de animales como pájaros o lobos, sonidos de pasos o de teléfonos celulares se han convertido en opciones muy utilizadas. El sonido también nos da información de proximidad o lejanía, de peligro o tranquilidad, etc. Un silencio o una pausa en el *track* del sonido pueden agregar suspenso, tensión o duda en la escena.

En la coreografía *Bodas de sangre*, de Antonio Gades, en la parte del duelo entre los protagonistas (hombres) de la historia el sonido desaparece, abriendo paso a un silencio que da un toque dramático y de expectativa a la escena que se interpreta.

Para John Cage (colega y compositor de Merce Cunningham) cualquier sonido o ruido es música. Piensa que los bailarines, al generar sonidos con sus cuerpos, pueden construir sus propias pistas sonoras. A veces propone no utilizar ningún tipo de acompañamiento musical o sonoro, y dejar que se escuchen únicamente los ruidos del ambiente, vinculando así la experiencia del público y los intérpretes con el entorno inmediato:

En el caso de la música los sonidos de los instrumentos también tienen referentes que los conectan con el terreno de lo cotidiano. Por ejemplo: los trombones se utilizan en escenas rituales para evocar lo supernatural; los cornos, en funerales y también en actividades de caza; el piccolo se utiliza para imitar sonidos de pájaros; el oboe suele tener asociaciones bucólicas, mientras que las flautas afectivas y las trompetas se ocupan para temas marciales. [Rushton: 82- 85.]

## 8.4 Movimiento

El movimiento es otro de los componentes de la danza, y dentro del contexto de los estudios coreológicos se analiza estudiando sus cinco subcomponentes estructurales (el espacio, en este caso, se trabaja con el *espacio kinesférico*, en donde pueden resaltarse distintos niveles, planos de ubicación y direcciones de acción); las *relaciones* (en este caso se estudian todas las formas de *orientación* y *proximidad* del cuerpo en el espacio); el *cuerpo* (se refiere a las diversas *estructuras corporales* de los intérpretes); las *acciones* (éstas se definen como *categorías de movimiento*, por ejemplo, salto, torsión, extensión, flexión, pausa activa, etc., y la *dinámica*, donde se enfatizan los tres factores que la conforman: peso, tiempo y espacio).

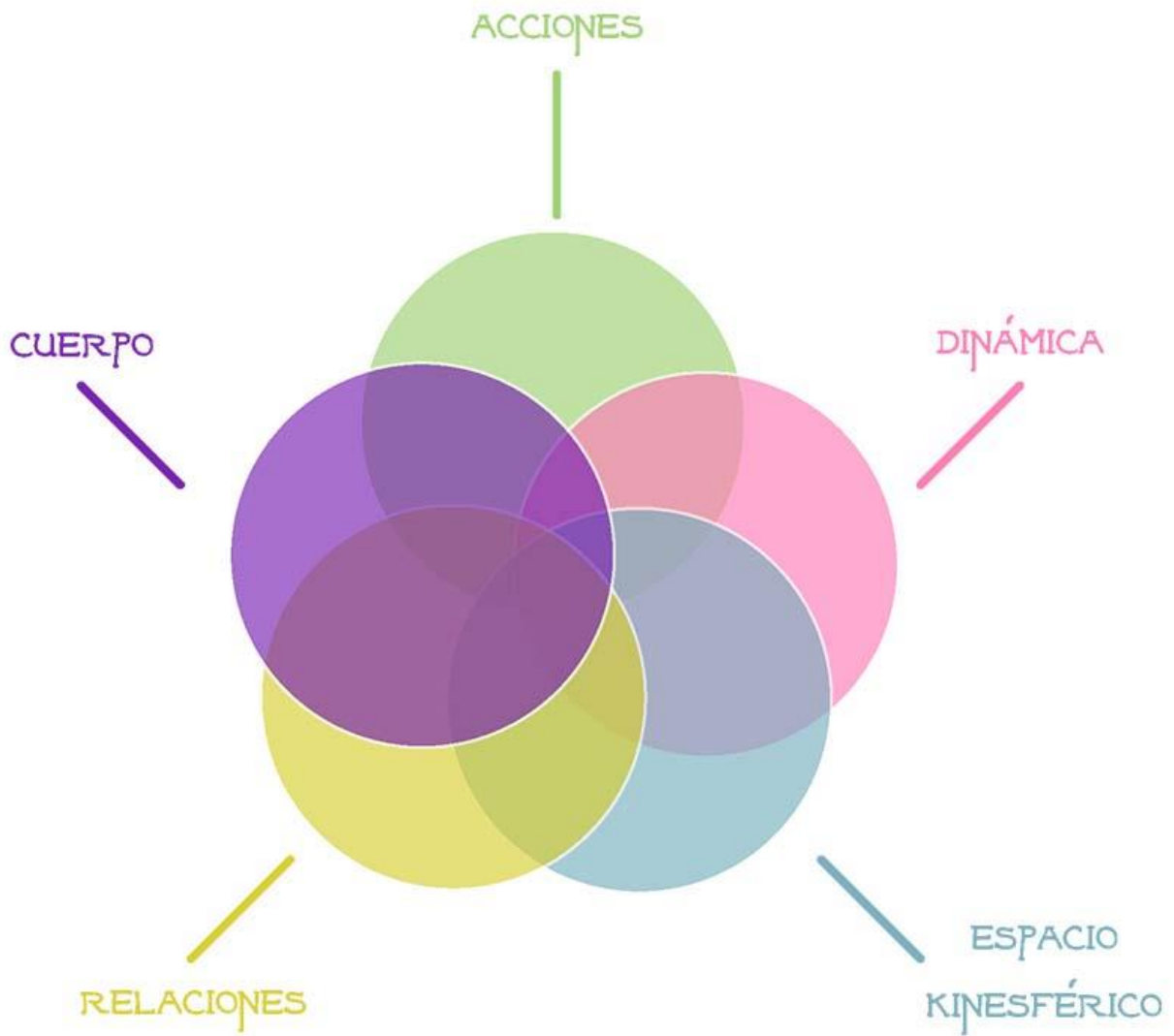
Dado que el estudio de este componente es sumamente complejo y exige la participación directa de quienes quieren entenderlo, no es intención del presente manual profundizar en la exposición de dicho tema. Para esta tarea se sugiere que los estudiantes participen en ejercicios prácticos en un salón de danza, en donde sus cuerpos estén activamente ejercitando tareas que les permitan asimilar cada componente y subcomponente del movimiento.

El estudio del movimiento y sus componentes estructurales constituye en sí mismo una disciplina, y los sistemas de notación y la coréutica son los recursos para su investigación.

En la guía para el alumno se incluyen ejercicios que trabajan con estos elementos. El siguiente esquema –en forma de flor de cinco pétalos–, utilizado por la doctora Preston-Dunlop, indica cuáles son los cinco subcomponentes estructurales del movimiento. Cada pétalo representa uno de estos subcomponentes.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Únicamente existe diagrama para representar los subcomponentes del movimiento. Para los demás componentes del medio dancístico no hay diagramas que los ilustren.

## Subcomponentes estructurales del movimiento



# Capítulo 9

## DEFINICIÓN DE NEXOS Y TIPOS DE NEXOS

Los *nexos* son las *relaciones entre los componentes y subcomponentes* del medio dancístico. Se definen como las formas particulares en las que los componentes (ejecutante, sonido, espacio y movimiento) y subcomponentes se van relacionando. Existen cinco tipos de nexos, cuyas definiciones se exponen a continuación.

### 9.1 Integración

Este tipo de nexo se da cuando los componentes del medio dancístico trabajan en conjunto para sustentar una idea determinada. Por ejemplo, cuando el vestuario (subcomponente del ejecutante) resalta el carácter del personaje, o cuando la música apoya el drama o la narrativa de la obra. El espacio, la iluminación (subcomponente del espacio) y otros componentes y subcomponentes del medio dancístico pueden servir para subrayar la idea. Algunos ejemplos de este tipo de nexo los encontramos en algunos trabajos coreográficos de Jiri Kylian, Martha Graham y Lloyd Newson.

En la coreografía *Enter Achilles*, de Newson, los componentes de la danza se integran para recrear el ambiente típico de un *pub* del Reino Unido. Los personajes, hombres comunes, trabajadores de empresas y oficinas, se reúnen a convivir en una taberna. Sus vestuarios, el espacio donde sucede el acto (el *pub*) y los elementos que lo componen, como la rocola, la música, la mesa de billar, las sillas y las mesas, la alfombra, la barra del bar, etc., lo mismo que los movimientos cotidianos de los intérpretes, como el fumar y tomar, el jugueteo entre ellos, todo se integra para

construir este espacio en donde los hombres hacen amistad, pero en donde también hay riñas, juegos de poder y pleitos propios del estado alcoholizado.

Otro ejemplo de integración lo encontramos en la coreografía *Kathleen*, de Ed Wubbe, con el Scapino Ballet, en donde los elementos de la danza se integran para transmitir los comportamientos de las pandillas callejeras.

## 9.2 Redundancia o reiteración

Este tipo de nexo se da cuando varios componentes del medio dancístico expresan la misma idea, de tal forma que el mensaje se refuerza al punto de la redundancia. Si se quiere que el mensaje sea obvio, o que una idea quede bien establecida, entonces la redundancia se justifica. *Strange Fish* ofrece un ejemplo de este reforzamiento, ya que de manera constante se insertan en la obra rasgos que tienen que ver con el simbolismo religioso. La cruz de madera, las veladoras de iglesia, los cantos religiosos, las piedras que se usan para castigo, etc., fortalecen esta idea.

Otros ejemplos de reiteración los podemos ver en las coreografías *Echad Mi Yodea*, de Ohad Naharin, en el minuto 3:28, en donde un grupo de hombres y mujeres están vestidos de la misma manera, sentados en unas sillas que forman un semicírculo y ejecutando los mismos movimientos, como reafirmando un ritual religioso, excepto el último integrante de la formación, que es arrojado de la silla como si se reiterara su expulsión del grupo.

En *La consagración de la primavera*, de Pina Bausch, también hay una reiteración que subraya el rito de la fertilidad. La unión de los grupos de manera compacta reafirma la cohesión de la tribu. Los vestuarios simples con túnicas. La tierra dispersa en el escenario y un pañuelo rojo también apuntan al rito de la fertilidad.

## 9.3 Coexistencia

Este tipo de nexo se manifiesta cuando cada uno de los componentes del medio dancístico coexiste con los demás dentro de la obra coreográfica. Es decir, estos factores utilizan o comparten el mismo espacio/tiempo sin integrarse ni contrastarse

entre sí de manera deliberada. En los trabajos coreográficos de Merce Cunningham se puede apreciar una naturaleza nexial de coexistencia debido a la manera en la que la obra fue concebida. El coreógrafo estadounidense generalmente trabaja con los elementos del medio de manera independiente, y sólo en el instante de la primera puesta en escena éstos interaccionan para darle forma a la obra. En subsecuentes representaciones de este trabajo el coreógrafo suele agregar elementos inesperados, de manera que la relación entre los componentes se presenta siempre fresca y diferente.

#### 9.4 Yuxtaposición

Este tipo de nexo se manifiesta cuando los distintos elementos del medio dancístico sugieren una idea diferente. Esta forma de tratar el medio crea dudas e interrogantes dentro del trabajo coreográfico y pone frente a frente culturas que representan perspectivas opuestas o que, sin lugar a dudas, son heterogéneas. Esto se puede apreciar en algunas obras de Twyla Tharp en las que distintos estilos dancísticos se combinan en una misma coreografía. En *Push Comes To Shove*, por ejemplo, movimientos de danza clásica se intercalan con movimientos y gestos mundanos.

En la coreografía *Enter Achilles*, al inicio el cuerpo de un hombre desnudo, recostado en una cama, se yuxtapone con una muñeca de plástico inflable de tamaño natural que él abraza, creando una sensación de desamparo y soledad del personaje.

En *Café Müller*, de Pina Bausch, hay una yuxtaposición entre los vestuarios que usan dos hombres de pantalón y saco (traje de etiqueta) y sus pies descalzos.

#### 9.5 Contracontextualidad

Este tipo de nexo es similar a la yuxtaposición; sin embargo, la oposición no se aprecia dentro de la obra, sino entre la obra y elementos externos a ella. En ocasiones estos elementos externos pueden estar tan cercanos a la obra que es posible afirmar que la envuelven o la contienen. Algunos ejemplos de danzas que ilustran este tipo de nexo son las versiones del coreógrafo sueco Mats Ek de algunas de las obras clásicas, como

*Giselle*, *La bella durmiente* y *Carmen*, en donde el contraste se da entre la obra tradicional y la versión contemporánea de Ek.

En la obra *Giselle*, por ejemplo, Ek sitúa la acción en los años cuarenta. Las zapatillas de punta son retiradas y el lenguaje de movimiento clásico es sustituido por un lenguaje moderno. Por otro lado, la historia también se altera: Giselle es una loca del pueblo que se distingue del grupo de campesinos por sus saltos y movimientos infantiles. En la coreografía original Giselle muere después de la traición de Albrecht, mientras que en esta versión sobrevive para quedar internada en un manicomio rodeada de personas enfermas. Al finalizar el ballet Albrecht tampoco muere, sino que igualmente enloquece (Guatterini: 58). La oposición entre la obra original y la de Mats Ek permite que el espectador perciba la nueva versión de una manera incluso cómica.

Otros ejemplos de contracontextualidad son *El lago de los cisnes*, de Alexander Ekman, y *The Fairies Dance Of Aurora*, de Matthew Bourne.



# Capítulo 10

## ANÁLISIS DE TIPOS DE NEXOS EN OBRAS DANCÍSTICAS

El propósito de este apartado no es hacer una descripción individual de los componentes y subcomponentes del medio dancístico, sino discutir en torno al tipo particular de nexo que se da entre ellos en obras de tres coreógrafos: Martha Graham, Jiri Kylian y William Forsythe (se mencionan en orden cronológico). Para ello elegí componentes, subcomponentes, partes, nexos y rasgos que, según mi punto de vista, convienen para destacar algunos aspectos específicos de cada obra. Estos artistas fueron seleccionados por su importancia y trascendencia en el ámbito de la danza, además de que representan momentos históricos y estilos diferentes.

Para el siguiente análisis se utilizan el medio dancístico de la adaptación del modelo de Jakobson a la danza y los tipos de nexos arriba explicados. Se irán tomando uno a uno los componentes del medio para poder identificar el tipo de nexo utilizado. En algunos casos será relevante contextualizar la obra en la época en la que fue creada para poder ubicar algunos rasgos y referentes representativos del periodo en cuestión que permitan hacer el análisis de la pieza.

Es importante resaltar el hecho de que los artistas suelen poner el énfasis en algunas de estas conexiones y no en todas aquellas posibles. Martha Graham acostumbra construir su obra enfatizando ciertas características del ejecutante (resaltando condiciones emocionales del artista), combinadas con otras del movimiento, mientras que Merce Cunningham destaca lo mismo, pero de manera diferente (en este caso el coreógrafo resalta las capacidades técnicas y corporales del intérprete). Por otro lado, en el caso de William Forsythe domina la relación

entre movimiento y espacio, mientras que en Jiri Kylian prevalece la relación entre movimiento y sonido.

La notación que se va a utilizar en los fragmentos de análisis de las coreografías que se presentan enseguida –diferenciada tipográficamente– es la que se indica a continuación: los tipos de nexos se subrayan y aparecen en negritas; los componentes van con **negritas**; los *subcomponentes* se escriben en cursivas negritas, y los rasgos se subrayan.

## 10.1 Martha Graham

Para el siguiente análisis se ha contextualizado la obra en el tiempo de su creación (1930) y se han tomado rasgos importantes del modernismo (la austeridad, la fragmentación y el aislamiento), muy vigente en la época y que la artista menciona como ejes importantes dentro de sus primeras creaciones.

### *Lamentation*

En la famosa pieza *Lamentation*, de la renombrada coreógrafa estadounidense Martha Graham, podemos encontrar que la austeridad, el aislamiento y la fragmentación se incorporan dentro del medio dancístico a partir de su aparición **reiterada**. En el caso del **ejecutante**, la austeridad la podemos apreciar en el uso de un *vestuario* muy simple, desprovisto de *calzado* y con *maquillaje* muy tenue. Éste tiene la apariencia de un tubo de jersey que aísla al personaje del entorno que habita. Incluso el *cuero* del **ejecutante** se aprecia fragmentado, como los cuerpos representados en el *Guernica* (obra pictórica del pintor modernista español Picasso), puesto que el *vestuario* sólo deja visible *cara*, *manos*, y *pies*. En el caso del **movimiento**, la austeridad la apreciamos en la ausencia de *desplazamientos* horizontales, dejando sólo ciertos *cambios de nivel* en los **movimientos** del *torso* (notar que las mismas características del *vestuario* restringen las posibilidades de **movimiento** del **ejecutante**). Estos **movimientos** se perciben fragmentados gracias a las características del *vestuario*, la *música* y el uso de

ciertas *dinámicas* que también parecen aislar al **ejecutante** del entorno. En el caso del **espacio**, la austeridad se revela en un **escenario** desnudo desprovisto de *escenografía* y dotado de un *ciclorama* absolutamente liso. El **ejecutante** queda totalmente aislado del mundo exterior, ya que no hay nada (ninguna imagen o referente) que lo conecte con éste. El **espacio** también queda fragmentado al introducir una *banca* que rompe con la continuidad de un vacío (el uso de la *iluminación* también fragmenta el **espacio** y aisla al **ejecutante**). En el caso del **sonido**, es posible apreciar una *melodía* y *ritmos* austeros con ciertos *acentos* precisos que son acompañados por **movimientos** bruscos y espasmódicos que acentúan la fragmentación. Una de las pocas características que quedan en Graham de la tradición de Denis Shawn es la relación nexial entre **música** y **movimiento**, que en cierta medida continúa siendo de visualización musical, en donde los *acentos* del **movimiento** de *torso*, *extremidades* y *cabeza* son ejecutados al unísono, con *acentos musicales* en concordancia con el *ritmo*, considerando *timbres*, *dinámicas* y *estructuras musicales*.

### *Steps in the Street*

Otra de las coreografías de Graham en donde la fragmentación, la austeridad y el aislamiento están presentes de manera reiterada es *Steps in the Street*. Esta coreografía fue creada el mismo año en el que Picasso pintó el *Guernica*, y en muchos sentidos la danza refleja la pintura del artista, que incluso le sirvió de inspiración a Graham. Los únicos colores que se pueden apreciar en la obra coreográfica son el gris, el negro y el blanco, con algunos matices, como en la obra del pintor, resaltando de esta manera la austeridad. Las **danzarinas** están ataviadas con *vestidos* simples de color negro que recuerdan lo austero, en contraste con sus *brazos*, *cuellos*, *caras* y *pies* blancos claramente visibles, aspecto que hace más evidente la angulosidad (fragmentación). El uso *violento* de sus *gestos* nos recuerda los cuerpos desmembrados de la obra de Picasso. El **escenario**, completamente desnudo, está bañado por una *luz* tenue, y también se aprecia el *ciclorama* negro que resalta lo austero y aislado del evento. La **música**, de carácter fuerte, dramático y poderoso, subraya el *ambiente* oscuro y opresivo. Las **bailarinas** se mueven en grupos compactos, pero sin ningún tipo de

contacto visual o corporal, ejecutando movimientos simples (austeridad) con los que **reiteran** su soledad y aislamiento.

## 10.2 Jiri Kylian

En los trabajos coreográficos de Kylian se aprecia un cuidado minucioso en el uso de la **música** o componentes sonoros y sus estructuras en relación con las secuencias de **movimientos** y formas coreográficas. Su estilo está conformado por una combinación de elementos provenientes del clasicismo con otros más contemporáneos y modernos, como el *falling into the floor and recovery* –muy característico del estilo de Doris Humphrey y José Limón–, trabajo de piso propio de Martha Graham y movimientos del torso muy amplios que pueden encontrarse en la danza moderna. En su obra *Sinfonietta*, la **música** y sus cualidades sonoras fueron la fuente de inspiración para la construcción coreográfica. Apoyándose en las estructuras de la música, Kylian construyó el esqueleto de la danza tomando en cuenta la *melodía* y *dinámica* para darle forma y calidad al **movimiento**, a las secuencias de **movimiento** y a patrones de *trayectoria espacial*, tanto de piso como aéreas. La escritora Isabelle Lantz comenta al respecto: “With music as guiding inspiration, Kylian made *Sinfonietta* into a classical example of music ballet”.

### *Sinfonietta*

*Sinfonietta* expresa de manera muy clara la integración de los elementos del medio dancístico. La música, de carácter fresco, fluido y ligero, se integra con la amplitud del **espacio** escénico para crear una sensación de holgura y extensión. Los **movimientos** y las secuencias coreográficas incluyen *saltos*, *giros ligeros* y *rápidos*, movimientos muy fluidos de *torso* y *extremidades*, de *impulsos ágiles* y extensos del cuerpo, así como rebotes que aprovechan al máximo las *capacidades técnicas* de los **intérpretes**.

Asimismo, se hace notar la flexibilidad física de los bailarines. El uso del **espacio** también es muy amplio: se utilizan todas las direcciones, abarcando el escenario de

izquierda a derecha, de adelante hacia atrás, de una diagonal a la otra, junto con cambios continuos de nivel que llenan el **espacio** aéreo sin fragmentarlo.

Los bailarines entran y salen del *escenario* sin detenerse desde el principio hasta el final de la danza. Parejas, tríos, cuartetos, quintetos y grupos con más integrantes se intercalan continuamente a lo largo de la coreografía con gran *dinamismo y velocidad*. Los colores claros de los *vestidos* de las **mujeres** y las *camisas* y *pantalones* de los hombres se combinan con materiales textiles suaves y ligeros. El uso del cabello suelto tanto en **hombres** como en **mujeres**, agitándose de un lado a otro, también contribuye (se integra) para reafirmar un ambiente sutil, libre y despreocupado.

El *ciclorama* muestra un paisaje amplio en colores brillantes que se integra con la escena final de la danza, cuando los **bailarines** caminan hacia el fondo del *escenario* levantando los *brazos* y dirigiendo la *mirada* hacia el *horizonte*, con lo que dan también la ilusión de amplitud infinita.

### *Symphony in D*

Ésta es otra de las piezas de Kylian en las que se deja ver de manera muy clara la relación o **nexo** entre **movimiento** y **sonido**. Una vez más la danza está cuidadosamente organizada de acuerdo con la estructura de la *melodía*. La *música* de Haydn proporciona los instrumentos que le dan estructura a la pieza coreográfica, subrayando en esta ocasión la yuxtaposición de elementos y no la integración de éstos. Esta yuxtaposición de agentes del medio dancístico se usa para crear un ambiente cómico y humorístico en donde “Kylian se burla de los clichés y manierismos del ballet clásico” (Lanz). El vocabulario de movimientos y la estructura de la pieza están profundamente anclados en la tradición de la danza académica. La disposición de las danzas es muy cuidadosa y se efectúa de acuerdo con las reglas del clasicismo, utilizando cuerpos de baile y variaciones de parejas y solistas. No obstante, éstas se yuxtaponen de manera fluida con **movimientos mundanos** de la cotidianidad que no van de acuerdo con esta tradición. Igualmente, se puede apreciar una alteración en el orden usual de las secuencias, así como ciertas incongruencias en

el *ritmo* de los *pasos* y de los dúos. Además, podemos notar intercambios en los roles usuales de **hombres** y **mujeres**, en donde ellas ejecutan los papeles *masculinos* y ellos los *femeninos*. La forma en que los **ejecutantes** entran y salen del *escenario* también es inusual, y Kylian permite que sus **bailarines** recurran a empujones para estos propósitos. Los *vestuarios* de los **bailarines** también se yuxtaponen con la idea de academicismo al introducir diseños que asemejan *trajes* de baño *antiguos*. En tanto, los colores de la *iluminación* se suman para generar un ambiente ligero y desenfadado.

### 10.3 William Forsythe

En William Forsythe se puede reconocer una forma diferente de tratar los componentes del medio dancístico. En este caso el énfasis puede ubicarse en la correlación o **nexo** entre **movimiento** y **espacio**. El mismo Forsythe señala que “algunos coreógrafos generan danzas a partir de impulsos emocionales (como Graham o Newson), mientras que otros como Balanchine trabajan estrictamente desde las estructuras musicales; mis danzas reflejan la experiencia del **cuerpo** en el **espacio**”. (Las negritas son mías.) El coreógrafo comenta que tiene más interés en las estructuras puras que el **movimiento** puede generar que en sus posibilidades de comunicación emotiva.

Las metodologías de Forsythe para la creación de movimiento y de estructuras coreográficas están publicadas en un CD-ROM titulado *Improvisation Technologies*. Lo que en esta herramienta de consulta se expone son las técnicas y modalidades que el coreógrafo estadounidense desarrolló a lo largo de veinte años junto con su equipo de trabajo (los miembros de su compañía, el Ballet de Frankfurt) para procesar material dancístico original. Estos métodos están basados en transformaciones espaciales de *puntos*, *líneas*, *volúmenes*, y figuras geométricas imaginarias que se doblan, rotan, lanzan y distorsionan en el **espacio** (lo que genera una serie de relaciones entre el *cuerpo* y el **espacio físico**).

Las teorías de deconstrucción y desequilibrio son otras dos herramientas teóricas que están presentes en el estilo de Forsythe. El punto de partida de éstas proviene de

la noción de kinesfera de Rudolf Laban. Ya se mencionó en este manual que la *kinesfera* en el contexto de Laban es una esfera imaginaria (única) que rodea el *cuerpo* del bailarín y que a éste le sirve para organizar y dirigir sus **movimientos** en el **espacio**, tomando en cuenta distintos *niveles* y *planos de acción*, y diferentes *direcciones*.

De acuerdo con las teorías de Laban, la *kinesfera* siempre –sin excepción– mantiene una relación fija con respecto al cuerpo del **ejecutante**, y por lo tanto siempre que éste se desplaza la *kinesfera* viaja con él. En esta relación fija de *kinesfera* y *cuerpo* del **ejecutante**, el *centro de masa* del intérprete coincide con el *centro físico* de la estructura geométrica mencionada. En las construcciones espaciales de Forsythe que se hicieron a partir de esta idea la kinesfera deja de ser única y se transforma en un conjunto de esferas cuyos tamaños pueden variar (se pueden expandir o colapsar, según la necesidad). Dada una transformación, el *centro físico* de la esfera original no sólo cambia de lugar, sino que se transforma en muchos puntos que pueden estar localizados en cualquier parte del *cuerpo* humano. Puede ser la *rodilla*, el *codo*, la *cabeza*, el *hombro*, una *oreja* o una *extremidad* completa (en este caso el centro no sería un punto, sino una línea). Estas kinesferas pueden funcionar de manera individual o simultánea, en cuyo caso se genera un desmembramiento del **cuerpo**, que se aprecia como *deconstruido*.

Otra característica del trabajo de William Forsythe que también se desprende de las teorías de Laban es lo que este coreógrafo denomina *búsqueda continua de inestabilidad* o *momentos superkinesféricos*. En las teorías de Laban el **movimiento** del *cuerpo* humano nunca rebasa las fronteras de la *kinesfera*, y esto permite que el **movimiento** del bailarín se mantenga en *equilibrio*. En la nueva noción de desestabilidad de Forsythe se busca que el ejecutante vaya más allá de las fronteras de la kinesfera a base de la pérdida de la verticalidad de su cuerpo, **lanzándolo** a una caída inevitable. En esta nueva visión, el *torso* del ejecutante se desplaza con respecto a la pelvis, creando nuevas líneas en el espacio.

## Solo

*Solo* es un ejercicio de improvisación ejecutado por el coreógrafo con música de Thom Willems. En este ejercicio el énfasis se pone en la **cámara de video** y en las maneras en que ésta presenta con claridad al ojo del espectador las teorías de Forsythe antes mencionadas. Desde distintos *sitios* y *ángulos* del **espacio** escénico, la *cámara* registra **movimientos rápidos** de *pies* y *piernas*, que sin lugar a dudas pertenecen a **movimientos** del repertorio de danza clásica tradicional que se **yuxtaponen** con **movimientos históricos** y **frenéticos** del *torso* y los *brazos*, aunque el *torso* se mueve con flexibilidad y coordinación.

Diversos **movimientos** del repertorio clásico también son intercalados o **yuxtapuestos** con movimientos que pertenecen a un vocabulario moderno que no respeta la verticalidad del **cuerpo**. El uso de la fuerza de gravedad, que en la danza clásica se emplea para generar una idea e ilusión de *ligereza* corporal, también se mezcla (**yuxtapone**) con **movimientos pesados** de la danza moderna. La *melodía* y el *volumen* del *sonido* acentúan la *velocidad* y la sensación de inestabilidad del **movimiento**, que se **yuxtapone** con el equilibrio espacial. Algunos otros componentes, como la falta de escenografía que muestra un *escenario desnudo*; el *vestuario informal* del **intérprete**, con *jeans* y *camiseta*; la *iluminación*, que despliega una *luz* moleestamente brillante; el *golpeteo* de los *pies* contra el *piso*, y la *respiración obvia* y sonora del **intérprete**, también se **yuxtaponen** con los elementos académicos presentes. Todo esto resalta el carácter de improvisación del ejercicio coreográfico.

En síntesis, integración, redundancia, coexistencia, yuxtaposición y contracontextualidad son las maneras que, dentro de los estudios coreológicos, se reconocen como las idóneas para estudiar las relaciones que se establecen entre los diversos **componentes** y *subcomponentes* del medio dancístico en coreografías situadas en contextos particulares.



Más adelante, en el capítulo 16, se presenta un análisis de la deconstrucción de William Forsythe. Este análisis no se hace en función de los tipos de nexos que se trataron en las páginas anteriores (aunque el lector puede hacer este ejercicio por su cuenta); sin embargo, se considera importante presentar este estudio, ya que es parte central de los trabajos y del estilo del coreógrafo.

# Capítulo 11

## SEIS CONEXIONES NEXIALES BÁSICAS

Para un estudio más puntual del contenido y la estructura de una obra, los estudios coreológicos sugieren acomodar los cuatro componentes del medio dancístico por pares. De esta forma se pueden ver con mayor claridad detalles concretos de la pieza en cuestión. Los pares que es posible formar son seis, y se enumeran a continuación:

1. Ejecutante/espacio.
2. Ejecutante/movimiento.
3. Ejecutante/sonido.
4. Espacio/movimiento.
5. Espacio/sonido.
6. Movimiento/sonido.

Reconocer estas conexiones permite hacer un estudio del estilo particular de una obra o de un coreógrafo. Cada creador hace elecciones específicas que conectan los cuatro componentes de manera única y que por lo tanto son distintivas del estilo personal de su trabajo.

Por ejemplo, en la coreografía *Imperium*, de Krisztina de Châtel, la **música barroca** y renacentista va de acuerdo con los vestuarios de época que lucen los **bailarines** (aquí estamos hablando de una **integración** entre **ejecutante** y **sonido**); sin embargo, contrastan con los **movimientos modernos** y los **espacios contemporáneos** en los que se desarrolla la obra (aquí se habla de una **yuxtaposición** entre el **ejecutante** y el **movimiento**, y entre el **ejecutante** y el **espacio**).

Otro ejemplo que resalta una conexión distinta de la mencionada arriba entre los elementos del medio dancístico es el coreógrafo belga Wim Vandekeybus, en cuyo método se destaca un fuerte nexo entre el **ejecutante** y el **movimiento**. En su caso, el *ritmo* de las *acciones* surge de *ritmos corporales naturales*, o de funciones naturales del *cuerpo*, como la *respiración*.

Un ejemplo más lo podemos ver en la coreografía *Petit Mort*, de Jiri Kylian, en la que se resalta la relación entre **movimiento** y **espacio**. En este caso se puede observar que los **bailarines** se mueven cuando el **espacio escénico** en el que están ubicados se *ilumina*. De Kylian, la maestra Happee dice lo siguiente sobre la conexión **espacio-movimiento**: “Kylian se destaca por ese modo de usar los *niveles* sin una fisura, por cómo hace los cambios con gran rapidez [...] de *piso, aire, dirección*, sin una arruga”. (Mendoza: 23. Las negritas, cursivas y subrayados son míos.)

Como estos ejemplos hay una infinidad. Algunos incluso ya se mencionaron antes en este manual. Únicamente para recordar, reitero que el solo de Graham *Lamentation* ostenta una relación muy ejemplar entre **ejecutante** y **movimiento**, al ser el *vestuario* un agente importante en la gestión del **movimiento corporal**.

# Capítulo 12

## APLICACIÓN DEL MODELO DE JAKOBSON PARA EL CASO DE GISELLE

**H**asta ahora se ha venido insistiendo en el uso del modelo de comunicación de Jakobson adaptado como herramienta de análisis para obras coreográficas de distinta naturaleza. En el presente apartado de este manual introductorio a los estudios coreológicos seguirá utilizándose la misma herramienta de análisis, pero esta vez para observar ciertos aspectos del ballet *Giselle*. La intención no es hacer una relación escrupulosa de la estructura de la obra ni del estilo de la época. Tampoco es la finalidad hacer un repaso de la coreografía en términos de sus contenidos narrativos, ni mencionar cómo fueron su gestación y su proceso evolutivo. El análisis se centrará más bien en mostrar de manera sencilla la aplicación de las seis funciones del modelo de Jakobson en el ejemplo elegido. Se escoge esta obra del repertorio clásico por ser un hito en este estilo de danza y la más importante dentro del espíritu del romanticismo (*El ballet: 9.*)

En este sentido, el modelo de comunicación de Roman Jakobson se utiliza para identificar ciertas características de la obra, así como para observar cómo los componentes del lenguaje dancístico se van combinando a fin de lograr que los referentes de la obra queden plasmados en el mensaje. Hay que recordar que cualquiera de los cuatro componentes del medio dancístico puede utilizarse para incorporar referentes dentro del mensaje.

En el capítulo 7 de este manual se explicó cuáles son las funciones del modelo que estamos utilizando, y también se dieron ejemplos de la aplicación de estas funciones en obras de danza. En el caso que nos compete a continuación, haremos también un recorrido por cada una de las funciones en *Giselle*.

La versión de *Giselle* que se utiliza para el análisis desde la perspectiva de los estudios coreológicos es la del Ballet Bolshói, con la participación de la primera

bailarina Galina Ulanova y el bailarín Nikolái Fadeychev, y la orquesta de la Royal Opera House, escenificada en el Covent Garden en 1956. Se revisaron otras versiones que sirvieron para confirmar los elementos que se destacan en el análisis, en tanto que las opiniones relacionadas con el romanticismo fueron influidas por el escritor Rüdiger Safranski a través de su libro *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Información adicional acerca del tema fue tomada de diversas fuentes que hablan específicamente del romanticismo en el ballet.

### 12.1 *Giselle*, función referencial

Recordemos que la **función referencial** tiene que ver con el hecho de aludir a los **referentes** (esto es, identificarlos puntualmente) que se encuentran en la obra estudiada. Como es de sobra conocido, *Giselle* es uno de los ballets más representativos de la danza clásica y un icono del romanticismo. En este sentido, no es de sorprender que los **referentes** más importantes de la época **romántica**, como el gusto por la muerte, lo exótico, la magia, lo espiritual por encima de lo terrenal, lo frágil, la noche etc., estén insertados en la obra a través de los distintos **componentes** y **subcomponentes** que forman el medio del lenguaje dancístico. “En la música de Adam y en la coreografía de Perrot-Coralli se identifican los temas de una literatura fantástica, el sentido de un ideal femenino desconocido, el eco de lo patético o del *larmoyant*, y la presencia del amor-dolor-traición-locura.” (*El ballet*: 9.)

Hay que decir también que algunos de los referentes del clasicismo, como las formas precisas, el equilibrio, la simetría, los puntos claros de orientación, etc., están incorporados en la pieza.

Aquello que corresponde a la historia y su narrativa; al carácter de los personajes, a sus facultades físicas y espirituales; a la ambientación de los espacios legendarios y simbólicos; al carácter de la música, etc., tiene que ver con el ánimo del romanticismo (es decir, son **referentes** que se ubican en lo romántico). Sin embargo, lo que tiene que ver con la **estructura** de la obra y las danzas, y con los **arreglos** coreográficos, aún procede del **clasicismo** (los referentes son hitos de lo

clásico). Se trata de coreografías que respetan cuidadosamente las construcciones **simétricas**, el **orden** y las **estructuras formales**.

La disposición **ordenada** de las partes; lo **bien proporcionado** de los cuerpos de baile; las formaciones **geométricas puras**, que en ocasiones despliegan figuras **circulares** y **semicirculares** de los cuerpos de baile (a semejanza del **domo hemisférico**, estructura simbólica del clasicismo, sobre todo en la arquitectura); las transiciones claras de una a otra figura de los cuerpos de baile, etc., son reglas de oro del estilo clásico.

Uno de los referentes más importantes de la corriente romántica es la dicotomía que se establece entre *cuero* y *alma*, el cual, sin duda, se encuentra presente en los ballets del romanticismo. En *Giselle*, la discordancia mencionada entre *cuero* y *alma* se observa en el mensaje a partir del juego entre lo **luminoso** y lo **oscuro**, lo **terrenal** y lo **espiritual**, lo **racional** y lo **intuitivo**; entre la **vida** y la **muerte** (pero la **muerte** no como el fin de la vida, sino como una transformación, como vehículo para una vida más elevada); entre la **fuerza** y la **fragilidad**; entre lo que es **familiar** y lo que es **exótico**; entre la **realidad** y la **imaginación**; entre lo que **sí se ve** y lo que **queda oculto**; entre lo que está **presente** y lo que queda **distante**, etcétera.

### 12.1.1 *Giselle*, primer acto

En este acto de *Giselle* se subraya todo aquello que se vincula con el *cuero* y lo tangible. Aquí la obra converge con personajes de la **vida real**, con intérpretes (**ejecutantes**) que son seres que habitan en el plano de lo **terrenal**: son **aldeanos**, **campesinos**, **cazadores** y también personajes de la **nobleza** y la **realeza**. Giselle es una aldeana **común**, y su madre y sus amigos también son **personajes típicos** del lugar. De la misma manera, Albrecht e Hilarion son figuras de lo cotidiano (aunque uno es noble y el otro no). En esta primera parte del ballet, Giselle hace lo que cualquier otra chica de su edad y condición: **juega**, **coquetea** y **baila** (los intérpretes bailan juntos o separados, con pasos alegres en los que se pueden admirar saltos y variaciones, con un trabajo minucioso de pies que despliega un buen uso de la *batterie*). Giselle baila con

su enamorado como cualquier mortal sujeto a estas emociones de la vida. **Comparte** y **conversa** con sus amigas como cualquier otra chica del pueblo, y sus actividades son las de **rutina**.

La primera escena también sucede en un escenario (**espacio**) de la **vida cotidiana (una aldea)**, con la casa de Giselle y su madre frente a una plaza donde se reúne el pueblo a festejar. La iluminación (**espacio**) de las escenas en esta escena se hace con colores **brillantes** y **cálidos**, realizando aquello que se **puede ver**. Los **vestuarios** son de campesinos de la época; el **calzado** es de habitantes **comunes**. Los **pasos (movimientos)** que se emplean en las danzas folclóricas enfatizan la relación con la tierra al **raspar** y **golpear el piso** con los zapatos: se vuelve a lo **costumbrista** y **tradicional**.

El uso de las piernas en este tipo de danzas mantiene las **rodillas flexionadas**, y el **peso del cuerpo** siempre se conserva **abajo**, otra vez reafirmando lo **ordinario**. Los intérpretes (**ejecutantes**) se **tocan** unos a otros (**relaciones de orientación y proximidad**). Giselle ve a sus amigas y también las puede tocar.

La música (**sonido**) que acompaña a las danzas es una música **vivaz** que va subrayando lo que narra el ballet (**escenas de la vida diaria**). Por ejemplo, la entrada de la realeza se anuncia con las trompetas, mientras que la escena de la locura de Giselle se acentúa con el carácter de la música, y con el uso de tambores y percusiones que le agregan **drama** a la escena.

La música acompaña a la historia desde el principio hasta el final de la obra.

Todo lo que sucede en este primer acto tiene que ver con historias de lo **frecuente**: el amor, el engaño, la traición, la venganza, etc. La última sección de este primer acto puede considerarse como una zona de transición hacia el segundo acto. La locura de la protagonista, ejecutada con movimientos de desesperación (enterarse de que ha sido engañada la hace **perder la noción de la realidad**), y su **muerte** inminente la sitúan ya en el ambiente **sutil e impalpable** de los **muertos** que se anuncia para el segundo acto. En su locura, Giselle tiene visiones de seres y situaciones **irreales**. A su madre no la reconoce, y a sus amigos y amigas los comienza a ver **borrosos** y **distorsionados**,

como seres de otro mundo diabólicos y maliciosos, elementos que también son celebrados por el romanticismo.

### 12.1.1 *Giselle*, segundo acto

En este acto es donde se instalan los referentes de lo romántico. Lo **oscuro** se relaciona con lo **sinistro**; con lo que está en el lado **izquierdo**; con lo que está en **penumbra**; con lo que tiene que ver con lo **irracional** y con lo **femenino**. En la segunda sección del ballet *Giselle* abraza esta postura filosófica del romanticismo, y los **referentes** antes mencionados se incorporan a la obra a través de los cuatro canales de comunicación mencionados en el modelo de Jakobson.

El **espacio** en donde se lleva a cabo la escena –primero un bosque encantado y luego un cementerio en donde está la tumba de *Giselle*– también resalta lo **mágico**, lo **misterioso**, lo **sobrenatural** y **nocturno**, lo **negro** y **nebuloso**, y, en última instancia, la **muerte** (las mujeres protagonistas de esta danza son mujeres que han muerto a causa de la traición de sus enamorados). El ambiente que se observa es **tenebroso** y se desarrolla en **penumbras**, acentuando un entorno **oculto** y **sombrío** que se logra con efectos de **iluminación** (en este sentido, los elementos del medio dancístico se integran para respaldar la idea). La escenografía que exhibe la tumba de *Giselle*, el uso de **hielo seco**, las **luces en azules** tenues que se aprecian en algunas de las versiones muestran un lugar **inaccesible**, lejos de lo **profano**.

Los **vestidos** de las **ejecutantes**, de gasas muy transparentes, enfatizan la idea de **fragilidad** (otra vez se habla de una **integración** entre los cuatro componentes del medio), y también las hace ver como seres fantasmagóricos. *Giselle* es un espíritu, un personaje mágico e idílico (las **alas** destacan estos atributos). La **debilidad** también se encarna en las figuras de *Giselle* y las Willis (espíritus perversos de mujeres vírgenes que murieron antes de poder esposarse), al presentar características corporales tales como la extrema delgadez de sus **brazos**, **torsos** (acentuado por el uso del corsé), **piernas**, **cuelllos** y **pies con tobillos muy delgados**. El color sumamente pálido de su piel permitía verlas como seres **efímeros**. En algunas versiones del ballet, los **vestuarios** y el



*maquillaje* de las bailarinas presentan algunas tonalidades verduzcas para recalcar el *envejecimiento* y *enmohecimiento* de los personajes, aspecto que también recuerda el lado oscuro y tenebroso del romanticismo. El uso de las *zapatillas de punta* es otro elemento que hace ver a los personajes ligeros y elevados, acentuando su fragilidad e intangibilidad. La posición de la cabeza, ligeramente caída, y el movimiento de los brazos, con cierta languidez, también subrayan estas características del personaje romántico.

Las bailarinas más famosas de la época romántica: Marie Taglioni (1808-1884), quien se consagró en *La Sylphide* y era reconocida por sus habilidades técnicas, que le permitían realizar saltos muy **elevados** (lejos de lo material) con gran suavidad, ligereza y una aparente **fragilidad** (esto también dejaba ver a la bailarina como un personaje de **otro mundo, lejano, inalcanzable**); Carlotta Grisi (1819-1899), para quien fue ideada *Giselle*; Fanny Cerrito (1817-1909), y Fanny Elssler (1810-1884), gran rival de Taglioni, reconocida por su estilo más sensual y pagano, encarnan en sus personalidades estructuras físicas, capacidades técnicas y expresivas, cualidades que el romanticismo imponía como cánones. Estas bailarinas representaban iconos femeninos por excelencia, cuyas virtudes eran entendidas como bondad, fragilidad, transparencia, pulcritud, libertad, etcétera.

Los **movimientos** de la protagonista (y también de las bailarinas del cuerpo de baile), con la *cabeza inclinada*, y la quinta posición, de *brazos con codos relajados*, vuelven a recordar esta fragilidad de la mujer. El **brazo izquierdo** de las Willis siempre se coloca **más flexionado** o **acortado** para simbolizar que el corazón se encogió debido a la traición de su amado. El *arabesque* en el romanticismo es **corto**, como enfatizando una **introspección**, una búsqueda de lo **interno**, un encuentro con el **alma**, aspectos expresados por Schopenhauer: “Hemos ido hacia afuera en todas direcciones, en lugar de entrar en uno mismo, donde ha de resolverse todo enigma”. (Safranski.) El carácter **inmaterial** e **incorpóreo** de Giselle se hace claro cuando Albrecht no la puede tocar (lo intenta, pero nunca logra atraparla). Sus *trayectorias* espaciales también enfatizan que están en mundos diferentes (nunca avanzan en la misma dirección y sus miradas nunca se cruzan).

La música (**sonido**) que acompaña las variaciones de Giselle es de un carácter puro, transparente, delicado y emotivo que recuerda el carácter romántico que trata de transmitirse. Este elemento permite que los demás (el **espacio**, el **movimiento** y el **ejecutante**) se aprecien con mayor profundidad y significado.

## 12.2. *Giselle*, función emotiva o performativa

Para discutir el uso de la **función emotiva** en el caso de *Giselle*, y en el papel de la bailarina romántica en general, me parece pertinente recuperar algunas de las observaciones asentadas en distintas fuentes de información en relación con lo que de ellas se decía y apreciaba en la época. Estas opiniones –vertidas por conocedores o por el público en general– son lo que en esta ocasión se tomará como aplicación de la **función emotiva o performativa** (las cualidades y características de las bailarinas de la época a las que los conocedores hacen referencia constituyen lo que ellas aportaban de personal a la danza).

Por ejemplo, se indica que Théophile Gautier (poeta y periodista francés, uno de los creadores de *Giselle*) decía que Carlotta Grisi poseía un carácter **inocente e infantil** al bailar, además de un **entusiasmo y felicidad contagiosos**. Grisi bailó el papel de Giselle en Rusia. Sin embargo, al principio su interpretación no fue bien acogida, ya que el público estaba acostumbrado a la interpretación de Fanny Elssler (con el tiempo el público ruso fue también valorando las dotes de esta bailarina). De Fanny Elssler, Gautier decía que era una **bailarina pagana**, y que sus interpretaciones (especialmente la de la *cachucha*, un tipo de danza española) estaban llenas de fuego, sensualidad y erotismo. De Marie Taglioni gustaba su larga y estilizada figura, y su carácter etéreo y fugaz. De Fanny Cerrito gustaba el **estilo** energético, brillante y vivaz **de sus danzas**.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Las palabras que en el párrafo están marcadas con negritas son las que encuadran la idea de lo que de las bailarinas gustaba, se apreciaba y se pensaba positivo en la época. Por lo tanto, se relacionan con la función emotiva.

### 12.3 *Giselle*, función poética o estética

Hay que recordar que la función estética es aquella que resalta lo poético, lo que tiene que ver con los elementos de la obra que aluden a los sentimientos: al dolor, a la alegría, a la soledad, al engaño, al amor, al odio, a la tristeza, al olvido, al deseo, etcétera.

La idea romántica de que solamente a través de la muerte existe la sublimación; de que sólo a través de la muerte es posible liberarse del sufrimiento y alcanzar lo noble y lo glorioso, es parte de la función poética, ya que apunta hacia algo bello por encima de algo banal. El arte, en gran medida, está permeado por esta función, ya que lo que busca este lenguaje es llegar a las fibras más hondas del ser humano a través de sus sentimientos.

Todo lo que en la obra y en el mensaje se define como poético es parte de lo estético: la forma de moverse de una bailarina con elocuencia y suavidad; sus gestos amables, sinceros y expresivos; su ritmo gracioso; su técnica depurada; lo bello de la escenografía y de los ambientes; los efectos especiales de luces y colores (en la época se usaban lámparas de gas); la belleza de la música, etc. Todo aquello que es difícil manifestar con palabras, y que resulta complejo nombrar y puntualizar con veracidad mediante un lenguaje oral, es lo que se refiere a la **función poética**.

En el romanticismo, lo poético es lo que no se relaciona con los preceptos de la Ilustración (época histórica que le precede); con aquello que no tiene que ver con aspectos formales ni científicos de las manifestaciones artísticas o del conocimiento. Lo poético es lo que exalta la naturaleza y las emociones, y señala que ésta es la fuente más verídica de experiencia estética. Lo espontáneo, lo terrorífico, lo sorprendente; todo lo que fomenta una visión natural del mundo, es considerado como placenteramente bello y estético.

## 12.4 Giselle, funciones fática, conativa y metadancística

En este apartado se tratan la función **fática**, **conativa** y **metadancística** en un solo bloque de discusión. Ello es así debido a que en el caso particular de *Giselle* estas funciones se ven claramente entrelazadas.

Sabemos que lo **fático** tiene que ver con **abrir** o **cerrar el canal de comunicación** entre el emisor y el receptor. De esta manera, todo lo que se incorpore al mensaje y resulte novedoso para el estilo artístico de la época puede atraer el inmediato interés del espectador, con lo cual queda abierto el canal de comunicación (exaltando así la **función fática**). Por otro lado, esta misma innovación puede desencadenar la **función conativa** al provocar alguna reacción determinada de parte del público. En caso de que el nuevo elemento incorpore **cambios radicales** al esquema conocido, también actúa la **función metadancística**.

Por ejemplo, la introducción de la *zapatilla de punta* en la bailarina romántica, y en lo particular en el personaje de Giselle y de las Willis, es parte de lo **fático**, ya que al instante atrapa la mirada del espectador (abriendo así la comunicación). También es parte de la **función conativa** porque provoca una reacción inmediata de parte de los receptores (ya sean público aficionado, críticos de danza o profundo admirador) al identificar un elemento completamente nuevo y sugestivo. Al mismo tiempo, se advierte el uso de la **función metadancística** al incorporar un elemento que modifica el código del vestuario y movimiento existentes. La *zapatilla de punta* es un subcomponente que se considera parte del **ejecutante**, pero también es un aditamento que afecta el **movimiento**, ya que permite a la *intérprete* ampliar su movilidad y repertorio de pasos. Este *calzado* otorga a las Willis una sensación de levedad, y un aspecto inmaterial de figuras que apenas rozan el *piso*.

Algunas formaciones del cuerpo de baile, y también algunas transiciones de una escena a otra, **abren** o **reiteran la comunicación** entre obra y público. En el segundo acto hay un momento en la coreografía en donde el elenco de las Willis se entrecruza de un lado al otro del escenario (en pequeños saltos en *arabesque*, casi arrastrando toda la planta del pie por el piso) y abarca todo el espacio, dibujando

una cortina de bailarinas que al despejarse permite que se visualice a la protagonista, Giselle (esto origina la comunicación entre protagonista y público), quien surge por detrás ejecutando una brillante variación (en este momento el público aplaude con entusiasmo).

Al término de esta parte, el escenario es abandonado por las Willis (hay entonces un instante de *silencio* y también de oscuridad, pero el *telón* permanece abierto), y enseguida aparece Albrecht, que viene a visitar la tumba de Giselle (en este punto se restablece la comunicación entre obra y espectadores, utilizando lo **fático**).

Otra de las innovaciones de la época (en este sentido nos referimos nuevamente a la **función metadancística**) fue acortar el *vestido* de gasa, que usualmente se usaba hasta los *tobillos*, cubriendo la *pierna* por completo. Taglioni quería que el público admirara el trabajo de *pies* ejecutado en la *zapatilla de punta*, asunto que en la época fue considerado escandaloso (aquí volvemos a ver el uso de la **función conativa**).

La idea de incorporar el espíritu romántico en la danza fue innovadora en su momento. La iniciativa de integrar el concepto de la muerte como una fuerza liberadora en las historias de los ballets; el hecho de exaltar en la bailarina un carácter puro e inocente, dotándolo de facultades mágicas, son aspectos igualmente relacionados con la **función metadancística**, ya que integran cambios profundos respecto de los esquemas previos.

Finalmente, el hecho de que la danza se emancipara de la ópera, y de que las mujeres tomaran los papeles principales dentro de las puestas en escena, también alude a un quiebre de códigos, y por lo tanto se refiere a la **función metadancística**.

# Capítulo 13

## APLICACIÓN DE LAS FUNCIONES DEL MODELO DE ROMAN JAKOBSON PARA ANALIZAR MODALIDADES COREOGRÁFICAS DE NELLIE HAPPEE<sup>21</sup>

**E**n este capítulo del manual se hará un repaso de algunas obras (*Carmina Burana*, *Esquina bajan*, *Solo* y *Marejada*) de la coreógrafa Nellie Happee, utilizando una vez más el modelo de comunicación de Roman Jakobson adaptado para el caso de la danza.<sup>22</sup> El propósito no es indagar acuciosamente en el estilo de dicha coreógrafa, sino sólo ubicar algunas de sus modalidades a la luz de esta herramienta de análisis.

La información que se utiliza para dar cuenta del uso de las funciones del modelo de Jakobson en los trabajos de Nellie se obtuvo de manera directa mediante entrevistas con la propia coreógrafa. A partir de los comentarios que se recopilaron en varias conversaciones, se indaga el uso en las coreografías de la maestra Happee de las funciones *referencial*, *emotiva* o *performativa*, *fática*, *conativa*, *metadancística* y *poética*, así como las maneras en las que la coreógrafa utiliza y relaciona los componentes del medio dancístico ya destacados en el esquema del modelo.

En las citadas conversaciones, la maestra hizo referencia a algunos de sus trabajos, como *Dueto*, *Camina Burana*, *Marejada* y *Esquina bajan*. En ellos se piensa encontrar algunas generalidades con relación a los gustos de la coreógrafa, así como a sus formas de utilizar y relacionar los *componentes del medio dancístico*.

<sup>21</sup> En el análisis, lo que está entre comillas corresponde a comentarios de la maestra Nellie Happee.

<sup>22</sup> En este caso, la información de los nexos no se utiliza para analizar una obra en específico, sino para analizar, en general, el estilo de la coreógrafa.

Ya que las obras comentadas en las entrevistas son independientes entre sí, es decir, no hay correlación temática entre ellas, se mencionarán de manera separada para ver cómo se utiliza en las mismas la *función referencial*.

Para el resto de las funciones no es necesario hacer esta división, aunque en ciertas ocasiones se comentan aspectos que sólo atañen a algunas obras en particular.

### 13.1 Estilo coreográfico de Happee: función referencial

Recordemos que la función referencial se encarga de identificar los referentes de las obras. A partir de esta función se hace una enumeración o relación de los temas que aparecen en el trabajo coreográfico.

Para el caso de *Dueto* se pueden mencionar los siguientes referentes, según comentarios de la maestra: sensualidad, desahogo, soledad, el despertar de los sentidos, los recuerdos, el miedo, la reflexión, la libertad, el deseo de darse, y a la vez el miedo a entregarse, la paz, etcétera.

La **soledad** se manifiesta en *Dueto* a través de contactos corporales “que no llegan a la plenitud”; sólo al final del *Dueto* el hombre “entierra la cabeza en el vientre de la mujer y entonces ella se derrite”. Y “esto simboliza la **entrega** y la **paz**”; “el vientre es la intimidad y el centro de las emociones”. Por momentos el hombre se queda solo en el escenario, y dibuja un espacio circular con sus brazos que simboliza su “**soledad**, pero también el espacio donde él se protege”. La **reflexión** se va dando con la respiración, que a su vez permite que los movimientos sean profundos y sentidos. El **desahogo** se ve por momentos en movimientos “aventados”, que –según señala la maestra– le permitían “*escupir* la frustración” de lo que no había podido ser. (Nellie cuenta que *Dueto* lo creó poco después de haber salido de una relación difícil, y que entonces tenía ganas de *escupir* la frustración hacia afuera.) La **libertad**, la **sensualidad** y el **humanismo** primitivo se acentúan con el uso del cabello suelto: “el cabello suelto físicamente añade otra dimensión, libertad y sensualidad”. El **deseo de darse y a la vez el miedo a entregarse** se ven en movimientos que acercan y alejan a la pareja de manera continua; en miradas que se cruzan y evaden constantemente.

La idea de acercarse y alejarse, y volverse a acercarse y alejarse, se **reitera** constantemente a lo largo del dúo (esto nos da información sobre el uso **nexial** en relación con los **elementos del medio**). Cito de memoria a la maestra Happee: “Hay una **reiteración** de la soledad y del deseo que se manifiesta en el uso del **espacio**, y también se tocan y se dejan de tocar incesantemente, y a todo esto la **música** se **integra** con **suavidad**”.

En *Marejada*, el tema (**referente**) son las **relaciones humanas efímeras; las relaciones que no tienen importancia**. Por esta razón el desarrollo de la coreografía se da “en un casino: éste es el lugar ideal para hacer relaciones sin trascendencia. Se trata de **encuentros** y **desencuentros**. Y también por eso metí el sonido del mar, de las olas que llegan y se van; de lo que no se queda”.

De esta manera, los elementos del **medio dancístico** se van **integrando** unos con otros: el vaivén de la música con el vaivén de los movimientos y el vaivén de las olas. La estilización de la música (“porque la música de Márquez es una estilización del danzón; por eso también metí las zapatillas de puntas con la estilización de los pasos y el vestuario, etc.; todo se suma para transmitir esa idea de las **relaciones momentáneas**”).

En *Carmina Burana* se hace **referencia** a las **pasiones** y los **vicios** humanos, a las **estaciones de la naturaleza** y también a las **del espíritu**. Se habla del **amor**, del **erotismo**, del **deseo**, de la **sensualidad**, del **tormento**, del **poder**, del **sufrimiento**; de la **codicia**, la **ganancia**, la **pérdida**, la **vida** y la **muerte**, etc. Todos estos son **referentes** que se van presentando por medio de emblemas, personajes, movimientos y situaciones dentro de la obra.

En la primera parte “aparecen todos los representantes de la humanidad”: el **poder** está representado por el **Rey**, que aparece con su **etro** (el **etro** pertenece al **componente del ejecutante** y es parte de su **vestuario**; representa la autoridad de quien lo porta). Después salen los pordioseros vestidos con sus **ropas rasgadas** (otra vez el **vestuario** es un **referente** que apunta al estrato social de quien lo usa) luchando por el **poder**, representado por una **corona** que se van arrebatando. Unos **suben** y otros **bajan**, también indicando quién lleva la delantera (en este caso los niveles **arriba**



y **abajo**, que son **subcomponentes** del **movimiento**, representan a los que **tienen** y a los que **no tienen el poder**). El **amor** está representado por **mujeres** que, acompañadas por Céfiro, portan **trajes ligeros y semitransparentes**, como los que usa la Diosa *Venus* (diosa del amor) para cubrir algunas partes de su cuerpo. Los **campesinos**, con sus **guirnaldas de flores**, representan la **primavera** y el **despertar de los sentidos**: “eso también apela a la **sensualidad**, porque la **sensualidad** tiene que ver con todos los sentidos”. En la taberna se representan el **erotismo** y la **sensualidad**: está la **mujer vestida de rojo, con cabello suelto, aspectos que destacan esas cualidades** en su papel de prostituta; la mujer, con sus **movimientos** que demuestran un **pulso y una energía contenida**, atrae y abandona a los hombres (es una coqueta). En la taberna también se representa el **juego**, en donde están los que **ganan** y los que **pierden** (los que **ganan suben** y los que **pierden bajan** al suelo, e incluso pierden hasta la camisa). Aquí también el **arriba** y el **abajo** representan la **ganancia** y la **pérdida**. Está también el **dúo** que refleja el **amor**, la **castidad** y el **deseo**. Al final, la **muerte** aparece con su **traje negro** (este **color** sugiere la **muerte**), con una máscara y con una capa, y va recorriendo todo el escenario arrasando con todos (el **tirar** y **arrasar** con todo **representa el poder contundente de la muerte**). En suma, todos los elementos se van integrando unos con otros para dejar claro lo que se quiere representar.

### 13.2 Estilo coreográfico de Happee: función emotiva, sintomática o performativa

Se ha visto que la **función performativa** resalta el aspecto subjetivo del mensaje. Sin embargo, en ciertas ocasiones la toma de decisiones en la danza está relacionada más con cuestiones prácticas que ayudan a resolver un problema técnico, y no con preferencias personales.

Enumerar todo lo relacionado con la **función performativa** no es propósito de este manual, además de que resulta una labor imposible de concretar. Relata la maestra que para su obra *Dueto* varias veces se tuvieron que hacer cambios en el elenco: en ocasiones se disolvía una compañía y los ejecutantes ya no estaban disponibles, y

luego, cuando se armaba otra, ya no estaba la misma gente, así que había que tomar lo que estaba disponible.

*Dueto* se ha montado cuatro veces, la primera vez en 1963-1964 con el Ballet de Cámara y los bailarines Sonia Castañeda y Francisco Morales. La segunda versión, de 1968, se hizo con el Ballet Independiente, y se presentó en forma de cuarteto (es decir, dos dúos), con Graciela Henríquez y Raúl Aguilar, y Freddy Romero y Nellie Happee. La tercera versión es del año 1973. Se montó con Tania Álvarez Garín y Onésimo González para el Ballet Clásico 70. Y la cuarta, del año 2000, la escenificó la Compañía Nacional de Danza con Raúl Fernández y Débora Díaz.

La coreógrafa comenta lo siguiente en relación con la **función emotiva**: “algo que me gusta mucho en los bailarines es la humanidad, su madurez”. Le gustan los artistas que se saben dar, y que eso lo manifiestan en el movimiento y también en la expresión de sus rostros. No le agradan los intérpretes acartonados, que ejecutan movimientos sin sentido, huecos, carentes de emotividad. Le molestan los movimientos de las manos que implican un gesto hipócrita de fragilidad femenina. No le gustan los “manierismos, ni los artificios, ni el realismo estilizado”. Dice Nellie Happee: “del intérprete me interesa todo; su manera de moverse, pero también su interioridad y su sensualidad, sin que ésta llegue a ser obvia; me gustan los movimientos como de seda pero que salgan del centro del ser; me gusta lo que viene de adentro, lo que es interno y visceral; me gustan los bailarines que saben sentir su cuerpo”. De la bailarina francesa Sylvie Guillem comenta:

...me gusta su humanidad y su sinceridad. Más allá de sus fabulosos pies, sus grandes extensiones de piernas, su saltos y giros espectaculares, y su técnica depurada, admiro su sencillez, y eso se nota incluso en la manera como da las gracias. Al final hace una caravana sencilla y franca. Se ve que realmente agradece a su público, y además no intenta ordeñar aplausos.

También aprecia a los bailarines y bailarinas que se mueven con peso, que sienten la fuerza de la gravedad, y que dan pasos firmes, genuinos y verdaderos. Le gusta que

sus bailarines muevan el torso con amplitud y libertad, dándole volumen al espacio que ocupan. Le gustan las líneas corporales que no son “lineales, sino envolventes”. Sobre todo, dice que le gustan los torsos vivos: “no me gusta que se muevan como roperos”.

De la música que utilizó para *Dueto* menciona que la cambió varias veces, pero que no recuerda por qué. Y luego añade: “depende de los estados de ánimo” (dato que directamente se relaciona con la **función emotiva**). En la primera versión usó música de Edvard Grieg por su romanticismo; en la segunda versión, música de Henry Purcell y Antonio Bonporti. En la tercera, otra vez utilizó música de Purcell y Grieg, pero esta vez la fue hilando con un poema de Homero Aridjis, el cual tiene un fragmento que dice lo siguiente: “A veces uno toca un cuerpo y lo despierta [...] y como al mar lo amamos”. Y vuelve a mencionar: “depende del momento de la vida, y del estado de ánimo, que uno tome unas decisiones y deje otras”.

El **miedo** también es parte del dúo: “Creo que todos tenemos **miedo a la entrega**; eso es el miedo: el sentirse desarmado, porque cuando uno se entrega ya no hay agarraderas. En *Dueto*, el sentimiento de miedo está en el estira y afloja de los gestos y los **movimientos**; en el quiero y no quiero que está en la intención de los intérpretes. Ésa es mi visión del miedo”.

De la música de Henry Purcell dice que es “intensa, pero suave a la vez. No es dramática; es intensa, pero muy sutil”; y “entonces lo sutil de la melodía permite ir tejiendo con el resto de los elementos de la danza, sin que ésta sobresalga por encima de lo demás”.

Vuelve a mencionar que la música ofrece un fondo neutro que permite ir incorporando los referentes de la pieza, sin que ésta haga que alguno de ellos destaque: “La música no subraya nada en particular; sólo es un fondo sobre el cual bordar”.

“Sucede lo contrario en *Marejada*: la música es lo más importante; es todo.” La música recalca la idea principal, lo que va y viene; por eso la idea de las olas que llegan y se van. Y la música de Márquez, que va bien con el cabaret. La música también dicta el carácter y la cadencia de los movimientos, así como la estructura de la coreografía.

Acerca de *Carmina Burana*, la coreógrafa comenta:

...yo tuve que tomar la decisión de cómo sería el vestuario de la mujer de la taberna. Tuve que modificarlo todo, pues no me gustó para nada el primer diseño que me mandó Antonio López Mancera. Era un vestido con una malla calada que dejaba un seno a medio descubrir; parecía de cabaretera y me pareció horrible. Así que decidí ponerla toda de rojo, para sugerir la sensualidad, pero de manera más sutil, y no en forma tan directa. Eso sí, la mujer también tenía que tener una trenza larga y luego desanudarla.

Sobre *Carmina Burana* la maestra cuenta que “la muerte, al inicio, la interpretaba una mujer, la más alta de la compañía. Pero no me daba la fuerza que yo buscaba, así que luego la sustituí por un hombre. El sí me daba el peso corporal y la musculatura que yo quería. El hombre verdaderamente le da vigor y carácter a la muerte”.

### 13.3 Estilo coreográfico de Happee: función fática

Recordemos que la **función fática** tiene que ver con **abrir, mantener** o **cerrar** la comunicación con el público. Cuando se trata de iniciar esta relación, el programa de mano es un buen recurso. Éste se utiliza con mucha frecuencia y permite que el público se entere de varios aspectos importantes que tienen que ver con la obra. También están los componentes del medio, que funcionan para los mismos fines.

Como dijimos antes, una de las fuentes de inspiración para la tercera versión de *Dueto* es un poema de Homero Aridjis, el cual se reproduce en el programa de mano de la temporada. De inmediato el público puede leer este poema y comenzar a adentrarse en el ambiente de la obra que está a punto de presenciar. Así comienza la comunicación entre artista y espectador.

Luego viene la **música** de *Purcell*, que comienza a escucharse antes de que el **telón** se abra: “ésta va metiendo al público a un espacio de tranquilidad”. Luego el **telón** se abre, y aquí ya hay más atención de parte del público. Después, la **iluminación** (la **iluminación** es un **subcomponente** que pertenece al **espacio**), que

permite que veamos al hombre que se empieza a **mover sutilmente** (el movimiento también atrae la vista y mantiene atenta la mirada). La mujer está en el escenario, pero no se ve; permanece en la oscuridad hasta que él llega a tocarla, iniciando entonces otro momento importante de la obra. De aquí en adelante el dúo se desarrolla sin interrupción hasta el final.

Para *Carmina Burana* y *Esquina bajan* la comunicación se mantiene abierta de inicio a fin. Desde que el **telón** se abre hasta que finalizan las obras no hay interrupciones. Hay momentos de menor y mayor intensidad; hay pocos oscuros absolutos, y no hay pausas marcadas por el cierre del telón. No hay ningún cambio en la escenografía (todos los matices se dan con los cambios de luces y la dinámica de los movimientos), y la música también corre de principio a fin. Las escenas se van siguiendo de manera continua, intercalando episodios de tranquilidad con episodios de mayor exaltación. De esta forma, por medio de los contrastes sucesivos, se echa a andar la función fática, sin marcar interrupciones.

Al respecto la maestra Happee relata:

...por ejemplo, *Carmina* empieza con el tema de la **rueda**, que es muy espectacular. Luego vienen los **cambios de la fortuna**, que es una escena más tenue, pero que va subiendo de tono. Aquí entran los **mendigos**, que es un grupo de puros **hombres** que se pelean por el poder (aquí se van arrebatando la corona). En esta parte la música es muy álgida, pero lo contraste tirando al mendigo que está arriba sujetando la corona, que termina arrastrándose por el piso acompañado del resto de los mendigos para salir de escena.

Simultáneamente, por el otro extremo del escenario entra **Céfiro** acompañado de las **mujeres** que representan la **flora**. Esa parte es más lírica: los vestidos de gasas de las mujeres, que hacen movimientos suaves, hacia arriba, ligados, contrastan con las ropas en garras de los mendigos, que se mueven de manera ruda al abandonar la escena.

Después de la **flora** vienen los **campesinos**, que los hice inspirándome en imágenes de Pieter Brueghel, pero también rompiendo con las formas cuadradas y regulares de los cuerpos de baile (aquí introduje diagonales acomodadas en distintas direcciones para darles movilidad a las parejas). También me gustó resaltar lo tosco: con arreglos irregulares entran las parejas, y también introduciendo cambios de nivel muy bruscos en los movimientos.

Esta escena es muy brillante; la música es muy viva, y todo esto contrasta con la parte de *flora* que le antecede. Dentro de la escena de los campesinos aparece el caballito, pero es parte de la misma dinámica.

Después de los campesinos vienen las doncellas. Ésta es una escena tranquila, de introspección. El color amarillo tenue de los trajes de las mujeres (estas damas son las mujeres que se quedaron solas durante el verano), la música suave y el espíritu melancólico se oponen al ambiente lúdico y fuerte de los campesinos.

Enseguida regresan los campesinos, quienes, de nueva cuenta, contrastan con lo que acababa de suceder. Esta escena finaliza con un oscuro total (el telón no se cierra) que dura dieciséis cuentas.

A continuación viene la escena de la *Taberna*, que es una parte muy dinámica, con distintos grupos que hacen diferentes cosas. Hay muchas tensiones espaciales: de bailarines que entran y salen, suben y bajan. En la música también hay muchos contrastes, y las luces también cambian mucho de uno a otro cuadro.

Dentro de *Taberna*, una de las partes es la del *cisne*, que es una sección muy poética, tranquila, con movimientos muy plásticos. Es un momento de mucha suavidad, que contrasta con otras partes de *taberna* que son más álgidas, como en donde están la prostituta y los jugadores.

Más tarde, justo después de *Taberna*, viene el *dueto del amor*, que es una “joyita”: son como pinceladas muy sutiles dentro de la obra. Es muy cortito pero muy emotivo.

Luego viene el *final*, que retoma el tema del inicio, el de la *fortuna*, que choca con esa parte suave del amor. Ahí vuelven a entrar todos los grupos; es una parte de caos muy bien organizado. Aquí la *muerte* pasa tirando a todos, y esto contrasta con *Venus*, que pasa resucitando lo que la muerte destruyó. Y *Venus* nuevamente contrasta con la muerte, que aparece elevada al fondo del escenario, reconocida por todos los bailarines, que finalizan de espaldas.

La maestra Nellie dice que “todos terminan viendo a la muerte porque a final de cuentas ahí nos emparejamos todos”.

### 13.4 Estilo coreográfico de Happee: función conativa o apelativa

Hay varios momentos y elementos de la coreografía que atraen la atención del público. Uno que cabe destacar es una rueda de la fortuna gigantesca. Esta estructura, que se eleva del suelo de una posición horizontal a una vertical, y se manipula con aparatos y mecanismos complicados, produce visiones estéticas y sensaciones kinéticas que atrapan el interés y el ojo del espectador. Las secuencias y arreglos del cuerpo de baile en grupos asimétricos, y el uso del espacio escénico poco común, también causan interés y atención. En *Taberna*, una de las secciones dentro de la pieza, un grupo de veintiún bailarines hombres muestra imágenes de fuerza y poder. La música de Carl Orff representa un elemento que en sí mismo es sugestivo, robusto y evocador. La presencia del coro de Bellas Artes junto con la Compañía de Danza en el escenario es también un elemento por destacar, y crea un espectáculo único en su estilo.

### 13.5 Estilo coreográfico de Happee: función metadancística

Recordemos que la **función metalingüística** tiene que ver con reglas, códigos, y con modos “apropiados o inapropiados” de hacer las cosas.

En el caso de la maestra Happee, la **función metadancística** opera en el lenguaje de movimiento que emplea. En los movimientos que utiliza, la coreógrafa busca la sencillez expresiva. En sus obras no se ve el típico *tour de force* de la danza clásica, que exhibe la dificultad y opulencia de la técnica. Si bien la coreógrafa admira la estructura de los ballets tradicionales que hacen hincapié en la linealidad y la simetría; la belleza y la fuerza de la técnica bien ejecutada; el control y el equilibrio, acentuados por un torso erguido; los saltos amplios y elevados; los giros exuberantes; las extensiones muy elevadas de piernas, etc., prefiere otro tipo de estructuras. Le gustan las sorpresas y los arreglos asimétricos. Aprecia también los cambios bruscos de nivel en la ejecución de los pasos, así como los cambios súbitos en la dirección de los

mismos. Le agrada el concepto de ir fuera de centro (aspecto muy poco explorado en la danza académica), y también la idea de hacer movimientos muy amplios y envolventes.

Nellie Happee recurre a elementos técnicos y artísticos de diversos maestros, y los incorpora a su lenguaje. De Xavier Francis toma la idea de ir fuera de la vertical, y también la de abarcar varias direcciones en los movimientos, y no sólo las básicas de adelante, al lado y atrás. De Anna Sókolov toma la noción de eliminar lo superfluo del gesto y el movimiento, y sólo quedarse con lo genuino. De Limón, le gusta el peso que le da al cuerpo en la ejecución del movimiento, que enfatiza la relación con la tierra (en cierta medida ésta es la razón por la cual retira la zapatilla de punta en la mayoría de sus obras). De Nijinska le gustaba la angulosidad de sus figuras, que al mismo tiempo se intercalan con la ejecución de movimientos amplios.

### 13.6 Estilo coreográfico de Happee: función poética o estética

Hablando de la función poética con la maestra, señaló lo siguiente:

...yo pienso que *cisne* es muy poético. Aquí yo quise hacer una metáfora con el hombre (porque he visto versiones en donde sacan un cisne, pero no me gusta; eso es muy literal). El hombre representa esa imagen, la del cisne, y todo lo que en la música y los versos se va describiendo (yo habité la belleza; yo habité los lagos [...] y ahora, aquí me enfrento al rechinar de dientes) él lo va contando con el cuerpo. Pero no de manera textual: no es una traducción; es otro lenguaje. El cuerpo va representando los estados anímicos que se van suscitando por la letra de los versos. Aquí también quise usar muchos cambios de nivel. Por ejemplo, cuando dice: “Yo habité los lagos y la belleza”, lo llevan arriba, y para la decadencia y el “rechinar de dientes” lo llevan abajo con los verdugos y el fuego, para luego volver a subirlo, para construirlo de nuevo. Lo poético para mí radica en eso: en decir lo mismo pero con otro lenguaje; con un lenguaje bello, que construya la idea de manera estética. No es una construcción meramente referencial, directa.



# Capítulo 14

## VISIÓN BINOCULAR

### (VINCLACIÓN ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA)

La visión binocular es el último de los conceptos que se incorporan en el mapa conceptual de los estudios coreológicos (página 26). Esta visión fusiona la experimentación con el análisis teórico de la danza, lo cual determina la obligación de establecer un diálogo continuo entre lo que está dentro y lo que está fuera del discurso dancístico, de manera que el objeto artístico se construya con dos visiones: la visión de la intuición y la visión del razonamiento:

Para Schopenhauer, la intuición es la forma misma del saber, la vía más valiosa para el conocimiento. Otros filósofos, por el contrario, han desvalorizado la vía simbólica, para privilegiar la racional. Ambos caminos, más que opuestos, deben ser vistos como complementarios, pues constituyen miradas diferentes, distintas formas de abordar la realidad, que iluminan facetas y aristas que, por la otra vía, no se alcanzan a ver... [Valladares: 9.]

Si bien es complejo definir lo que está dentro y lo que está fuera del discurso (es decir, establecer un límite entre estos dos universos), en este contexto lo que está dentro se entenderá como la vivencia directa del ejecutante al utilizar su cuerpo en acciones físicas en relación con las estructuras inherentes a la danza, mientras que lo que está fuera será comprendido como el ejercicio de mirar y analizar el proceso anterior y los objetos dancísticos con el auxilio de herramientas teóricas.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> En ocasiones se llegan a traslapar ambos universos.

Esta *visión binocular* sugiere que el cuerpo y la mente trabajen simultáneamente. Que el intérprete artístico incorpore en su cuerpo, durante la vivencia, experiencias y conceptos nuevos que se puedan conectar con los que ya conoce (Sondra Fraleigh dice al respecto que la conciencia sirve para unificar y dar coherencia a la experiencia). Que se identifique que siempre existe una tensión entre cuerpo y mente (la mente deseosa de controlar y el cuerpo ávido de nuevas sensaciones), pero que esta tensión genera nuevas estructuras. Esto obliga a construir una metodología en donde lo teórico se vincule estrechamente con lo práctico, para desembocar en un análisis de la obra que siempre tome en cuenta los procesos de la tripartición coreológica (ejecución, creación y apreciación), así como los modos de investigar (vivencia, experimentación, documentación y análisis).

Con la construcción de esta visión binocular, los estudios coreológicos se sitúan en la intersección del fenómeno como vivencia audaz y natural, y como experiencia cognoscitiva intelectual. Esta mirada dual desecha lo que comúnmente se ha pensado con relación al artista, en el sentido de que construye su obra no con el intelecto, sino sólo mediante el acopio de todas sus fuerzas espirituales (Hessen: 16).

A continuación se presentan los capítulos 15 y 16 de este manual. En el capítulo 15 se hace un estudio de las micro y macroestructuras (análisis estructural) de la coreografía *Strange Fish*, de Lloyd Newson. En el capítulo 16 se examina la deconstrucción de la danza clásica por parte del coreógrafo William Forsythe.

El análisis estructural proporciona información relevante para comprender el proceso creativo de un coreógrafo en una obra dada. Dicha herramienta incorpora el estudio, desarrollo, manipulación y naturaleza del material y del vocabulario dancístico utilizado por su creador, lo cual revela conexiones finas y específicas entre los componentes y subcomponentes del medio dancístico (descritos en el modelo de comunicación de Roman Jakobson para la danza), lo que permite entender el estilo particular del coreógrafo. Igualmente, de este análisis puede extraerse información sobre las relaciones sutiles entre los elementos de la estructura que pueden aprovecharse para enriquecer el trabajo de un notador al realizar el registro de la obra en una partitura de movimiento.

Por otro lado, la deconstrucción de la danza clásica que lleva a cabo el coreógrafo William Forsythe constituye un ejemplo de cómo, al vincular factores y metodologías de la práctica de la danza clásica con elementos teóricos de la deconstrucción, surge una propuesta novedosa. Una propuesta en donde la danza académica se transforma al romper con paradigmas y reorganizar sus principios fundamentales de una forma inusitada.

Desde estos enfoques, tanto el análisis estructural como el conocimiento de la deconstrucción son relevantes para los intereses de los estudios coreológicos.

# Capítulo 15

## MACRO Y MICROESTRUCTURA DE *STRANGE FISH*

El propósito del siguiente ejercicio es presentar un análisis de la estructura y el estilo de la pieza coreográfica *Strange Fish*, del coreógrafo australiano Lloyd Newson. Con esta finalidad se hace un estudio centrado en la macroestructura de la pieza (partes, secciones y frases de la coreografía), lo mismo que en su microestructura (motivos, células y elementos de la misma). Además se mencionan algunas características de los movimientos de la pieza, como dinámicas, patrones rítmicos en el espacio, acciones corporales, etc., así como el desarrollo, naturaleza y manipulación del material y los procesos coreográficos empleados por Newson, a partir de una revisión general de referencias a los trabajos del coreógrafo publicadas en artículos, revistas y entrevistas en medios.

El método para hacer análisis estructural dividido en macro y microestructura fue desarrollado por el IFMC (International Folk Music Council), y se publicó en el volumen 6 del *Year Book*, editado por el propio IFMC. Este método es ampliamente utilizado en la investigación de las danzas folclóricas, sobre todo del este de Europa, aunque también se usa para analizar obras teatrales y danzas de sociedad, así como otros estilos.

Antes de iniciar con el estudio de la pieza de acuerdo con el método de macro y microestructura, se da una lista que incluye el elenco de la coreografía, en donde se describen los rasgos esenciales de cada uno de los intérpretes en sus distintos roles. Señalamientos acerca de la estructura del espacio dentro de la coreografía, de los sonidos y el *sound track* utilizados también son agregados, ya que se consideran parte fundamental de la danza.

Lo que en este análisis se menciona son comentarios y opiniones personales; conclusiones a las que llegué después de haber leído varias entrevistas, reseñas y críticas en relación con la obra publicadas en distintas páginas de internet, además de haberla visto un sinnúmero de ocasiones para su estudio. Si en algún párrafo lo que se escribe es opinión del coreógrafo, se indica de manera clara para evitar confusiones. Lo que se menciona como posible significado de algunos elementos empleados en la obra, como la cruz, el agua, las piedras, la pared, la banca, etc., procede de la psicología.

Elenco:

- Dale Tanner.
- Diana Payne-Meyers.
- Jordi Cortés Molina.
- Kate Champion.
- Lauren Potter.
- Melanie Pappenheim.
- Nigel Charnock.
- Wendy Houston.

Dale Tanner y Jordi Cortés Molina representan, dentro de la elaboración coreográfica, individuos (hombres) con personalidades y características físicas arquetípicas de lo masculino, valoradas y deseadas por las mujeres, así como por otros miembros de la estructura social. Ellos representan hombres socialmente aceptados y que han logrado éxito en sus relaciones amorosas y otros aspectos de la vida.

Nigel, en tanto, representa la otra cara de la moneda: es un individuo vulnerable del sexo masculino no deseado por el sexo opuesto. Su personalidad choca con la de

cualquier otro miembro de la sociedad; no tiene las características físicas valoradas en un hombre considerado atractivo, y no es socialmente aceptado.

De la misma manera, Lauren y Kate están en la coreografía para representar mujeres que han sabido hacer su camino en sociedad; que saben cómo resultarles atractivas a los hombres, y cómo relacionarse con ellos y con sus amistades.

En contraste con Lauren y Kate, y de manera similar a lo que sucede con Nigel, Wendy personifica a una mujer que ha fracasado en sus relaciones sentimentales y amistosas.

Por su parte, Diana, de sesenta años, se encuentra en la pieza coreográfica para representar la soledad y la edad avanzada, y cómo estos dos aspectos están relacionados con la religión.

Newson señala al respecto:

Me gusta el tema de lo inevitable de la muerte, ya sea que uno lo acepte o no como parte de lo cotidiano, y veo que hay un paralelismo entre esto, la soledad y la religión. ¿Acaso vemos a la amistad como un seguro en contra de la soledad en la edad avanzada, o algunas personas toman a la fe como antídoto en contra de lo inevitable y el temor a la soledad y la muerte?

Melanie Pappenheim, mientras tanto, aparece semidesnuda para encarnar el dolor y la intolerancia sexual. Cabe mencionar que fue elegida para el papel principalmente por su voz, de la cual Lloyd Newson dice: “Hicimos audiciones a cantantes, hombres y mujeres, blancos y negros, y tomamos a la mejor voz. Que sea una mujer es una mera coincidencia: habría podido ser un hombre”.

A partir de la declaración anterior, puede decirse que la música fue un aspecto sumamente importante que consideró el coreógrafo para la construcción de la obra.

Casi toda la música (las piezas vocales son de Jocelyn Pook) está construida con voces cantadas por Melanie que sugieren antiguos cantos gregorianos o algún género de música religiosa. En muchos de los pasajes la música apoya la intención del tema que se representa, subrayando el carácter de la escena.

En otras ocasiones la voz es ejecutada por Lauren Potter o Dale Tanner, y también en estos casos la música subraya las características particulares de algún individuo. Tal es el caso de la Parte III, Sección 2, en donde la actitud reflexiva de Jordi está acompañada por una música apacible y calmada, seguida por una música juguetona y alegre que acentúa la adolescencia de las intérpretes.

Mientras tanto, la música instrumental de Adrian Johnston sigue una lógica similar a la escena de la cantina, en donde la estructura del sonido recalca la narrativa de la historia, como en el dúo romántico de Jordi y Lauren danzando en el corredor. Los movimientos suaves y las figuras corporales de los amantes que se entrelazan de forma fluida son acompañados por música que destaca el mismo aspecto de la danza.

Los vestuarios (autoría de Natalie Duerinckx y Scott Crolla) están diseñados para subrayar e intensificar el carácter de los personajes y el hilo de la historia dentro de la danza. Así puede apreciarse en el caso de Nigel, cuya personalidad poco atractiva y descompuesta resaltan su atuendo y peinado desaliñados, además de sus movimientos espasmódicos y desarticulados.

La construcción de los espacios escenográficos (a cargo de Roger Tomas y Michael Howells) consiste en habitaciones separadas que se conectan por un corredor que conduce hacia un espacio más amplio: una especie de cantina o bar empleado para eventos sociales y que congrega a todo el elenco de la pieza. En esta organización del espacio, las puertas que conectan a las habitaciones aisladas con el corredor son los únicos recursos de la escenografía que transportan al espectador a un espacio real que da la idea de un pequeño hotel o casa de huéspedes. El resto de los elementos en el espacio, como la iglesia, el agua debajo del piso y la lluvia de piedras de río, remiten al espectador más bien a un espacio virtual.

El recurso de las puertas que se abren y se cierran es importante, ya que les otorga a los espacios cierta independencia. Dentro de esta división del espacio, algunos de los sitios están reservados para la reflexión, intimidad o aislamiento de los personajes, como en el caso de la iglesia o las pequeñas habitaciones con cama. Otros espacios están reservados para la convivencia del grupo, como en el caso de la cantina. Algunos otros lugares, como el corredor, están destinados para ambas actividades.

Es importante hacer notar que algunos de los espacios escenográficos no tienen significado por sí mismos, sino que lo adquieren por medio de los personajes que se encuentran en él: sus acciones, la música, los vestuarios y la historia que se narra.

### 15.1 *Strange Fish: macroestructura\**

I. La capilla. En este espacio los espectadores conocen a uno de los personajes principales de la pieza –Wendy–, así como el tema principal de la danza –la religión, y el cristianismo en particular, como causa de dolor, angustia e intolerancia sexual.

I.1 Wendy aparece caminando en la capilla recorriendo el espacio, mientras una mujer anciana (Diana) reza. Se puede ver, de pie, una cruz gigante de madera en la parte de atrás del escenario.

I.1.A Un rayo de luz penetra por una ventana lateral haciendo visible una figura humana en el centro de la cruz que representa a Cristo (el Cristo está cantando, pero de momento su cuerpo permanece inmóvil).

I.1.B Wendy, casi inmóvil, observa al Cristo que se ha empezado a mover en la cruz. La mujer anciana sigue concentrada en sus rezos.

I.1.C Wendy camina hacia la cruz. Ejecuta un movimiento repentino que la lanza en sentido contrario a la estructura de madera, y enseguida abandona la capilla.

#### *Corredor. Escena de transición TI-II*

Wendy y Nigel –los dos personajes extraños– se encuentran en este lugar por primera vez dentro de la obra y se inicia una relación entre ellos. Juegan y bromean unos instantes en un extremo del corredor antes de conocer a Lauren (amiga de Wendy),

\* **Nota:** las partes serán indicadas con números romanos; las secciones, con números arábigos, y las frases con letras. Las escenas que suceden en el pasillo son consideradas escenas de transición (si, por ejemplo, la transición se da de la sección I a la II, se indica como T I-II).



que en ese momento hace su primera aparición en escena. Dale también se presenta en escena por primera vez.

*II. Cantina/bar.* Durante esta escena, Nigel, Wendy, Lauren y Dale efectúan movimientos a manera de juego imitando ademanes que representan “competitividad masculina”. Así, “Dale imita a Nigel, y Nigel no puede soportar que alguien trate de ser como él”.

*II.1* Nigel, Wendy y Lauren están en la cantina antes de que Dale entre.

*II.1.A* Wendy, Nigel y Lauren murmuran en voz baja cerca del personaje masculino de musculatura notable que gesticula a su alrededor haciendo alarde de su físico fornido.

*II.1.B* El hombre fuerte entra en la habitación parado de manos ostentando su fuerza física y su habilidad. Wendy, Nigel y Lauren lo miran con atención.

*II.1.C* Wendy, Nigel y Lauren se aproximan a Dale. Durante esta escena y los siguientes momentos de la pieza los personajes utilizan distintos niveles y proximidades espaciales mientras hacen contacto visual y algunos movimientos de cabeza para hacer contacto entre ellos.

*II.1.D* Dale y Nigel se encuentran de pie recargados contra un muro. Dale comienza a imitar a Nigel.

*II.1.E* Nigel y Dale caminan alejándose de la pared hacia otro lugar en la habitación, cerca de Wendy y Lauren. Siguen imitándose unos a otros.

*II.1.F* Nigel abandona el bar. El hombre fuerte se queda con Wendy y Lauren.

*II.2* Una mujer rubia –Kate– entra en la escena. El tema de la competencia entre mujeres se presenta en esta parte de la pieza coreográfica de la misma manera en que la competencia entre hombres fue introducida anteriormente, esto es, a través de juegos y de imitar al otro.

*II.2.A* La mujer rubia entra en la cantina haciendo movimientos exageradamente lánguidos y sexis. Comienza a coquetear con Dale, quien trata de evitar que la rubia caiga al piso.

*II.2.B* Wendy y Lauren imitan a Kate, haciendo movimientos excéntricos para burlarse de ella.

*II.2.C* Kate continúa coqueteando con Dale.

*II.2.D* Wendy y Lauren interrumpen la conversación entre Kate y Dale tomando a Kate del brazo y apartándola de Dale. Éste se va del bar.

### *Corredor. Escena de transición T II-III*

Kate trata de seguir a Dale, pero Wendy y Lauren la detienen y la encierran en una habitación (la competencia entre los personajes continúa). Un nuevo personaje masculino –Jordi– aparece en escena.

*III.* Wendy, Lauren y Jordi están en la cantina. Durante esta escena Jordi comienza a coquetear con Lauren y deja a Wendy aislada. De esta manera, el corógrafo ilustra dentro de la coreografía la hostilidad que ciertas parejas muestran hacia algunos individuos (generalmente solteros), lo que anuncia el destino de Wendy, alejada de la sociedad y de sus amigos.

*III.1* Jordi hace una danza con velas.

*III.1.A* Jordi continúa bailando solo con unas velas que se coloca en los hombros.

*III.1.B* Wendy entra en la escena disfrazada con una peluca. Jordi apaga las velas. Hay un cambio en el ritmo de la música a un tiempo más acelerado.

*III.2* Lauren entra en la escena también disfrazada con una peluca.

*III.2.A* Wendy y Lauren se encuentran. Se ajustan mutuamente sus vestidos mientras Jordi las ve desde cierta distancia.

*III.3* Wendy y Lauren tratan de llamar la atención de Jordi caminando a su alrededor.

*III.3.A* Wendy y Lauren se encuentran de nuevo.

*III.3.B* Wendy y Lauren siguen provocando a Jordi, pero con más intensidad, y éste persigue a los que pasan frente a él.

*III.3.C* Wendy le quita la peluca a Lauren.

*Corredor. Escena de transición T III-IV*

Wendy camina por el corredor alejándose de Lauren y Jordi, quienes permanecen juntos en uno de los extremos del corredor. Aquí comienza un dúo de amor entre Lauren y Jordi, y Wendy se detiene a observar.

*IV.* Wendy, Lauren y Jordi siguen en el corredor. En esta parte se escenifica de nuevo la crueldad de las parejas hacia individuos solitarios. Se enfatiza la relación amorosa entre Lauren y Jordi, mientras Wendy queda claramente aislada atestiguando el vínculo afectuoso.

*IV.1* Lauren y Jordi ejecutan un dúo amoroso mientras Wendy los observa.

*IV.1.A* Lauren y Jordi realizan un dúo romántico usando uno de los muros del extremo del corredor como marco y punto de apoyo. Wendy sigue parada inmóvil observando atentamente.

*IV.1.B* Lauren y Jordi continúan haciendo el dúo, pero se despegan del muro y avanzan hacia donde Wendy está parada.

*Corredor. Escena de transición T IV-V*

Wendy aparta su mirada de Lauren y Jordi, y comienza a caminar alejándose de ellos.

*V.* Escena de una fiesta en el bar, en donde interviene todo el elenco. Aquí Nigel tratará de encontrar amigos, pero será claramente rechazado. Nuevamente se muestran los temas de la crueldad y la tiranía de las parejas hacia miembros solitarios de la sociedad. Una vez más las parejas repelen enfáticamente a Nigel y Wendy, dejándolos aislados.

*V.1* Nigel trata con mucho empeño de ser visto.

*V.1.A* Wendy, Lauren, Kate, Jordi y Dale hablan formando grupos de dos o tres personas, mientras Diana sirve los tragos. La voz de Nigel alcanza a percibirse a la distancia.

V.1.B Nigel aparece en la escena atravesando una cortina que cuelga en una especie de teatro o escenario pequeño.

V.1.C Nigel intenta interactuar con las otras personas, pero éstas se muestran renuentes y lo evitan girando sus cuerpos en sentido opuesto o caminando, y alejándose de él cuando trata de entablar conversación. Los otros siguen formándose en grupos de dos o tres, siempre evitando la presencia de Nigel.

V.1.D Nigel insiste en buscar conversación con los otros, pero lo siguen rechazando con una muestra de desprecio aún mayor. Incluso llegan a empujarlo para apartarlo del grupo. La escena continúa en la misma tesitura y va *in crescendo*. Primero Nigel sigue invadiendo el espacio de las parejas o los grupos de tres; luego los comienza a perseguir por el escenario obligando a las personas a huir y desperdigarse por el escenario. Algunos de ellos se lanzan a los brazos de otros con tal de escapar de Nigel. Finalmente, Nigel queda solitario, apartado de todos.

V.2 Aislado del resto, Nigel niega su soledad de manera verbal pronunciando palabras.

V.2.A Nigel camina rodeando a algunas de las parejas que se formaron por aquí y por allá en el escenario, y haciendo algunos comentarios verbales relacionados con ellas. La luz que ilumina la escena aún sigue encendida.

V.2.B La luz se desvanece poco a poco. Nigel ejecuta un solo en donde se muestra histérico y en delirio, al tiempo que verbaliza un monólogo. En esta ocasión se encuentra parado en el centro del escenario iluminado por un rayo de luz. Mientras tanto, dos de las parejas –Lauren y Jordi, Kate y Dale– caminan rodeando a Nigel sin mirarlo. La música en esta escena es dramática.

V.3 Nigel trata otra vez de ser tomado en cuenta; pero en esta ocasión intenta separar a las parejas.

V.3.A Nigel va desesperadamente de una pareja a otra; les habla y los toca con ansiedad, sin lograr su cometido.

V.3.B Finalmente se acerca a una de las parejas –Lauren y Jordi– y se queda ahí tratando de separarla a toda costa. Coloca su cuerpo entre los de Lauren y

Jordi, y los empuja para alejarlos, sin tener éxito. Incluso se sube en los hombros de Jordi mientras éste besa a Lauren, pero fracasa una vez más y se vuelve a quedar solo.

V.4 Se da un encuentro frustrado entre Wendy y Nigel.

V.4.A Nigel trata de comunicarse con Wendy a partir de movimientos rígidos y cortantes.

V.4.B Persiste en su intento de comunicarse con Wendy de la misma forma, pero ésta se desespera y lo empuja alejándolo de ella. Las luces se desvanecen.

#### *Corredor. Escena de transición T V-VI*

Wendy regresa al corredor, y por unos instantes observa a Lauren y a Jordi, que en esta ocasión están sentados en una banca de madera, contra un muro, en uno de los extremos del corredor.

VI. Lauren, Jordi y Wendy, de nuevo en el corredor. Durante esta escena se le recuerda al espectador la crueldad de la que algunos individuos pueden ser capaces al rechazar a costa de lo que sea a otros individuos.

VI.1 Lauren y Jordi están sentados en la banca de madera y Wendy trata de separarlos.

VI.1.A Wendy busca desesperadamente separar a Lauren y Jordi sentándose en la banca entre los dos y brincando encima de sus piernas.

VI.1.B Wendy comienza a pelearse con Lauren y Jordi. Las dos partes, tanto Wendy como la pareja, intentan apoderarse de la banca.

VI.1.C Finalmente Lauren y Jordi toman posesión de la banca. Jordi carga la banca y la coloca sobre sus hombros, mientras Lauren salta sobre ella y deja a Wendy tirada en el suelo.

*Corredor. Escena de transición T VI-VII*

Wendy se levanta y comienza a caminar por el corredor en dirección opuesta a la banca en donde está la pareja. Wendy se encuentra con Dale, quien hace ejercicio colgándose del marco de una de las puertas de las habitaciones que dan al corredor. Wendy se detiene por unos instantes para observar a Dale fijamente; pero después continúa caminando y entra en otra de las habitaciones. Dale la sigue.

*VII. Wendy acepta hacer el amor con Dale.*

*VII.1* Dale se detiene en el umbral de la puerta. Wendy, casi desnuda, está parada enfrente de él, dentro de la habitación. Se miran fijamente a los ojos. Durante esta sección se destaca una sensación de amor frustrado que es precedida por una lluvia de pequeñas piedras de río.

*VII.1.A* Una mujer (Melanie) vestida con un atuendo negro aparece en la escena mientras Wendy estaba por aproximarse a Dale. Melanie entona una canción en latín mientras merodea alrededor de Wendy, que se encuentra parada, inmóvil, mirando a Dale.

*VII.1.B* La lluvia de pequeñas piedras sigue cayendo como una cortina que separa a Wendy de Dale.

*VII.2* La lluvia de piedras se desvanece y Dale entra en la habitación.

*VII.2.A* Wendy y Dale hacen el amor. La mujer vestida de negro continúa cantando mientras observa la escena de amor.

*VII.2.B* Wendy se aleja de Dale.

*VII.2.C* Wendy se recuesta sobre el piso de la habitación, encima de las piedras que habían caído antes. La mujer de negro –que en este punto ha dejado de cantar– se detiene al lado de Wendy y arroja algunas de las pequeñas piedras a su vientre desnudo.

*VII.2.D* Desesperada, Wendy protagoniza un ataque de frustración y se convulsiona sobre las piedras. Dale todavía no se da cuenta de que Wendy ya

no está con él en la cama y continúa moviendo su cuerpo como si estuviera haciendo el amor con Wendy.

*Corredor. Escena de transición T VII-VIII*

Lauren, Jordi y Kate caminan por el corredor. Su atención se desvía hacia unos ruidos provenientes de una de las habitaciones, los cuales son ocasionados por el ataque de nervios de Wendy, quien se retuerce en el suelo sobre las piedras.

*VIII.* La acción tiene lugar en la habitación donde Wendy y Dale habían tenido su encuentro amoroso. En esta sección Newson subraya cómo ciertos grupos de individuos pueden ser crueles con personas que no pertenecen a su grupo, rechazándolas y negándoles su apoyo.

*VIII.1* Lauren, Jordi y Kate abren la puerta y entran a la habitación.

*VIII.1.A* Los tres miran a Wendy, quien sigue tumbada sobre el piso después de su ataque de nervios.

*VIII.1.B* Wendy se percató de la presencia de Lauren, Jordi y Kate, y se levanta de un solo impulso para ir a refugiarse en una de las esquinas de la habitación, en donde comienza a ponerse la ropa.

*VIII.1.C* Wendy se aproxima a Lauren, Jordi y Kate, quienes la rechazan y abandonan la habitación.

*Corredor. Escena de transición T VIII-IX*

Wendy también abandona la habitación y sigue a los otros.

*IX.* Wendy se aproxima a Lauren, Jordi, Kate y Dale, que ahora están juntos en uno de los extremos del corredor. Durante esta sección, Lauren, Kate, Jordi y Dale hacen evidente su indiferencia hacia Wendy al arrojarla con maldad y agresividad lejos de su grupo.

*IX.1* Wendy intenta comunicarse con el grupo.

*IX.1.A* Wendy va y viene de una persona a otra; pero todos terminan por ignorarla.

*IX.1.B* Pierde el control y trata por medio de la fuerza de ser aceptada dentro del grupo. El grupo corre y se aleja de ella retozando y saltando mientras se dirige hacia el otro extremo del corredor.

*IX.1.C* Wendy se queda sola mientras Nigel aparece en la escena. Éste trata de aproximarse hacia ella y escucharla.

*IX.1.D* Wendy tiene otro ataque de nervios mientras las luces del corredor comienzan a encenderse y apagarse con violencia intensificando sus convulsiones. Termina por caer al piso, y finalmente se arrastra por el suelo hacia la habitación de las piedras.

*Corredor. Escena de transición T IX-X*

Wendy es distraída por un fuerte ruido que proviene de la parte interna de la habitación, y camina hacia él.

*X.* Wendy entra nuevamente a la habitación de las piedras, que ahora se encuentra en ruinas y penumbras. Esta escena anticipa la pérdida de fe por parte de Wendy, quien queda desolada cuando ya no puede encontrar a Nigel a pesar de sus desesperados intentos.

*X.1* Las duelas de madera que forman la estructura del piso de la habitación comienzan a moverse y a despegarse por su cuenta, hasta que se desprenden de su lugar dejando ver agua debajo de ellas. De este lugar donde se puede ver el líquido comienzan a emerger miembros de un cuerpo humano agitándose. Piernas y brazos pueden mirarse, pero no es posible identificar a quién pertenecen.

*X.1.A.* Wendy trata desesperadamente de ayudar a esta persona a salir del agua, pero fracasa.



*X.1.B* Wendy, en su desesperación por sacar a la persona a flote, comienza a desprender aún más las duelas de madera para salvarla.

*Corredor. Escena de transición T X-XI*

Nigel aparece en el corredor. Wendy deja la habitación cerrando la puerta detrás de ella y sale en busca de Nigel. Wendy comienza a perseguir a Nigel, quien a su vez trata de escapar, hasta que Wendy por fin logra sujetarlo por la fuerza. Comienza un violento forcejeo entre Wendy y Nigel. Ambos tratan de comunicarse sin éxito, hasta que terminan por derribar la puerta de la habitación de la escena X.1.B y caen al estanque de agua debajo del piso.

*XI.* La habitación de las escenas anteriores sigue siendo el lugar de la escena. En esta sección se le recuerda una vez más al espectador que la fe y la religión no son suficientes para aliviar la tristeza y la desolación, y que incluso en ocasiones funcionan como opresoras.

*XI.1* Melanie, vestida de negro, reanuda su canto en latín. La iluminación es oscura y sombría.

*XI.1.A* Melanie sigue cantando mientras una figura de hombre (¿Dale?) entra en la habitación.

*XI.1.B* Melanie se aproxima al hombre y lo consuela junto al tanque de agua. Instantes después los dos abandonan la habitación.

*XI.1.C* Sorpresivamente, Wendy salta hacia afuera del tanque de agua y se da cuenta de que Nigel ya no está ahí.

### *Corredor. Escena de transición T XI-XII*

Wendy abandona la habitación y comienza a buscar desesperadamente a Nigel.

*XII.* En esta escena hay un regreso a la iglesia en donde inició la pieza coreográfica, pero ahora el lugar está en ruinas. Durante esta escena, la pérdida de fe por parte de Wendy es originada por su tristeza tras haberse quedado sin Nigel.

*XII.1* Wendy entra a la iglesia, cuyo único elemento escenográfico sobreviviente es la cruz de madera gigante en donde la mujer desnuda y ocupando el lugar de Cristo canta en latín.

*XII.1.A* Wendy continúa buscando a Nigel y grita para atraer su atención. La mujer de la cruz continúa su canto, mientras que Wendy, de cuando en cuando, se dirige a ella haciendo señas de repudio.

*XII.1.B* Wendy mira fijamente a la mujer de la cruz con una expresión de rechazo mientras sujeta una copa de vino. Wendy asciende por la cruz de madera hasta alcanzar a la mujer, a la que obliga a beber el vino. En seguida Wendy besa agresivamente a esta figura femenina desnuda que se encuentra en la cruz.

*XII.1.C* Con ademanes agonizantes, la mujer desnuda desciende de la cruz hasta llegar al piso, en donde se tiende y se desvanece con ayuda de efectos especiales para esta versión de video.

*XII.1.D* Wendy se queda sola en la habitación.

### *Escena final*

Durante esta escena, se subraya la soledad de Wendy cuando se queda sin compañía, aislada del resto de sus amigos, quienes ya han desaparecido de la escena. Wendy abre una ventana y mira hacia afuera, pero luego vuelve la mirada hacia el público que la está observando. Sonidos de la calle se alcanzan a escuchar a la distancia. Estos

sonidos conectan al espectador por última vez con una realidad externa y le dan esperanza de que Wendy pueda reintegrarse a una vida en sociedad.

### **Desarrollo, manipulación y naturaleza del material y el vocabulario dancísticos utilizados por Lloyd Newson**

Lloyd Newson genera material dancístico de varias maneras. Improvisaciones sobre algunos textos, pequeños párrafos o sonidos se encuentran entre algunos de estos mecanismos. Para *Strange Fish*, el coreógrafo les indica a Wendy y a Nigel –los dos personajes que interpretan los roles de desadaptados sociales– que improvisen con base en la pronunciación de palabras y la emisión de sonidos sin significado alguno, como se puede apreciar en las secciones V.1 A, B, C y D, y en la sección V.2 A y B, en donde Nigel combina movimiento físicos con lenguaje verbal. También en la sección X.1.B Wendy y otros intérpretes, entre ellos, Lauren, Kate, Jordi y Dale, usan sonidos y lenguaje verbal para generar movimientos dancísticos. Elementos rítmicos emanan de estas relaciones, es decir, el ritmo del movimiento surge de la naturaleza de los pasos ejecutados, como el caminar evitando a otra persona, etc. Al respecto, Lloyd Newson comenta:

Utilizar lenguaje verbal facilita la ejecución y comprensión de ciertos movimientos, que de otra manera serían difíciles de entender. Si Nigel ejecutara los movimientos en la escena de la fiesta (V.1 A, B, C, D y V.2 A y B) de *Strange Fish* sin utilizar lenguaje verbal, éstos serían absurdos e inaceptables. Sin embargo, algunas veces el significado de las palabras es muy limitado, así que me pareció adecuado utilizar una forma de teatro musical en donde se combinan palabras con sonidos. En *Strange Fish* buscaba que Melanie tuviera un vocabulario personalizado, así que decidí que las palabras fueran pronunciadas al revés, de atrás hacia adelante, o en latín, como en la escena I.1 A, B y C, VII 1 y 2, y XII.1 A, B y C.

Para *Dead Dreams of Monochrome Man* se utilizó material en forma de texto obtenido de entrevistas que se hicieron a cincuenta homosexuales y bisexuales. Los testimonios describían experiencias y motivaciones que se usaron para generar secuencias de movimientos. Para la misma obra, también se usaron imágenes obtenidas del libro *Killing For Company*, de Brian Masters. Estas imágenes fueron cuidadosamente entrelazadas con material del repertorio creado por Lloyd Newson.

En otras instancias el material coreográfico proviene de observar a personas en actividades cotidianas, como el hecho de entrar caminando a un café. En este sentido, el material dancístico queda impregnado de un significado muy cercano al comportamiento humano del día a día, antes de haber sido abstraído para transformarlo en movimientos que quedan lejos del quehacer humano cotidiano.

En *Strange Fish*, durante la escena de la fiesta en las secciones V.1 A, B, C y D, y V.2 A y B los intérpretes improvisaron tomando en consideración la forma en que las personas se comportan de manera natural en una fiesta entre amigos y conocidos. Observaron cuidadosamente cómo se comportan las personas cuando quieren y cuando no quieren interactuar con otros, e incorporaron esto al material coreográfico. Los intérpretes improvisaron también a partir de instrucciones del propio Newson, como por ejemplo: “aléjate de un grupo y mira alrededor; pierde al grupo y camina solo; ignora y no te prestes a convivir con otros; demuestra eso cerrando tu cuerpo en vez de mostrarlo abierto y dispuesto a interactuar”.

A Nigel se le dieron instrucciones para invadir los espacios físicos de otros. Otros elementos presentes en la comunicación cotidiana, como contacto visual, orientación y proximidades, también fueron empleados para el desarrollo de material coreográfico. Asimismo, estructuras rítmicas particulares surgieron de estos desarrollos. Newson transforma el movimiento del lenguaje corporal pedestre y su rítmica natural en material coreográfico rico en significados, dinámicas y texturas.

Otro mecanismo, diferente de los ya mencionados, también utilizado por el coreógrafo y su grupo de intérpretes creadores es la improvisación en torno a sentimientos de enojo, frustración, ira o desesperación. Para *Strange Fish*, cuando Wendy interpreta ataques de frustración sexual en la escena de las piedras (VII.2.D) se

dejó llevar por sentimientos de enojo, desesperación y decepción por no poder relacionarse sexual y emocionalmente con un hombre para construir su lenguaje de movimiento. El ritmo corporal surgía de la misma sensación de desesperación y angustia de un sentimiento de enojo. ¿Cómo se mueve la gente cuando está enojada, cuando está desesperada? ¿Con qué ritmo y con qué dinámica?

Para *Dead Dreams of Monochrome Man* existe una relación directa entre lo que los intérpretes sentían y lo que hacían corporalmente. Aquí claramente se observa el uso de la función performativa descrita en el modelo de comunicación de Jakobson de acuerdo con la definición de Valerie Preston-Dunlop.

Improvisación basada en diferentes estados emocionales y sensaciones corporales que pueden emanar de fuentes diversas es otra manera en la que Newson crea material coreográfico. En *Strange Fish*, en la sección IV.1.A y B, el dúo entre Lauren y Jordi fue desarrollado –de acuerdo con lo que comenta el mismo Lloyd Newson– en función de sensaciones y sentimientos que se pueden experimentar en un simple abrazo. Las sensaciones pueden ser ambiguas y a veces ser opuestas unas a otras, de modo que en un abrazo podemos sentir intimidad y seguridad, pero también una sensación de estar atrapados y de dependencia emocional.

En otras ocasiones el abrazo en el dúo representa la sexualidad y en particular el acto de la penetración. En ciertos momentos del dúo los brazos de Lauren dibujan un óvalo sosteniendo sus manos siempre unidas. Esta forma se mantuvo durante un largo tiempo y se utilizó para crear movimientos en distintos niveles de acción. Desde el piso, pasando por posiciones de pie, hasta momentos en donde Jordi elevaba a Lauren.

Movimientos que se arrastran por el piso y pequeños saltos también se combinaron con otros movimientos en esta misma posición de brazos. Asimismo, pueden apreciarse en el dúo diferentes rangos de proximidades corporales entre Jordi y Lauren. Desde estar en contacto corporal muy cercano con el otro hasta estar separados sin contacto físico son otras de las maneras que se emplean para generar material coreográfico.

En otras ocasiones dicho material se obtiene de una relación física directa del intérprete con los elementos del escenario y algunos utensilios, generando una integración natural entre ejecutante y entorno. Lloyd Newson se refiere a esta situación de la siguiente manera: “Sets are built in advance, so that performers could live on the set and ensure that it was embodied as part of the performance. It needs to be lived in, and you need to allow [...] the body and the architecture to interact on stage”.

En *Strange Fish* hay una mujer colgada de una cruz gigante de madera, como un Cristo crucificado (I.1 A, B y C, y XII.1 A, B y C), y se puede ver que sus movimientos se integran con la forma de la estructura. En otros momentos de la pieza los ejecutantes se mueven en agua (X.1 A y B, y T X-XI), y ésta se usa como metáfora del inconsciente y de lo que sucede subrepticamente.

Para la pieza *Enter Achilles*, los intérpretes improvisaron asumiéndose como muebles.

Otra forma de experimentación surgió de la idea de imitar el movimiento de animales, como Melanie en la cruz (I.1 A, B y C) y en XII.1 A, B y C, donde se mueve como una serpiente. También en la sección X.1 A y B Jordi se mueve dentro del agua como una criatura de origen animal a punto de salir a la superficie. (“There is a lot of animal improvisation of man returning back to being animal”.)

En *Strange Fish* se improvisa tomando como punto de partida la interacción social de un individuo con otros, o de varios individuos con otros. Se elige un motivo y se desarrolla de forma gradual hasta hacerlo exagerado. Por ejemplo, en la escena de la fiesta en la cantina (V.1.C y V.1.D) Nigel trata de separar a las parejas, primero a través de acercarse físicamente y estableciendo contacto visual; después a través de contactos corporales leves, que incluyen pequeños empujones o roces, hasta una interacción más exagerada y violenta que conlleva un contacto físico más fuerte.

Un sello en el estilo de Lloyd Newson radica en dejar que sus intérpretes desarrollen material coreográfico a partir de su propia individualidad, permitiendo que afloren las propias capacidades de cada uno, sin importar sexo, edad, color de piel, etc. El ritmo y las cualidades dinámicas del movimiento también surgen de la naturaleza del movimiento y de las cualidades físicas de los intérpretes.

Newson y los integrantes de su compañía estudian de forma continua el comportamiento social de los individuos en la vida cotidiana y luego emplean esta información en sus exploraciones de movimiento. Así construyen un vocabulario dancístico propio de la compañía que expresa la realidad social de su entorno cultural.

## 15.2 *Strange Fish*: microestructura

En esta parte del análisis se tomará sólo una sección de la coreografía (IV.1 A y B) que corresponde al dúo romántico entre Lauren y Jordi. (La elección de la misma es completamente arbitraria, y sólo corresponde a un gusto estético personal por este dúo.)

Para llevar a cabo el análisis correspondiente es importante considerar los motivos, las células y los elementos de la sección elegida. El análisis se dividirá en dos partes: frase A y frase B. La frase A es la parte del dúo que se ejecuta contra el muro, y la frase B es la parte que se desarrolla despegándose del muro. Primero se analiza la frase A y luego la B. Esta mirada más minuciosa deja ver relaciones aún más detalladas y poco visibles entre los componentes y subcomponentes de la danza. Estos detalles ofrecen datos más precisos de la estructura, la narrativa, la dinámica el uso del espacio, etc., de la obra coreográfica.

El microanálisis que se presenta es muy pequeño, pero resulta importante incluirlo. Lo ideal sería hacer un análisis micro de todas las secciones de la coreografía; sin embargo, ello rebasa los propósitos de este manual.

*Frase A.* Dentro de esta frase puede reconocerse un motivo (IV.1.A.a), el cual se logra a partir de la combinación de dos células que se forman con los mismos elementos pero con pequeñas variaciones en la ejecución.

Las células se describen de la siguiente manera a partir de los siguientes tres elementos:

IV.1.A.a.(a). \_a. Giros que se hacen a una velocidad baja (ejecutados por L y J a diferentes alturas, siempre en contra de un muro. En los giros, en ocasiones L pasa por delante de J, y otras veces J pasa por delante de L). \_b. Movimientos de brazos que se deslizan de forma curva o recta, ya sea por la superficie del muro o al acariciar la piel de la otra persona. \_c. Abrazos alrededor de distintas partes del cuerpo de la otra persona que la atraen hacia la pareja.

IV.1.A.a.(b). Esta segunda célula también se forma de tres elementos, dos de los cuales son idénticos a los primeros dos elementos de la primera célula, y un tercer elemento (\_c), que consiste en recostarse en el cuerpo de la otra persona.

*Frase B.* Dentro de esta frase se pueden reconocer dos motivos: IV.1.B.a y IV.1.B.b. El primer motivo está conformado por una sola célula: IV.1.B.a.(a), en donde los elementos son \_a, la posición de brazos de Lauren que forman un óvalo con sus manos siempre sujetadas y los codos rotados hacia adentro del óvalo. Esta posición ofrece un espacio por el que Jordi atraviesa constantemente. El segundo elemento de la frase se designa como \_b, y está constituido por la acción de Lauren para acercarse a Jordi.

El segundo motivo se conforma de dos células con dos elementos cada una:

IV.1.B.(a). \_a. La acción de Jordi al pasar a través de los brazos de Lauren. Estos movimientos pueden tener una connotación sexual, y \_b: Lauren mantiene a Jordi abrazado y él la arrastra hacia sí manteniendo esta posición en los brazos.

IV.1.B.(b). \_a. La acción de Jordi al pasar a través de los brazos de Lauren. Pero en esta ocasión no permanece abrazado, sino que sale a través del óvalo y luego hace un movimiento (\_b) alejándose de ella.



# Capítulo 16

## WILLIAM FORSYTHE Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA DANZA CLÁSICA

Este apartado tiene como finalidad explicar la manera en que William Forsythe deconstruye la danza clásica. Para ello se usarán principalmente nociones que provienen de la deconstrucción en la arquitectura, y de la conversación entre Jacques Derrida y John D. Caputo en *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, así como artículos y entrevistas que se refieren al coreógrafo y su trabajo.

Otra herramienta importante de mencionar son las estrategias de trabajo que William Forsythe empleó para crear coreografías y que se encuentran disponibles en el sitio de YouTube *Improvisation Technologies*. (Más adelante se hará referencia a este punto.)

Algunas coreografías de Forsythe, como *Artifact*; *In the Middle*, *Somewhat Elevated*, y *Solo*, también son utilizadas como fuentes para reseñar características de la deconstrucción en su estilo coreográfico.

Otros comentarios en relación con la deconstrucción provienen de mi propia experiencia como ejecutante de danza clásica, y también de mi experiencia como bailarina de la Compañía Nacional de Danza Clásica del INBA.

Jacques Derrida, en la conversación que sostiene con John D. Caputo en *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, habla del concepto de inauguración en cuanto a la deconstrucción, y enfatiza la importancia de la “irrupción de algo absolutamente nuevo” (15). Señala que la deconstrucción busca transformar la tradición y el discurso; pero advierte que esto no debe hacerse a partir de la destrucción de las instituciones o de las corrientes de pensamiento, y especifica que tampoco es algo que repita una institución dada. Afirma, asimismo, que no se trata de algo conservador.

Derrida subraya que la deconstrucción es un nuevo arreglo de los elementos de la tradición, el cual da inicio a algo nuevo, pero “también continúa algo; es fiel a la memoria del pasado, a la herencia, a algo que recibimos del pasado, de nuestros predecesores, de la cultura” (16).

Partiendo de esta perspectiva, Forsythe irrumpe en el campo de la danza clásica y continúa siendo fiel a la tradición de esta disciplina: a lo que heredó de Rusia, de Balanchine y de sus predecesores; pero al mismo tiempo introduce elementos nuevos, los cuales le permiten organizar la técnica tradicional del ballet clásico en algo diferente; algo que, al mismo tiempo que respeta, transgrede. Forsythe, pues –tal como aconteció en la arquitectura–, estaría postulando una instancia de quiebre, una fragmentación y pluralidad del discurso coreográfico.

La deconstrucción enfatiza la idea de desmembrar algo y la posibilidad de volverlo a armar de otra manera, sin perder de vista sus elementos esenciales pero criticando, cuestionando y poniendo en tensión estos elementos. “Derrida dice que toda estructura es artificial, completamente artificial” (Romero Gil) y que, como tal, puede afirmarse que las reglas básicas y usos corrientes de tales estructuras (incluidas las de cualquier lenguaje) se pueden romper y transformar.

William Forsythe retoma esta idea como concepto primordial para sus trabajos coreográficos, así como para la transformación y deconstrucción de la danza clásica. “Forsythe’s basic idea is that ballet is like a language. It has vocabulary and rules of correct usage. But correct usage is not his focus; he is much more interested in bending and breaking the rules.” (Forsythe, 2008.)

Forsythe se apega a la técnica del ballet clásico, pero transforma su lenguaje y propone que las frases, los pasos, línea de brazos y piernas, movimientos y posturas de cabeza, transiciones, etc., se pueden transmutar.

## 16.1 La kinesfera

Para Forsythe, el punto de partida proviene de la kinesfera de Rudolf Laban. La kinesfera, en el contexto de las teorías de Laban, es una esfera imaginaria que envuelve al cuerpo del bailarín, quien se vale de ella para organizar y dirigir sus movimientos en

el espacio, tomando en cuenta distintos niveles, ejes y planos de acción, así como diferentes direcciones hacia donde se pueden dirigir los movimientos. De acuerdo con la teoría de Laban, la kinesfera –siempre y sin excepción– mantiene una relación fija con respecto al cuerpo del ejecutante, de modo que cuando éste se mueve la kinesfera viaja junto con él manteniendo la misma relación.

En esta relación fija de la kinesfera y el cuerpo del ejecutante, el centro de masa del intérprete coincide con el centro físico de la estructura geométrica mencionada. El equilibrio del bailarín depende de la relación que sus movimientos tengan con el eje vertical de la kinesfera y el centro.<sup>24</sup>

En la propuesta de Forsythe, la kinesfera deja de ser única y se transforma en un conjunto de esferas imaginarias cuyos tamaños pueden variar, se pueden expandir o colapsar, según la necesidad y el gusto estético. Dada esta transformación, el centro físico de la kinesfera original no sólo cambia de lugar, sino que se multiplica en una serie de puntos que pueden estar localizados en cualquier parte del cuerpo humano, como por ejemplo la rodilla, el codo, la cabeza, el hombro, una oreja o una extremidad completa (en este último caso el centro no sería un punto, sino una línea). En los movimientos de los bailarines estas esferas pueden funcionar de manera individual o simultánea, lo que genera un desmembramiento del cuerpo, que se aprecia como fragmentado (para ahondar en este tema, ver Ann Nuget).

En este sentido, William Forsythe altera la noción clásica de *centro* corporal que prevalece en la danza académica, ya que lo mueve de lugar del centro de masa del ejecutante hacia cualquier otro punto del cuerpo humano. Así, genera la existencia de *múltiples centros* a partir de los cuales emanan movimientos que se proyectan en varias direcciones, de modo que el cuerpo no se ve como una unidad, sino como un organismo segmentado en el que las distintas partes del cuerpo trabajan de manera independiente y desarticulada.

<sup>24</sup> Para obtener una explicación más amplia y detallada de la kinesfera y sus características, se recomienda consultar Elizabeth Cámara e Hilda Islas. *Pensamiento y acción. El método Leeder de la escuela alemana*. México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes/INBA, págs. 141-212.

Esto es congruente con la idea de Derrida de acuerdo con la cual los lenguajes siempre tienen un centro dominante que opaca a los demás, de manera que al crear múltiples kinesferas se quita el centro de su lugar privilegiado para crear una heterogeneidad, y con ello múltiples puntos de vista del discurso. Esto permite que en Forsythe existan contradicciones y tensiones dentro de un mismo lenguaje coreográfico.

Cabe mencionar que las tensiones en el discurso, así como la heterogeneidad, son características que Derrida enfatiza de manera constante en su discusión acerca de la deconstrucción. Derrida dice textualmente: “Es de eso de lo que está hecha la deconstrucción: no la mezcla, sino la tensión entre la memoria, la fidelidad, la preservación de algo que se nos ha dado y, a la vez, la heterogeneidad, algo absolutamente nuevo y una ruptura” (Derrida y D. Caputo: 17.)

En mi análisis propongo que en Forsythe la heterogeneidad se da al crear múltiples kinesferas que funcionan de manera simultánea, a la vez que la tensión se produce al colocar elementos de la danza clásica frente a elementos de otras escuelas y tradiciones, como Laban o la danza teatro, así como al manipular los elementos de la tradición con mecanismos coreográficos que ésta no utiliza.

En los trabajos coreográficos de William Forsythe pueden apreciarse posiciones de brazos, torso, cabeza, piernas, caderas, pies y manos bien definidas, que claramente pertenecen a la danza clásica tradicional. Sin embargo, estas posiciones de las distintas partes del cuerpo son transformadas y sustituidas por posturas retorcidas y rotas. A lo largo de sus coreografías, de manera recurrente se ven posiciones del vocabulario tradicional de la danza clásica, pero que son constantemente diluidas y llevadas por transiciones inusuales de cuerpos fragmentados hacia nuevos momentos en donde la posición clásica vuelve a surgir y a establecerse de manera clara.

En su coreografía *Solo*, puede apreciarse una clara división entre el trabajo del torso y el de las piernas, aspecto inusual en la danza clásica pero característico del trabajo de Forsythe.

Para lograr la deconstrucción, noto que Forsythe busca la identidad de la danza académica, pero al mismo tiempo encuentra la apertura, la brecha o la fisura que permite incluir elementos de otras tradiciones dentro de su propuesta coreográfica:

Al menos en lo que a la deconstrucción respecta, ésta se halla interesada en lo que considera el gran canon (el estudio de las grandes obras de Occidente) y abierta a su vez a nuevas obras, nuevos objetos, nuevas culturas, nuevos lenguajes, y no veo la razón por la cual debamos elegir entre ambos. Ésa es la tensión de la deconstrucción. [Derrida y D. Caputo: 22.]

Esto, desde mi punto de vista, se advierte en Forsythe en la observación de la danza clásica y el academicismo, pero al mismo tiempo en su apertura a otras tradiciones, de modo que algunas propuestas y conceptos de Rudolf Laban, o de coreógrafos como Pina Bausch, George Balanchine, Petipa, Cranko, MacMillan, etc., son incorporadas en su estilo.

## 16.2 La fisura

He distinguido en obras de Forsythe otras estrategias que también abren una brecha o fisura en la danza académica, y que permiten incorporar la otredad en su propuesta. Estas tácticas son las transiciones de piso inusuales que llevan al bailarín a realizar trayectorias que no son lineales y claras. Los pasajes o caídas de posiciones de pie al piso tampoco se ejecutan como lo dicta la tradición de la danza clásica, con transiciones suaves y livianas, sino con movimientos bruscos, ruidosos y muy marcados, producidos por golpes de los cuerpos de los bailarines en el piso o con sus propios cuerpos. Esto hace ver a los movimientos potentes y fuertes, en vez de ligeros, efímeros y fugaces, como se ejecutan en la forma más purista de la danza clásica académica.

Algunos de los movimientos de *développé* y desarrollo de brazos que se utilizan en las piezas de Forsythe no terminan mostrando la posición dúctil y alargada de la línea, en una pausa o suspensión de la posición, sino con un acento o chicotazo que llevan a

la extremidad a disolverse en una postura *en dedans* (cabe mencionar, que la técnica del ballet clásico académico se basa en el *en dehors*) y quebrada. Por su parte, algunos de los movimientos de los pies, o las acciones de los pies para desprenderse del piso sí respetan el proceso que se lleva a cabo en la danza clásica de empujar el piso articulando las partes del pie hasta alargar el empeine y los dedos. Sin embargo, esta posición del pie no se mantiene por mucho tiempo y se transforma en una posición absolutamente ajena al vocabulario clásico, con el pie flexionado y el tobillo torcido.

La *fisura* también ocurre al exagerar el *épaulement*, rotando no sólo la línea de los hombros sino la espina dorsal completa, incorporando también a la cadera, mientras la pierna de trabajo y los brazos rebasan la línea media del cuerpo acentuando la torsión. Al exagerar el *épaulement* de la manera descrita, el cuerpo da un latigazo y, en su mayor punto de tensión, se desenrolla con gran velocidad, permitiendo que se quiebre y desarticule hasta llegar a otra posición académica. Es entre una posición académica y otra que no lo es como se produce la fisura y se incorpora lo roto, fragmentado y desarticulado que propone la deconstrucción.

### 16.3 La inestabilidad y las posturas fuera de centro

Otra característica del trabajo de William Forsythe –que también se desprende de la deconstrucción y que se establece a partir de las teorías y herramientas de Laban– es la búsqueda continua de inestabilidad, o *momentos superkinesféricos*. También toma la idea de abandono de la verticalidad y la horizontal que se utilizan en la arquitectura deconstructivista, y que se puede observar en construcciones de arquitectos como Frank Gehry, Daniel Libeskind y Peter Eisenman.

En las teorías de Laban, así como en la danza clásica, el movimiento del cuerpo humano nunca rebasa las fronteras de la kinesfera, y esto permite que el movimiento del bailarín se mantenga en equilibrio. En la nueva noción de desestabilidad de Forsythe se busca que el ejecutante vaya más allá de las fronteras de la kinesfera a partir de la pérdida de la verticalidad de su cuerpo, lanzando a éste a una caída inevitable. En esta nueva visión del cuerpo del ejecutante fuera de centro, el torso se

desplaza con respecto a la pelvis, creando nuevas líneas inclinadas en el espacio. La pierna de apoyo también se lanza fuera de la línea vertical, con ayuda de la zapatilla de punta que empuja contra el piso, construyendo una línea en diagonal, tanto de la pierna de apoyo como de la pierna que se eleva rebasando los ciento ochenta grados de apertura y llevando al cuerpo también al desequilibrio.

Salto y giros también se ejecutan fuera de centro, con el apoyo de posturas de manos y brazos entre parejas de bailarines que ejercen palancas complejas para estos fines. Algunas de las posiciones de la danza clásica, como la cuarta y la segunda, también son transformadas al exagerar la distancia entre una pierna y otra, haciendo más complicadas las transiciones hacia otras posturas y provocando, de igual manera, una visión de desestabilidad y desequilibrio en la danza. Asimismo, la alta velocidad de los pasos, las transiciones y desplazamientos destacan esta característica. La música también está cuidadosamente diseñada para mostrar el cuerpo humano como una pieza de tecnología capaz de una alta precisión técnica y mecánica (para este tema, ver William Forsythe y Elizabeth Le Compte). Estas cualidades se pueden observar en las obras coreográficas *In the Middle, Somewhat Elevated*; *The Vertiginous Thrill of Exactitude*, y *Artifact*.

#### **16.4 Otras estrategias de Forsythe para la deconstrucción de la danza**

Forsythe usa la danza clásica, toma sus normas y principios, pero se pregunta de qué otras maneras pueden utilizarse. Para Forsythe el ballet brinda información de gran utilidad; pero no lo toma como la ley, como algo inamovible. Sus innovaciones van más allá de las transformaciones en la técnica y los movimientos: abarcan los métodos de creación y recepción.

William Forsythe también deconstruye estos procesos incorporando situaciones de tensión y duda a las cuales tienen que hacer frente ejecutantes y receptores. Por ejemplo, hace que sus coreografías no dependan de la música: en varias de sus piezas coreográficas, Tom Willems (compositor de la música de varias de las coreografías de Forsythe) compone la música al mismo tiempo que los bailarines están bailando en el

escenario. De esta forma, el compositor analiza lo que está sucediendo en escena y lo lee como si fuera una partitura que lo guía. El músico conoce ciertos aspectos de la composición, pero únicamente los utiliza en función de lo que está sucediendo en la escena con los bailarines y la coreografía. Esta estrategia tiene como fin, entre otras cosas, provocar que el público esté permanentemente atento a lo que se está desarrollando en escena, ya que reta las formas usuales y tradicionales de proceder, poniendo a prueba las capacidades de observación de la audiencia con elementos y procesos impredecibles.

Lo anterior se observa incluso en la forma en que hace caminar a sus bailarines en el escenario. Desde pequeños, en su entrenamiento en danza clásica los bailarines aprenden a caminar con pasos estilizados alargando las piernas y los pies mientras se mueven en escena. Forsythe los hace caminar de otra manera, de una forma más natural, con pasos de uso cotidiano (para este tema, ver la entrevista de William Forsythe con Roslyn Sulcas). El porte de los ejecutantes, su postura del torso, la anatomía de sus piernas y sus brazos muestran su entrenamiento y desarrollo en la danza académica; pero la manera en la que caminan, en la que dan pasos y mueven los brazos sale del estereotipo y la usanza del ballet clásico.

También en el trabajo de parejas se nota una transformación respecto de los dúos icónicos de la danza clásica. En los dúos de ballet, el hombre se encarga de guiar y llevar a la bailarina a través de distintas posturas para lucir con destreza y elegancia. Para Forsythe, en cambio, los dúos deben consistir en compartir material coreográfico y hacer no sólo que la bailarina muestre sus habilidades, sino que el bailarín también despliegue su cuerpo y ejecute pasos con gran dificultad técnica, incluso con el apoyo de la bailarina.

Otra característica de las coreografías de Forsythe es que los bailarines hacen sonidos con sus cuerpos; sonidos con la respiración; sonidos con partes del cuerpo que se deslizan o golpean contra el piso; sonidos golpeando sus propios cuerpos, o sonidos con sus voces. De esta manera, los bailarines transitan en el espacio y el tiempo no sólo guiados por señales visuales que se puedan encontrar en el escenario, sino también por señales sonoras que se generan en el espacio. Todos estos sonidos



son usados por los bailarines para conectarse y sincronizarse entre sí, o para realizar acciones en contrapunto.

En las coreografías de Forsythe los bailarines improvisan la mayor parte del tiempo, pero esta improvisación se lleva a cabo con base en ciertas reglas y métodos de interpretación. En varias ocasiones, durante la función, el coreógrafo les da señales luminosas para que éstos ejecuten cierta instrucción. En otros momentos, los intérpretes prestan atención a orientaciones en el espacio para efectuar movimientos, en lugar de realizar pasos determinados con dinámicas y direcciones particulares.

Otra estrategia para que sus bailarines construyan movimientos consiste en hacerlos interactuar con objetos imaginarios creando oposiciones. De estos procesos emanan pasos de la danza clásica transformados, de tal forma que vuelven a surgir la heterogeneidad y la tensión propias de la deconstrucción.

Los procesos de creación de Forsythe no se reducen a una sola práctica, sino que se abren a diversas corrientes para construir movimientos. Sus métodos son audaces, traspasan fronteras y ponen en tensión elementos de su tradición con otras propuestas. Por ello se desvincula de algunos de los cimientos de la danza clásica.

# Reflexión final

Cada época y cada circunstancia histórica les dan nuevo sentido a las técnicas y estilos dancísticos. Los cambios culturales, incluidas las nuevas tecnologías, son parte de estas tendencias, e introducen transformaciones profundas y aceleradas en la manera de comunicarnos y recibir información, exigiendo una mayor flexibilidad y dominio de las técnicas corporales. Si bien todo esto es una ventaja, no es suficiente para garantizar la existencia de verdaderos artistas en el sentido pleno de la palabra.

Artistas que sepan emplear todo su ser en beneficio de su disciplina, de su desarrollo personal, y contribuir a la construcción de una sociedad mejor mediante la difusión y apreciación del arte de la danza. Artistas que utilicen no sólo sus habilidades físicas, sino también sus capacidades intelectuales y cualidades espirituales. Es importante dotar a los artistas con herramientas que los impulsen a poner en uso sus capacidades cognitivas al servicio de su práctica.

En el vasto mundo de la danza, coreógrafos; escenógrafos; técnicos de tramoya, sonido e iluminación; vestuaristas; músicos; críticos; anotadores; periodistas, etc., deben tener un amplio dominio de su quehacer, pero además un conocimiento de los otros sectores que intervienen en su medio para lograr un enriquecimiento de sus obras y producciones. En este sentido, los estudios coreológicos aportan metodologías y herramientas para que quienes se vinculen con la danza tomen en cuenta no sólo el conocimiento de su área, sino que además incorporen los saberes de otras áreas que circundan su universo creativo.

Estas metodologías y herramientas también brindan un beneficio a los espectadores de la danza, permitiendo que desarrollen su sensibilidad y capacidad de apreciación.

En este contexto, los estudios coreológicos cobran particular relevancia para el ejecutante de la danza dados los conocimientos teóricos que le permiten asumirse como un ser dotado de inteligencia, y no sólo como un par de ojos que ven, un par de oídos que escuchan y un par de pies que caminan. Así, quien baila puede entender que detrás de todo

lo que concurre en el espacio dancístico hay un sujeto que piensa y que trata de incorporar sus propios saberes a este medio maravilloso de representación que es la danza.

En los dominios de esta disciplina, los estudios coreológicos ofrecen nuevas maneras de dar sentido a ese *ser* complejo que es el artista. Propone para los ejecutantes que la enseñanza y el aprendizaje de los saberes del cuerpo, el espacio, el sonido y el movimiento no deben basarse únicamente en el dominio de técnicas (la técnica del *battement tendu*, la técnica del *port-de-bras*, la técnica del salto o del giro...).

La educación debe permitir que la técnica sea rebasada, puesta al servicio del artista para explotar su inteligencia, creatividad y sensibilidad. Hay que ofrecer herramientas cognitivas que permitan al artista dar ese *salto* hacia el verdadero conocimiento de su medio. En esta tesitura se resalta la necesidad de generar un diálogo del *dentro* con el *fuera* para construir una percepción completa, clara y emotiva del objeto dancístico.

# Bibliografía, hemerografía y documentos electrónicos

## A

- Adshead, Janet. *Dance Analysis. Theory and Practice*. Londres, Dance Books, 1998.
- Argyle, Michael. *Bodily Communication*. 2a. ed. Nueva York, Routledge, 1998.
- Ashley, Linda. *Essential Guide to Dance*. 1a. ed. Londres, Hodder & Stoughton, 1996.

## C

- Chapple, Freda, y Chiel Kattenbelt. *Intermediality in Theatre and Performance*. Ámsterdam/Nueva York, Editing Bodies: Corpo-spatial Intermediality, 2006.

## D

- Damelio, Gustavo José. *Las dimensiones de los procesos de creación artística*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata:  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39709/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39709/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Derrida, Jacques, y John D. Caputo. *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- DV8 Web page: <https://www.dv8.com.uk>

## E

- El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid, Editorial Aguilar, 1980.

## F

- Ferreiro, Alejandra. “Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza”. En Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (coord.). *La danza en México. Visiones de cinco siglos*. México, Conaculta/INBA, 2002.
- Ferreiro, Emilia. *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. 2a. ed. Londres/Nueva York, Routledge, 1990.
- Forsythe, William, y Elizabeth LeCompte. Entrevista en YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=8yYW9HQ\\_f4E](https://www.youtube.com/watch?v=8yYW9HQ_f4E)
- Forsythe William, y Freya Vass Rhees. *Lecture*. Entrevista en You Tube, <https://www.youtube.com/watch?v=jf2mIukMy9o>

## G

- Galicheva, Anastasia. *Organisation of Body and Space in Drawings by William Forsythe and Daniel Libeskind*. Brighton, Universidad de Brighton, 2017.
- Guatterini, Marinella. *L'ABC Del Balletto*. Milán, Mondadori, 1998.
- Guerra Ramiro. *Apreciación de la danza*. Zulia, Universidad de Zulia, 1990.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. 2a. ed. México, Siglo Veintiuno Editores, 1978.

## H

- Hague, Dan, y Douglas Hunter. *The Self-Coached Climber. The Guide to Movement Training*. Pensilvania, Stackpole Books, 2006.
- Hall, Edward. *The Silent Language*. Nueva York, Anchor Press/Doubleday, 1973.
- Hessen, Johann. *Teoría del conocimiento*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2005.
- Horton Fraleigh, Sondra. *Researching Dance*. Sondra Horton Fraleigh y Penelope Hanstein (ed.). Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1999.

## J

- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Judith Lynne, Hanna. *To Dance is Human*. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

## L

- Lanz, Isabelle. *A Garden of Dance*. Ámsterdam, Theatre Institute, 1995.
- Lawson, Joan. *A Ballet-Maker's Hand Book*. Londres, A & C Black, 1991.
- Lynton Snyder, Anadel. *Crear como proceso de investigación*. México, UNAM, 2006.

## M

- Megías Cuenca, María Isabel. "Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza". Inédita. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, Departamento de la Psicología Evolutiva y de la Educación, 2009: <http://hdl.handle.net/10803/31869>
- Mendoza, Cristina. *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México, Conaculta/ INBA, 2000.
- Mosston, Muska, y Sara Ashworth. *Teaching Physical Education*. 5a. ed. San Francisco, Cal., Benjamin Cummings, 2002.

## N

- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Node Centre: <https://www.nodecenter.org/art-department/>
- Nugent, Ann. "The architexts of *Eidos: Telos*. A critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe". Inédita. Tesis para obtener el grado de doctora en filosofía. Escuela de Artes Escénicas, Universidad de Surrey, 2000.

## P

- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Peterson-Royce, Anya. *Movement and Meaning: Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Piaget, Jean, y Rolando García. *Psicogénesis e historia de la ciencia*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Preston-Dunlop, Valerie. *Dance is a Language, Isn't it?* Londres, Laban Centre, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Looking at Dances*. Nueva York, Verve Publishing, 1998.

———. *A Handbook for Dance in Education*. Londres/Nueva York, Longman, 1980.

———. *Dance Words*. 2a. ed. Chur [Suiza], Harwood Academic Publishers, 1998.

–Preston-Dunlop, Valerie, y Ana Sánchez-Colberg. “Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective” (inédito, material didáctico perteneciente a un curso). *Dance Research Journal*, 1999.

———. “Dance and The Performative”. *Dance Research Journal*, vols. 35-36, núm. 2; vol. 36, núm. 1, invierno de 2003-verano de 2004.

## R

–Romero Gil, Jorge. “Jacques Derrida y la deconstrucción”, febrero de 2017: <https://www.aboutspanol.com/jacques-derrida-y-la-deconstruccion-1283806>

–Rushton, Julian. *Classical Music: A Concise History*. Londres, Thames & Hudson, 1986.

–Russell, Bertrand. *Mysticism and Logic*. Londres, Penguin Books, 1953. (Capítulo X.)

–Ryman, Rhonda. *Dictionary of Classical Ballet Terminology*. Waterloo, Universidad de Waterloo [Ontario, Canadá], Royal Academy of Dancing, 1995.

## S

–Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Madrid, Tusquets, 2009.

–Salosaari, Paula. “Multiple embodiment of ballet and dancer’s cultural agency”. En Preston-Dunlop *et al.* *Dance and the Performative*. Nueva York, Verve Publishing; 2002. (Capítulo 11.)

–Shahn, Ben. *The Shape of Content*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957.

–Sheets, Maxine. *The Fenomenology of Dance*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1966.

## V

–Valladares González, María Guadalupe. “La investigación en el proceso de creación artística: una aproximación desde la danza”. La Habana, Universidad de las Artes, 21 de diciembre de 2012: [www.terciocreciente.com](http://www.terciocreciente.com)

**Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bepalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama  
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



Producción digital a cargo del  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, octubre 2023



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**