

CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

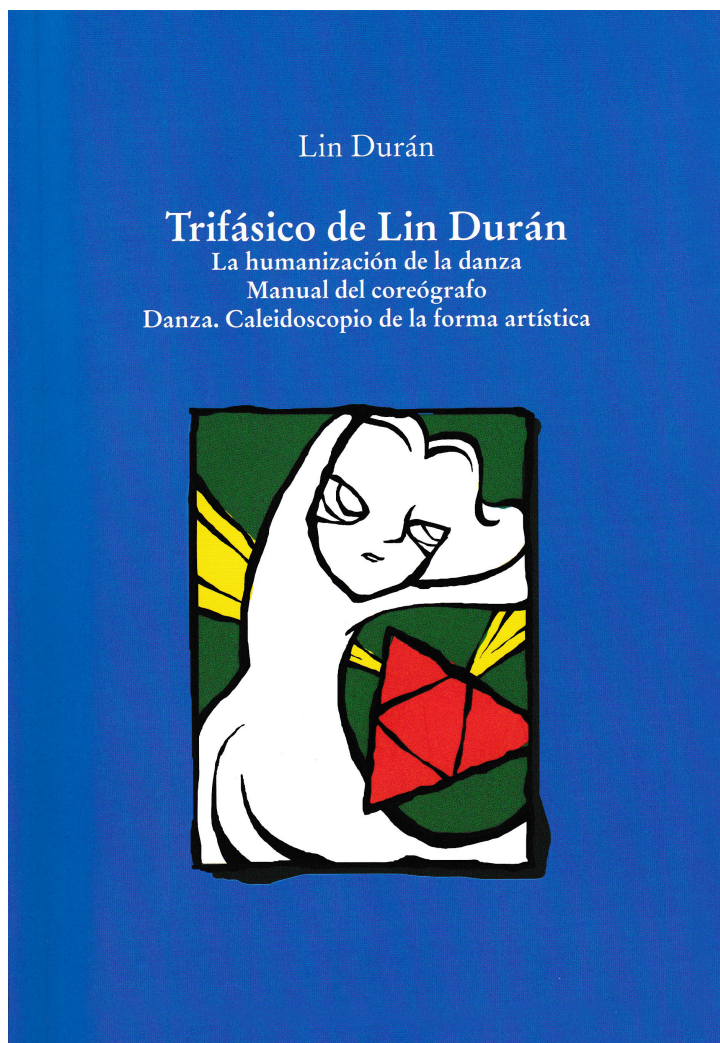


INBA



INBA  Digital

Repositorio de Investigación y Educación  
Artísticas del Instituto Nacional de Bellas  
Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Durán, Lin. *Trifásico de Lin Durán. La humanización de la danza/Manual del coreógrafo/Danza. Caleidoscopio de la forma artística*. México, D.F.: CONACULTA, INBA, Cenedi Danza, 2014

ISBN: 9786076052495

Descriptores temáticos (palabras clave): Lin Durán (1928-2014), coreografía, enseñanza de la danza, experiencia estética.

Lin Durán

## Trifásico de Lin Durán

La humanización de la danza

Manual del coreógrafo

Danza. Caleidoscopio de la forma artística





Lin Durán se inicia como bailarina de danza moderna en el Ballet Waldeen y la Academia de la Danza Mexicana. Posteriormente participa en la fundación del Ballet Nacional de México, donde permanece como bailarina y coreógrafa hasta 1960, y como secretaria académica hasta 1978, año en que es invitada a crear y dirigir la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA. En ésta abre los cursos extracurriculares de danza para varones y simultáneamente funda y dirige, en la escuela Ollin Yoliztli, el Centro Superior de Coreografía (Cesuco), en el que imparten cursos maestros neoyorquinos de las compañías Graham y Limón.

En 1983 el Cesuco se integra al INBA con el nombre de Centro de Investigación Coreográfica (Cico), donde se mantiene la totalidad de talleres de experimentación y creación de danza contemporánea. Este método de trabajo es el origen del plan de estudios para la formación de coreógrafos que rige en la actualidad.

En 1993 es nombrada directora del Cenidi-Danza José Limón, al que pertenece hasta la fecha como investigadora. Publica libros y artículos desde 1960, y a partir de 1980 es maestra de coreografía y educación por el arte. En el Cico imparte las materias Lenguaje coreográfico y Análisis de la obra coreográfica. Por su labor de cincuenta años en el INBA recibe la Medalla al Mérito Académico.

**Trifásico de Lin Durán**  
La humanización de la danza  
Manual del coreógrafo  
Danza. Caleidoscopio de la forma artística



Lin Durán

**Trifásico de Lin Durán**

La humanización de la danza

Manual del coreógrafo

Danza. Caleidoscopio de la forma artística

*Diseño de la colección*

Coordinación de Publicaciones del INBAL

*Jefe de Arte y Diseño*

Enrique Hernández Nava

*Formación y supervisión de producción*

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

*Corrección*

Raúl García Lugo/Javier Delgado Solís

*Trifásico de Lin Durán*

*La humanización de la danza*

*Manual del coreógrafo*

*Danza. caleidoscopio de la forma artística*

© Lin Durán

Primera edición: 2014

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-249-5

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

## Índice

### La humanización de la danza

Introducción .....	11
Jean-Georges Noverre .....	15
Mary Wigman .....	21
Doris Humphrey .....	33
Martha Graham .....	47

### Manual del coreógrafo

Antecedentes .....	63
Coreógrafos y espectadores .....	67
La experiencia estética .....	75
La estructura coreográfica .....	79
Educación y juegos de danza .....	85
Introducción a las prácticas .....	91
Actividades para el bailarín que se inicia en la creación coreográfica ...	95
Glosario .....	121

### Danza: caleidoscopio de la forma artística

Prólogo .....	153
El impulso creador del arte .....	157
La imaginación en el arte .....	167
La forma artística a partir de filósofos y creadores .....	179
Más sobre danza .....	203
Más sobre música .....	217
Más sobre teatro .....	227
Recapitulación .....	235



## **La humanización de la danza**



## Introducción

Para producir la magia del arte, la danza rescata la unidad orgánica de su lenguaje. Para sumergir al espectador en la experiencia estética, la danza le habla de su condición humana.

La presente investigación tiene como propósito fundamental servir de material didáctico a los estudiantes de danza, así como a todos los interesados en comprender mejor la evolución de las ideas coreográficas.

Este material incluye algunas hipótesis sobre las tendencias que ha seguido la danza escénica a partir del Renacimiento, es decir, desde la época en que la vuelta al clasicismo inició un proceso de humanización del arte.

Entonces las emociones, anhelos y conflictos humanos empezaron a tener enorme importancia, aun cuando éstos se manifestaran a través de las metáforas vigentes en mitos y leyendas de la Antigüedad.

Las ideas centrales de este trabajo tienen que ver, insistimos, con el proceso de humanización del arte —que condujo al surgimiento de la danza moderna— y también con la conciencia, cada vez más acentuada, de lograr que las coreografías tuvieran unidad orgánica para ganar el derecho de ser obras de arte y no sólo piezas de entretenimiento.

Para ilustrar las ideas que nos interesa hacer evidentes hemos seleccionado a cuatro grandes coreógrafos, uno de ballet clásico: Jean-Georges Noverre, y tres de danza moderna: Mary Wigman, Doris Humphrey y Martha Graham.

El que defendió con más fuerza la humanización del bailarín fue Jean-Georges Noverre, el coreógrafo francés del siglo XVIII que legó una serie de iracundas reflexiones al respecto.

Si lo incluimos aquí, entre las creadoras de la danza moderna, es porque hay un fuerte lazo de unión que las conecta con Noverre: la necesidad de

expresar, dentro de una unidad coherente, los sentimientos, relatos, músicas, escenografías y trajes de las obras.

Hasta ese momento los artistas de ballet se conformaban con entremezclar al azar cualquier combinación de pasos virtuosos, con vestuarios de cualquier época, descartando todo hilo conductor. Noverre afirmaba que la unidad conduce al placer estético, que es lo que el artista busca producir en el público.

Este libro habla de tres coreógrafas desde el punto de vista de la humanización y la organicidad. Comparten con Noverre la necesidad de renovar los criterios imperantes, cada quien dentro de la cultura que le tocó vivir: Noverre en la Francia de la revolución; Mary Wigman en la Alemania nazi; Doris Humphrey y Martha Graham en el Nueva York cosmopolita de los años veinte.

En su contexto, como es natural por la distancia de dos siglos, las “modernas” fueron más lejos en las transformaciones que el “clásico”; buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del hombre, por lo cual se vieron obligadas a crear un lenguaje, corporal y coreográfico, nuevo.

La imperiosa necesidad que sentía Noverre de estructurar los componentes de las coreografías se resolvió con el surgimiento de los “ballets de acción”, en los que la anécdota servía como eje de los materiales por integrar. Sus ideas se vieron reforzadas por el racionalismo del siglo XVIII, que clamaba por el regreso a la verosimilitud artística.

Las “modernas”, al emprender temas de actualidad, buscaron estructurar sus coreografías a partir de la música y de situaciones dramáticas, haciendo a un lado el libreto, que fue tan útil en la danza que les precedió.

De manera natural, los “ballets de acción” entroncaron con el romanticismo del siglo XIX, en el que se sigue utilizando el libreto; es decir, la anécdota sigue guiando a todos los demás componentes.

Sin embargo, las historias ya no se ocupan sólo de héroes y divinidades de la Antigüedad clásica, sino que también, como en el caso de *Giselle*, recurren a los mitos góticos, con sus personajes aristocráticos y fantasiosos.

Por su parte, lo “moderno” se fue dando como una negación del romanticismo y como un regreso a lo más esencial de la vitalidad humana. Es por esto por lo que en 1930 los espectadores de Nueva York se preguntaban si la alemana Mary Wigman, a quien veían por primera vez, sería “primitiva” o “moderna”.

El público no salía de su asombro ante una manifestación que no lograba etiquetar, porque la Wigman integraba su más profunda subjetividad a las coreografías.

Doris Humphrey y Martha Graham, en un momento dado se rebelaron contra el vodevil en que actuaban como bailarinas de la India, japonesas o egipcias. Su carrera en Denishawn provocó en ellas la necesidad de expresar lo que realmente eran, en el tiempo y lugar que les tocó vivir.

Así fue como se lanzaron, cada una por su lado pero en fechas cercanas, a experimentar, buscando primero su identidad y después el lenguaje corporal y coreográfico más acorde con la unidad orgánica que requiere el arte.

Habríamos querido incluir en este pequeño libro los capítulos correspondientes a Isadora Duncan, Mijail Fokin, Loie Fuller, Emile-Jacques Dalcroze, Rudolf von Laban, José Limón y otros innovadores, pero nos pareció más útil profundizar y ejemplificar que dispersarnos. No obstante, creemos necesario hacer una excepción e incluir en este prólogo un somero esbozo de una artista sin cuya ubicación sería imposible explicarse algunas tendencias: Isadora Duncan.

Isadora Duncan era una muchacha californiana que bailaba espontáneamente, con gran alegría y placer. Nacida en 1878, en cierta forma expresaba la "América" de los pioneros, donde la danza clásica europea tenía poca difusión y no era un peso cultural catedralicio que vencer, lo que creaba las condiciones para el surgimiento de una expresión diferente.

Isadora aporta un nuevo concepto de la danza y de la vida al establecer una profunda unidad entre ambas. "Como vives bailas", parecería decir Isadora.

Ella creía que un simple movimiento de cabeza, hecho con pasión, podía provocar un estremecimiento de éxtasis. Y así era.

Isadora fue una mujer de escándalos. Al crear este otro escándalo de bailar con los pies desnudos (considerados símbolos eróticos en esa época), aportaba una novedad que la danza moderna aprovechó en toda su fecundidad como contacto sustancial con la tierra; pero fue el impulso de liberar el cuerpo y la emoción lo que marcó el gran cambio en el concepto de la danza. Isadora rompió con todos los tabúes y se atrevió a bailar con la música de los grandes: Chopin, Gluck, Beethoven, Wagner... y a hacer depender la danza del sentimiento que, según decía, empieza en el plexo solar; rompió la barrera del consciente y el subconsciente, dejando que la energía fluyera

en perfecta coordinación; liberó la danza del comercialismo; soñó con miles de niños bailando de una manera nueva en un mundo nuevo; desafió los convencionalismos sociales y tuvo dos hijos fuera de matrimonio, afirmando que ella y sólo ella gobernaba su cuerpo.

Sin embargo, con todo su genio y estudios fue incapaz de codificar sus ideas. Sabemos que estudió a fondo la filosofía alemana y veía a Nietzsche como “el primer filósofo de la danza”, tal vez por su defensa del hombre como una unidad indisociable: alma-cuerpo-mente-espírituorganismo...

De esta unidad también hablaron las iniciadoras de la danza moderna.

A principios del siglo XX Isadora conquistó a los públicos de Europa, básicamente porque logró unir la emoción abstracta de la música con la respuesta emotiva del movimiento corporal.

Fue un fenómeno único, que no dejó escuela pero abrió el camino para los jóvenes que querían vibrar con sus propias ideas, que despreciaban el moralismo represivo. Abrió el camino de una danza más humana.

El gran cambio se produjo, entonces, con la aparición de la danza moderna, que estuvo vigente hasta mediados de este siglo.

Después, a partir de los años sesenta, han surgido otras corrientes. Unas son continuadoras, como la danza contemporánea; otras son opuestas, como la danza posmoderna, en que sólo se trabaja la forma. Y en medio de estas tendencias principales están numerosas variantes, casi tantas como grandes creadores existen en el mundo, de manera muy similar al fenómeno del cine de arte y sus grandes realizadores.

En México, y en general en América Latina, los coreógrafos rescatan de la danza moderna precisamente lo que le dio origen: su enfoque humanista o neohumanista —que no descarta las emociones y mucho menos las ideas— y la pasión por la unidad orgánica de un lenguaje coherente y significativo.

## Jean-Georges Noverre (1727-1810)

El origen del ballet se remonta a la Europa del Renacimiento, durante el siglo XV, bajo la influencia del clasicismo, que se había puesto de moda nuevamente. La invención de la imprenta y del grabado, mediante los cuales fue posible difundir las obras maestras de la Antigüedad griega y romana, facilitó la cultura renacentista.

Durante el Renacimiento en Italia los artistas tuvieron protectores tan poderosos como los papas Julio II y León X. Era la época de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel.

Florenia fue el centro irradiador del Renacimiento. Allí, en 1469 Lorenzo de Médicis organiza un gran espectáculo para “exaltar las glorias de la Antigüedad”. En ese ambiente se desarrollan las danzas populares de corte derivadas del *ballo* (baile) que se practicaban en los salones públicos y al aire libre. *Balleti* es el diminutivo de *ballo* y de aquí deriva la palabra ballet.

En 1533 Catalina de Médicis llega a Francia para casarse con el duque de Orleans y lleva consigo un grupo de bailarines y cantantes campesinos de Italia. Mientras tanto la “mascarada” llega a la corte de Enrique VIII, en Inglaterra, y en ella se presentan canciones, discursos y danzas.

En 1570 la Academia de Santa Cecilia, en París, propicia la fusión de la música, la poesía y el movimiento, “a la manera de los antiguos”. La vuelta al clasicismo se acogía con pasión. Posteriormente un grupo de comediantes italianos da a conocer en París la *commedia dell'arte*, género popular de pantomima humorística que después se extendió por toda Europa.

Como se ve, los ingredientes estaban completos para el surgimiento del ballet como género artístico. Una fecha importante en sus etapas iniciales es el 15 de octubre de 1580, día en que Beaujoleux presentó el *Ballet comique de la reine* en la corte de Catalina de Médicis. Esta obra integraba elementos

franceses e italianos de danza, música y espectáculo, dentro de una unidad armónica.

En la historia del ballet hay muchos momentos durante el siglo XVIII en que se pueden encontrar innovaciones importantes. Por ejemplo: la fundación en París de la Academia de Música y Danza; la aparición de la primera bailarina profesional, Mademoiselle Lafontaine; el título de “dios de la danza” otorgado a Louis Dupré, maestro de Noverre; la introducción de la pantomima dramática; las adaptaciones al vestuario tradicional que hizo María Camargo al acortar la falda hasta media pantorrilla para poder dar enormes saltos; la creatividad coreográfica de Marie Sallé, primera mujer que incursiona en la realización de ballets; la fundación, en San Petersburgo, de la Academia Imperial de Ballet...

El afán de renovación abarcó también a la ciencia, la arquitectura y la literatura.

Después de doscientos años, sin embargo, irrumpió el positivismo, filosofía con la cual la burguesía jacobina propició el dominio de la razón e intentó echar por tierra el marco metafísico en que se desenvolvían las artes.

A Noverre le tocó quedar entre el Renacimiento y los inicios del positivismo. Su vida está marcada por los acontecimientos culturales y políticos de su época, especialmente por la revolución francesa.

Para Noverre, la transición entre dos modos de pensar y sentir creó un conflicto que, como se verá, pudo resolver con el “ballet de acción”, en el que introdujo la pantomima y eliminó los recitativos. Este recurso le permitió dar unidad y coherencia a los ciento cincuenta ballets que produjo durante su vida.

Jean-Georges Noverre, teórico de la danza, coreógrafo y bailarín, publicó en 1760 sus *Cartas sobre la danza*, donde analiza ideas cuya influencia se sintió (y sigue vigente) en todos los medios balletísticos.

El primer ballet de Noverre, *Les fêtes chinoises*, de 1751, impresionó de tal manera al famoso actor inglés David Garrick que lo llamó “el Shakespeare de la danza”. Garrick lo invitó a Londres para organizar los “festivales chinos” en el teatro Drury Lane, pero las funciones fueron interrumpidas por motines antifranceses. Noverre regresó a Lyon en 1757 y en 1760 pasó a ser *maitre de ballet* en Stuttgart, donde produjo su ballet más famoso, *Medea y Jasón*, con música de Jean-Joseph Rodolphe.

Abandonó Stuttgart en 1767. Sus producciones resultaban ya demasiado costosas, aun para el gran duque Carlos II de Württemberg. Viajó posteriormente a Viena y a Milán, siempre como maestro y coreógrafo, y, en 1776, gracias a la reina María Antonieta, quien había sido su discípula en Viena, se convirtió en *maitre de ballet* de la Ópera de París, el sueño de toda su vida.

En sus *Cartas*, Noverre clama por “romper caretas horrendas, quemar pelucas ridículas, suprimir incómodos miriñaques, crear un traje más noble, más verdadero y más pintoresco”.<sup>1</sup> Este clamor nos recuerda el que lanzó, en forma parecida, Isadora Duncan muchos años después, así como Mijail Fokin, quien por su parte declara en 1904 al director del Ballet Imperial Ruso: “El ballet no debe continuar construyéndose con ‘números’, ‘entradas’ y cosas por el estilo [...] debe tener completa unidad de expresión, una unidad que se integra con la armonía de la danza, la música y las artes plásticas”.<sup>2</sup>

Noverre habla de “¡romper! ¡quemar! ¡desterrar!” Cuánta violencia, y cómo se reconoce en tal lenguaje figurado al maestro irascible y tiránico que, en sus accesos de furor, indicaba con salivazos su lugar en el escenario a las bailarinas, aun cuando gozaran del favor del soberano.

Arrogante y desconfiado, Noverre envenena siempre las polémicas en que se complace, con el más exacerbado orgullo. El párrafo famoso, citado antes, concluye con “...exigir acción y movimiento en las escenas, alma y expresión en la danza; señalar la distancia inmensa que hay entre la mecanización técnica y bailar con genio”.<sup>3</sup>

Una de las producciones más importantes de Noverre fue *Les boraces* (1776). Ya antes había producido ballets particularmente famosos como *Psyche et l'amour*, de 1762. Sin embargo los celos y antagonismos de Dauverbal y Gardel le hicieron la vida imposible, por lo que presentó su renuncia a la Ópera de París y se fue a Londres. La revolución francesa estaba en marcha.

En Londres montó sus últimos ballets en el King's Theater. No pudo regresar hasta 1775 a Francia, donde trabajó en la nueva edición de sus *Cartas sobre la danza* y murió en obligado retiro a la edad de ochenta y tres años.

Como ya dijimos, la gran influencia de Noverre en el ballet se debió a su empeño en lograr que las obras tuvieran mayor veracidad dramática, que se abandonara el uso de las máscaras y se introdujera un vestuario menos opresivo. En sus últimos escritos también pugnó por tener mayor seguridad en los teatros —como afianzar las cortinas y contar con equipo para apagar

incendios-, y se le reconoce como el padre de los “ballets de acción” y del tipo que conocemos hoy día.

De sus ciento cincuenta ballets sólo quedan los libretos y las partituras, pero las descripciones de la época atestiguan su alta calidad.

Caballero de la Orden de Cristo, a Noverre se le reprocha el feroz deleite con que “destruye” y la falta de interés con que habla de su “creación”.

“He ahí precisamente la falla”, dice Levinson, “del genio desconocido”:

El resentimiento acumulado de un hombre que ha sufrido mucho. Durante treinta años de su carrera fue apartado, por sus adversarios coaligados, del único campo de batalla en que habría querido vencer o morir: la Ópera de París. Quería ser profeta en su tierra. La intriga consiguió dominar al maestro, siempre acometedor sin embargo y tenaz como nadie. A pesar del dictamen entusiasta de Diderot en la *Correspondance*, el más grande coreógrafo del siglo, el hombre que podía fundamentalmente declararse abrumado de gloria, colmado de elogios, celebrado por los artistas y los escritores más ilustres, fue un violento amargado.<sup>4</sup>

La revolución contribuyó a que Noverre tomara el camino del destierro. Su última obra fue montada en Londres el mismo día en que Luis XVI era guillotinado. Ya en 1760 decía:

Hijos de Terpsícore, renuncien a los pasos excesivamente complicados, abandonen gestos artificiales y estudien los sentimientos. [...] Pregúntense por qué nacen ciertos pasos cuando bailan un *pas de deux* [...] ¡Fuera esas máscaras sin vida que sólo son una mala copia de la naturaleza! Esconden sus facciones y cubren las emociones, privándolas de su más importante forma de expresión [...] Un ballet bien compuesto es transmisor viviente de las pasiones, modos, costumbres, ceremonias y vestuarios de cada una de las naciones; en consecuencia, debe ser expresivo y hablarle al alma a través de los ojos. Si carece de expresión, de plástica impactante, de situaciones fuertes, se convierte en un espectáculo frío y barato. El ballet no admite mediocridad.<sup>5</sup>

Las *Cartas*, redactadas ya en 1759, son, a la vez, un libelo, un programa de acción, un manual y el esbozo de una estética. El libro es único en su alcance, apasionadamente vívido hasta en sus errores y arrebatos.

La investigadora Maya Ramos comenta que "...para lograr que el ballet dejara de ser accesorio de la ópera y adquiriera vida propia, expresión y profundidad, Noverre publicó sus *Cartas*, en las que atacó los ridículos vestuarios..". y pidió reformas para llegar a la verdad histórica y a lo natural.

A los maestros les pedía que aprendieran a hablar "el lenguaje de las pasiones", porque un ballet debía ser dramáticamente coherente, que los pasos debían ser consecuencia de los sentimientos y no simples rutinas, y que "un ballet bien compuesto debe ser expresivo en todos sus detalles y hablar al alma". También pidió que hubiera una estrecha concordancia entre la música, la coreografía, el libreto, la escenografía y el vestuario.<sup>6</sup>

En 1771 Noverre produce en Milán una segunda versión de su ballet *Les jalousies*, con música de Mozart, y como director de la Ópera de París realiza en 1778 *Les petits riens*, con música también de Mozart. En 1779 crea, con Gluck, *Iphigenia in Tauris*.

En su carta número 2 se resumen la mayoría de las ideas antes expresadas:

Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no puedo adivinar la intriga si no tengo el programa en la mano, todo ballet cuyo plan yo no sienta y que no me ofrezca una exposición, un nudo y un desenlace no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza, llevado a cabo más o menos bien y que no me afectará sino en forma mediocre, ya que estará desprovisto de todo carácter y despojado de toda expresión.

Pero la danza de nuestra época es bella. Se dirá que tiene derecho a seducir y agradar aun desligada del sentimiento y del ánimo con los cuales deseáis que se adorne. Estaré de acuerdo en que la ejecución mecánica de este arte ha sido llevada a un grado de perfección tal que no deja nada que desear; aun agregaré que en algunas ocasiones posee gracia; pero la gracia no es más que una pequeña parte de las cualidades que debe tener.

Los pasos, la soltura y el brillo de su encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas; he ahí lo que yo llamo el mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento junto con la expresión no le prestan las fuerzas

que serán capaces de conmoverme e interesarme, entonces aplaudo la destreza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me entenece y no me causa más sensación que la que podría provocarme el arreglo de las siguientes palabras: constituye... el... la... vergüenza... no... crimen... y... el cadalso... Sin embargo estas palabras, dispuestas por un gran hombre, componen este bello verso del conde de Essex: "El crimen y no el cadalso constituye la vergüenza".

De esta comparación no se debe concluir que la danza encierra en sí todo lo necesario para un hermoso idioma y que no es suficiente conocer el alfabeto. Si un hombre de genio ordena las letras, forma y relaciona las palabras, la danza dejará de ser muda y hablará con tanto vigor como energía: entonces, los ballets participarán, junto con las mejores obras teatrales, de la gloria de emocionar, de entenercer, de hacer correr las lágrimas y de divertir, seducir y agradar en los géneros menos serios. La Danza, embellecida por el sentimiento y guiada por el genio, recibirá en fin, junto con los elogios y los aplausos que toda Europa concede a la Poesía y la Pintura, la recompensa gloriosa con que se les honra.<sup>7</sup>

## Notas

- <sup>1</sup> Jean-Georges Noverre, *Cartas sobre la danza*. Lyon y Stuttgart, 1760.
- <sup>2</sup> George Balanchine, *Complete stories of the great ballets*. Nueva York, Doubleday and Co., 1954.
- <sup>3</sup> Jean-Georges Noverre, *op. cit.*
- <sup>4</sup> Jean-Georges Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. Prólogo de André Lévinson. México, UAM, 1981.
- <sup>5</sup> *Loc. cit.*
- <sup>6</sup> Maya Ramos, *La danza en México durante la época colonial*. La Habana, Casa de las Américas, 1979.
- <sup>7</sup> Jean-Georges Noverre, *op. cit.*

## Mary Wigman (1886-1973)

En la danza, al igual que en las demás artes, tenemos como eje al hombre y su destino. No el destino de hoy, de ayer o de mañana, sino el de siempre, el del hombre en sus aspectos significativos e inmortales, en su perenne metamorfosis, en las antiguas y renovadas formas de expresarse. El tema eterno de la danza se manifiesta en el realismo más crudo o en la más sublimada abstracción. Este tema abarca cambios, concatenaciones, luchas, necesidades y logros. El hombre constituye, por decirlo así, el tema básico para una infinidad de variantes; múltiples series significativas de variantes.

Mary Wigman

La Sorbona, París, 1930.

Mary Wigman, formidable bailarina, maestra y coreógrafa, nace en Hannover, Alemania, en 1886; muere en Berlín, en 1973, a los ochenta y siete años. En 1911, a la edad de veinticinco años, inició sus estudios con Jacques Dalcroze. En 1913 estudió con Rudolf von Laban en Suiza y Berlín. En 1920 abrió su escuela en Dresde, donde posteriormente se organizaría el centro de Ausdruckstanz.

En su escuela se formó Hanya Holm, quien fundó en Nueva York la Escuela Wigman. También estudiaron con Wigman el famoso Harald Kreutzberg y la maestra Gret Palucca, así como muchos otros que después se esparcieron por Europa. Mary Wigman bailó por primera vez fuera de Alemania en 1928, en Londres, en una matiné de caridad, y en 1930 se presentó en

diversas ciudades de Estados Unidos, con un grupo numeroso de alumnas. Su carrera como solista floreció entre los años veinte y treinta.

Dejó de bailar en 1942 a consecuencia de la guerra, ya que su escuela fue incautada por los nazis, pero una vez terminada la segunda guerra mundial fundó una escuela en Leipzig. En 1949 se trasladó a Berlín Occidental y su escuela fue el eje de la danza moderna europea.<sup>8</sup>

Mary Wigman creaba con música compuesta simultáneamente al trabajo coreográfico. Es por eso que en sus primeros años de creación prefirió bailar sin música antes que interpretar obras que la llevaran por caminos que no fueran resultado exclusivo de las motivaciones de la danza. Sin embargo realizó coreografías para *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, la ópera de Gluck *Orfeo y Eurídice* y *Carmina Burana* de Carl Orff, en las que se dedicó a ilustrar respetuosamente la música.

Creó decenas de solos. Quizá por eso el material y los temas que usaba surgían de impresiones de paisajes, situaciones y hechos de la vida cotidiana, llevados a una dimensión dramática. Esta misma forma de motivación se amplió cuando emprendió trabajos grupales, pero sus motivaciones continuaron siendo totalmente subjetivas.

El bailarín de “solos”, cuando acierta, nos entrega una gran riqueza. El “solo” es la forma más condensada que existe de transmitir ideas a través de la danza. En el “solo” el bailarín establece un diálogo consigo mismo y con una pareja invisible. He experimentado cientos de veces esta relación irreal como polo opuesto, como un punto de tensión en el espacio que me obliga a detenerme, doblarme, como si hubiera una fuerza que jugara conmigo y a la que yo quisiera penetrar, sentir, vencer. Es decir, pregunta y respuesta pero expresadas por mí misma y en el proceso de una metamorfosis.

Cualquier estímulo visual, auditivo y, sobre todo, emocional podía ser el punto de partida del material que surgiría después. Para ella primero era el contenido y después buscaba las formas que mejor expresaran las ideas y sensaciones que deseaba transmitir. Por eso, cuando habla de su vida artística lo que hace es narrar sus vivencias, tanto de los estímulos artísticos como del proceso creativo en que se sumergía.

Su autobiografía es el recuento de su trabajo. En muy pocos momentos hay especulación teórica o racionalismo negador de la sensibilidad.

Por el contrario, Mary Wigman es parte del expresionismo alemán, revelador y develador de la condición humana afectada por las guerras, paradójicamente pesimista y pleno de vigor esperanzado.

En su libro *The language of dance*<sup>9</sup> Mary Wigman nos revela:

Siempre he sido una fanática del presente, enamorada del momento. El medio que me fue dado para desarrollar mi creatividad fue la danza [...] En ella y con ella podía inventar y crear, encontrar mi poesía, dar forma a mis visiones, moldear y construir con el cuerpo humano para el ser humano [...] La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre; imágenes y alegorías de las emociones profundas del hombre en su necesidad de comunicarse [...] La danza resulta comprensible sólo cuando respeta y preserva el significado del movimiento natural que se usa para comunicarse. El bailarín tiene la responsabilidad de hacer aparente el significado suprapersonal, universal, del lenguaje danzario.

Hacer coreografía significa construir. Una obra de arte no le llega al creador cuando está dormido. El tema de una danza sí puede llegar en cualquier momento. Concebir imágenes no basta; hay que trabajar y trabajar. Sucede que idea y forma, sensación y estructura se incendian y se compenetran en tal forma que la ejecución transcurre sin dificultad. Pero en muchas ocasiones el torrente de materia danzaria es confuso y su abundancia impide consolidar una estructura. En todo caso la imagen original llega al final con muchos cambios. Y me pasa que a veces la idea original me reclama: “¿Qué has hecho conmigo?”

La danza pertenece a las artes escénicas. En su realidad teatral la danza depende de su legítimo intérprete: el bailarín. Así como sólo puede expresarse en los minutos que dura su actuación, de igual manera la obra coreográfica está limitada a un tiempo y un espacio específicos. Se desvanece en la memoria del espectador, con más o menos rapidez, según la brillantez del trabajo. Me han preguntado si lamento esta calidad efímera de la representación y pienso que no, que vivo en el presente y es la creación inmediata la que me interesa.

Walter Sorell, en *The Mary Wigman book*,<sup>10</sup> reproduce algunos comentarios de la Wigman respecto de su adolescencia y sus primeros pasos en la danza:

Yo sabía que no era bonita y esto me dolía, pero a los dieciocho años me di cuenta de que podía fascinar a los hombres, y lo hice un par de años. Tenía buena educación musical y podía cantar. Mi maestra de canto me dijo que tenía

buena voz y una manera de expresarme que ella nunca había visto. Me auguró un buen futuro como cantante, pero mi familia dijo que no. Las mujeres debían casarse y no trabajar. Pensé en seguir el camino que mi familia me había trazado, pero siempre presente estaba ese elemento extravagante que aún me caracteriza.

Por esa época vi bailar a las tres hermanas Wiesenthal. Bailaban vales de Strauss, el *Danubio azul*, y movían las manos así [...] Y después vi a Jacques Dalcroze y pensé: "Yo quiero hacer eso". Pero mi madre dijo que no. Entonces me fui de la casa. Traté de trabajar con las hermanas Wiesenthal pero me dijeron que no era lo bastante joven —ya tenía veintidós años— para empezar a bailar. Entonces fui a buscar a Dalcroze en Dresde y me inscribí en su escuela a pesar de no tener casi dinero.

Para sobrevivir empecé a dar clases de piano y a escribir artículos en el periódico. El Instituto Dalcroze no me pareció ninguna maravilla pero me dio un título para iniciarme como maestra. En las noches bailaba en mi habitación. Tuve la suerte de conocer a Gluck, quien al verme bailar me declaró genio. Éste fue mi primer éxito como bailarina. En 1913 fui al Monte Verità a conocer al hombre de quien Emil Nolde había dicho: "Baila como tú, sin música". Era Rudolf von Laban. Allí me quedé con un pequeño grupo de bailarines a trabajar con el único verdadero experimentador de esa época. Laban era particularmente bien parecido, vital y encantador.

Fue mi maestro. No en el sentido habitual. Fue el guía que abrió las puertas del mundo entrevisto y deseado por mí. Él me enseñó el camino que me llevaría a mi propio desarrollo. Hablar de la iniciación de Laban en la danza es hablar un poco de mi propia iniciación. La meta era construir la nueva danza. Primero creó un sistema gimnástico basado en los principios orgánicos del movimiento corporal y los principios de tensión y relajación. Y allí estaba Laban, con el tambor en la mano, el mago, el sacerdote de una religión desconocida, el héroe venerado, el señor del reino fantástico y a la vez tan verdaderamente real.

Podía ser amable y amistoso, pero también muy sarcástico, con el lápiz siempre en la mano, listo para dibujar caricaturas bastante crueles. Nos enseñaba a dibujar. Estas sesiones de creatividad plástica siempre terminaban en danza. Tenía un talento particular para improvisar. A veces nos hacía bailar con el ritmo de algunos poemas que previamente nos había alentado a escribir. Aun cuando no llegábamos a crear productos artísticos, todos estos experimentos nos abrieron las puertas del mundo mágico de la creación y la sensibilidad profunda. Laban tenía la extraordinaria facilidad de liberarnos artísticamente, de modo de permi-

turnos encontrar las propias raíces y de allí descubrir nuestras potencialidades, de desarrollar nuestra propia técnica y nuestro estilo individual de bailar.<sup>11</sup>

Laban estaba obsesionado por probar que existen unidades armónicas de fuerza, tiempo y espacio. La primera escala, por ejemplo, constaba de cinco balanceos diferentes dirigidos hacia una espiral, de abajo hacia arriba. La secuencia orgánica de sus direcciones espaciales y sus cualidades tridimensionales llevaban a una armonía perfecta. Los diversos movimientos no sólo fluían sin esfuerzo en su recorrido, sino que parecían nacer el uno del otro.<sup>12</sup>

En el otoño de 1913 Mary Wigman fue a Múnich para seguir estudiando con Laban. La guerra ensombrecía el futuro. Se había iniciado la movilización. Tuvo oportunidad, sin embargo, de bailar dos de sus “solos” en un concierto colectivo y por primera vez se enfrentó al problema del vestuario, que fue resolviendo poco a poco con vestidos largos, de telas pesadas y con máscaras. También por primera vez le sucedió lo que sería recurrente durante treinta años: pánico, temblores y angustia antes de entrar al foro y, con el primer movimiento, como por arte de magia, transportarse al paraíso, a la extrema felicidad. Después de este inicio profesional decidió dedicar su vida a la danza.

Laban siguió siendo su maestro durante un corto tiempo, pero después buscó la soledad, el aislamiento en Suiza. Ya sabía muy bien lo que quería; sólo faltaba encontrarlo. Al finalizar la guerra dio su primer recital en Davos, lugar que Thomas Mann había escogido para situar su famosa novela *La montaña mágica*.

Bailé para los enfermos del sanatorio —explica Mary Wigman—, con mucho éxito, pero no todo fue fácil en esos años iniciales, pues nadie había bailado antes con un estilo tan agresivo. En Berlín el público me abucheó, pero poco a poco fui ganando prestigio como innovadora. Entonces comencé a buscar una técnica. Me hacía falta fortalecer el cuerpo, colocarlo, flexibilizarlo, darle control. Hasta ese momento esto era impensable. Ni el mismo Laban se lo había propuesto. Mi “técnica” se basaría en el principio de hacer del cuerpo un instrumento diestro y flexible para poder expresar todas las emociones humanas. Con este fin, primero había que redescubrir el cuerpo. Organicé entonces una serie de ejercicios rítmicos que después se conocieron como *Tanz Gymnastik* (gimnasia de danza) y que personas de todas las edades podían disfrutar. Los jóvenes alemanes crecían en un mundo triste y desesperanzado, así es que rechazaban la vieja calistenia,

así como rechazaban todo lo que fuera monótono, aburrido y viejo. Conmigo descubrieron que el movimiento corporal podía ser alegre y divertido.<sup>13</sup>

Una crónica de la primera visita que hizo Mary Wigman a Estados Unidos en 1930 apareció en *The Dance Magazine* de Nueva York, escrita por Ruth Seinfeld.<sup>14</sup> Se titula “¿Qué es Mary Wigman?”, y en ella se da cuenta de la disparidad de reacciones que surgieron al presenciar la nueva danza del viejo continente:

¿Qué es Mary Wigman?, se preguntan los que están sinceramente intrigados y los que gritan su hostilidad. Y es legítimo hacerse esta pregunta. ¿Qué tiene la danza de Mary Wigman de contribución a un arte tan antiguo como el hombre para que nos haya parecido tan extraña? Es más fácil preguntar que responder. Los críticos alemanes que lo han intentado se han limitado a las frases elogiosas.

Para explicarse este fenómeno, Ruth Seinfeld retoma algunas de las ideas expresadas por Mary Wigman en la conferencia que sobre la filosofía de la danza moderna dictó en La Sorbona, en París. Al hablar del hombre y su destino como materia temática fundamental de su danza “dentro del realismo más crudo o en la más sublimada abstracción”, explica:

La danza no es sólo arte decorativo ni mero entretenimiento bonito y superficial. Dentro del ámbito del bailarín y del coreógrafo están lo terrible y lo triunfante, lo patético y lo magnífico, lo bello y lo feo, como facetas de la experiencia humana con las que crea y recrea a través de ese instrumento expresivo sin fin que es el cuerpo humano.

Agrega Ruth Seinfeld que ningún artista de la danza podría refutar esta teoría. ¿Y cómo se explica que hubiera tal rechazo y la reiterada afirmación de que nada de esto era nuevo? Ella misma se contesta diciendo que:

El realismo en la danza ciertamente no es nada nuevo. Los primeros bailes, dicen los antropólogos, eran representaciones realistas de las experiencias del hombre primitivo en su vida cotidiana. El salvaje bailaba su miedo a la oscuridad y su alegría al recibir los rayos del sol; rogaba por tener éxito en la caza, la pesca, las guerras, y celebraba sus triunfos bailando la cacería, el combate [...] Temas

de sus danzas eran sembrar, cosechar; los nacimientos; el amor y la muerte. Y todavía tienen vigencia estos temas en las comunidades cuyas culturas son fuente de inspiración para los artistas de la danza.

Un factor de sorpresa y desconcierto, en las danzas de Mary Wigman, es ver y sentir por primera vez esta reminiscencia de lo primitivo. Con sus complicados ritmos bailados al son de golpes de tambor y de diversos gongs se permea y trasmite la imagen del primer hombre que avanza con estos ritmos en los bosques de un mundo joven. No obstante, sus conceptos desafían al intelecto más refinado y sus movimientos transmiten sutiles estímulos que captan sólo las percepciones más desarrolladas. ¿Será Mary Wigman primitiva y moderna al mismo tiempo? Ella se sumerge en las mismas fuentes de las que los hombres primitivos tomaron sus impulsos creativos, es decir, de sí misma.

Para ubicar mejor a esta gran artista habrá que recordar la forma en que fue encontrando su lenguaje. La búsqueda de una organicidad armónica en las frases de movimiento fue una etapa experimental intensa que compartió en sus inicios con Von Laban y desarrolló con ánimo de verdadera investigadora. Cuenta en alguna parte que en la exploración de los mecanismos que entran en juego durante un brinco fue a caer sobre la estufa de metal que calentaba el estudio y se rompió dos dientes. Doris Humphrey y Martha Graham también dedicaron innumerables horas a la investigación del movimiento corporal.

Las tres descubrieron un lenguaje propio, pero con diferentes resultados en cuanto a sus necesidades de expresión. Al presentarse por primera vez en Estados Unidos Mary Wigman resultó sumamente extraña —aunque después tendría mucho éxito— no sólo porque su estilo era original y nunca visto, sino porque pertenecía a una cultura muy diferente, en la que las formas femeninas no estaban idealizadas como en el ballet clásico o llevadas a la exquisitez, como en el caso de la estadounidense Ruth St. Denis, pionera de la danza moderna de concierto.

En su larga crónica Ruth Seinfeld<sup>15</sup> nos recuerda que:

El primer principio de un juicio estético, que, como otros principios fundamentales, se olvida con frecuencia, dice que antes de criticar una obra de arte se debe estar seguro de cuáles son los propósitos del creador; la obra puede gustar o no

gustar, eso ya es cuestión personal. Pero juzgar sin haberse tomado la molestia de hacer un esfuerzo de comprensión inicial resulta un juicio sin valor.

¿Cuál es entonces la intención de Mary Wigman? Describir la suerte del hombre, con formas creadas por ella, con sus características peculiares, y de acuerdo con su época.

Mary Wigman puede llamarse la autobiógrafa de la danza. No la historiadora que reproduce con mayor o menor fidelidad las imágenes evanescentes de pasadas culturas. Tampoco la romántica que elabora historias para entretener. Lo que baila es la vida interior del hombre y, por su gran penetración, llega a capas subterráneas que no siempre son placenteras.

Su temperamento artístico está más a gusto en la penumbra. El genio de su danza es un espíritu de la oscuridad, feroz, terrible, solitario y profundamente trágico. Su verdadero tema es el alma humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia. Cuando este concepto se une a la personalidad poderosa que barre con la indiferencia, tal como los fuertes vientos barren con las telarañas, es natural que surjan antagonismos igualmente violentos.

El resultado de los recitales de Wigman fue que el público aumentó en miles, no sólo en Nueva York, sino a todo lo largo del camino que lleva hasta California, como lo indican las reservaciones para los nuevos recitales, un año después. Se formó además un nuevo tipo de público, más alerta y crítico, ciertamente la clase de público que más estimula al artista.

No sé si Mary Wigman ha sido más importante en Alemania como artista o como maestra, porque los bailarines que hoy están activos han salido de su escuela casi en su totalidad, y a pesar de que las características de sus danzas están del lado sombrío y trágico, su método ha producido artistas como Palucca, que expresa entusiasmo y exuberancia; como Kreutzberg y Georgi, que son magnéticos y placenteros; como Tina Flade, una joven bailarina con gran delicadeza y fragilidad; como Vera Skoronel, poseída por una fría intelectualidad; como Ruth Abramowitsch, intensamente dramática, con fuerte inclinación hacia el erotismo.

El credo que profesa Mary Wigman sobre la danza moderna y que enseña en sus clases incluye lo luminoso al igual que lo oscuro de la experiencia humana. Un método de enseñanza que produce individuos diferenciados y no sólo copias del maestro vale la pena examinarse: el cuerpo debe desaprender lo que ha aprendido en la vida cotidiana y adquirir conciencia de todas sus posibilidades. Debe

aprender también a obedecer las leyes naturales que gobiernan el movimiento en el espacio; debe aprender a moverse en armonía con estas leyes.

En un texto de 1946, Mary Wigman describe el proceso creador en sus obras, particularmente respecto del uso de la música que, como se sabe, es el mayor problema que se le presenta al coreógrafo. Serge Lifar escribió un manifiesto, en el París de los años cuarenta, reclamando una menor esclavitud del bailarín respecto de la música.

En esos años y a partir de Stravinski las secuencias técnicas de ballet se encontraban con la dificultad de acoplar el tiempo orgánico de los movimientos con las exigencias rítmicas de las partituras. Por otra parte, durante la segunda mitad del siglo pasado la música estuvo relegada. La *prima ballerina* ejecutaba sus combinaciones más brillantes y obligaba al compositor a mantener las mismas fórmulas musicales, impidiendo así el desarrollo de la música para ballet. A partir de Chaikovski las cosas dieron la vuelta hasta el punto de provocar el grito de protesta del director de la Ópera de París al sentirse esclavizado por la música. ¿Cómo lograr unidad armónica entre la música y la danza? Mary Wigman dice que con frecuencia ha sido acusada de quitarle la música a la danza, lo que la llevó a preguntarse sobre la estructura básica y la fuente de la que emanaba su propia danza:

No puedo definir principios, sino analizar la forma en que nace en mí la creación: nace de un tema de danza que, al principio, de manera primitiva y oscura, contiene ya su propio desarrollo y dicta una consecución singular y lógica.

Lo que siento respecto a la fuente germinal de cada danza tal vez pueda compararse al tema melódico o rítmico que concibe el músico al iniciar una obra, o la imagen poética que obsesiona al escritor. Más allá de estas consideraciones no puedo decir que exista ningún otro paralelismo. Al trabajar una coreografía no sigo los modelos de otras artes, ni he desarrollado una rutina general propia. Cada danza es única e independiente, un organismo separado que autodenomina su forma.

Tampoco es abstracta mi danza, por lo menos no intencionalmente, porque su origen no está en la mente. Si a veces resulta así, es por mero accidente. Por otra parte, mi propósito no es "interpretar" las emociones. Los términos Dolor, Alegría, Miedo son demasiado estáticos para poder describir las fuentes de mi trabajo. Mis danzas surgen, más bien, de ciertos estados psicológicos y de di-

versos estados vitales que desencadenan en mí un juego muy rico de emociones y me dictan las atmósferas específicas que debo seguir.

En este momento puedo recordar muy claramente el origen de mi *Festlicher rhythmus*. Al regreso de unas vacaciones, descansada, recuperada por el sol y el aire puro, tenía inmensos deseos de volver a bailar. Cuando llegué al estudio y vi a mis compañeros esperándome, di una palmada, y a partir de este gesto espontáneo de alegría se desarrolló toda la danza.

Hice mis primeros intentos de composición durante la época en que estudiaba el sistema Dalcroze. Aun cuando siempre he sido muy sensible a la música, desde el principio me resultó de lo más natural expresarme a través del puro movimiento. Tal vez influyó en mí el hecho de que no tenía músicos a mi disposición, por lo que trabajé estas pequeñas danzas y estudios en silencio. Un pintor alemán, al observar mis modestos experimentos, me aconsejó ir a Suiza y trabajar con Laban, quien se interesaba también por este tipo de experimentos. En el sistema gimnástico Laban encontré mi técnica corporal; simultáneamente continuó la gradual evolución de mi creatividad.

Después de años de hacer danzas he llegado a la conclusión muy definitiva de que para mí la creación de una danza basada en música ya escrita no resulta satisfactoria ni completa.

He bailado con varias de las grandes orquestas europeas y con música antigua y nueva (siempre genéricamente música para danza). He hecho el intento de componer con el *Daemon* de Hindemith y con algunas obras de Bartók, Kodály y otros contemporáneos. Pero aun cuando la música despierta en mí una necesidad de bailar, en el desarrollo de la obra surgen tales dificultades que generalmente resulta en divergencias irreconciliables.

La materia temática, inspirada en un estado de ánimo o indirectamente en la música, suscita reacciones independientes. El tema pide su propio desarrollo. Al trabajar este desarrollo es que me alejo totalmente de la música. Lo que encuentro imposible es el desarrollo paralelo de la danza con una idea musical terminada e inamovible. Cada danza requiere autonomía orgánica.

Es así como he llegado gradualmente a la integración música-danza, en que el músico y yo creamos juntos. Yo no hago una danza y después pido a algún compositor que le agregue la música. Tan pronto como concibo un tema, y antes de que esté definido, llamo a mis asesores musicales. Ellos absorben el tema y me observan bailar para familiarizarse con la atmósfera emocional y todos juntos empezamos a improvisar. Cada paso del desarrollo se da en interacción grupal.

Experimentamos con varios instrumentos, acentos y clímax hasta que sentimos que la obra tiene una unidad indisoluble.

Al trabajar con un grupo me esfuero por encontrar un sentimiento común. Presento la idea central y cada quien improvisa. No importa qué tan amplio sea el margen de individualidades, debo encontrar un común denominador en estas diferentes emanaciones personales. Así, sobre la roca de un sentimiento básico, construyo lentamente cada estructura.<sup>16</sup>

¿Por qué permaneció Mary Wigman en Alemania durante el régimen nazi, cuando habría sido bien recibida en Suiza, Inglaterra o Estados Unidos? Algunos comentarios recogidos por Walter Sorell dan luz a esta incógnita. Mary Wigman era alemana y su éxito artístico lo había obtenido en ese país. No se sentía con derecho a abandonar a sus coterráneos, ni siquiera cuando fue acusada de izquierdista y amiga de los judíos y puesta en la lista negra de los nazis.

Ella pensaba que podría ser de mayor utilidad si se quedaba y continuaba trabajando; podía decir con la danza lo que no se podía decir con la palabra. Una muestra de esta creencia fue la última obra que compuso y en la que bailó el papel principal, *La danza de Niobe*, en 1942. (La Niobe de la mitología griega se enorgullecía exageradamente de sus numerosos hijos; esto la llevó a compararse con Leto, que sólo tenía dos hijos. Apolo y Artemisa castigaron a Niobe por su soberbia y aniquilaron a todos sus vástagos. Convertida en piedra por Zeus, sigue hasta la eternidad llorando su pérdida.) La última vez que bailó Mary Wigman tenía cincuenta y cinco años; después vivió en la sombra muchos años más. Se mudó a Leipzig con su hermana Elizabeth y durante los bombardeos a esa ciudad confiesa: "Me da vergüenza admitirlo, pero ante este espectáculo aterrador me siento impulsada a la creación".

Mary Wigman contribuyó enormemente a la consolidación de la danza moderna europea. Aunque la guerra dejó todos estos logros en suspenso durante muchos años, los artistas que emigraron a Inglaterra (Laban), Estados Unidos (Hanya Holm) y Sudamérica (Jooss) continuaron desarrollando las bases de la nueva danza. Algunas nociones que investigaron Laban y Wigman en su etapa inicial siguen teniendo importancia fundamental para la danza. De esa etapa hay algunos comentarios valiosos que aparecen en el libro ya citado de Mary Wigman *The language of dance*:

Los tres elementos que dan vida a la danza son tiempo, energía y espacio. De esta triada, el espacio es el ámbito de la actividad del bailarín. Le pertenece porque es él quien lo crea y le da vida en la dimensión imaginaria, sensible. Un espacio puede borrar las fronteras de lo corpóreo y transformar el gesto en una imagen que se prolonga como un rayo, una corriente [...] A partir de la experiencia de sentir con nuestro cuerpo lo que es ancho o angosto, alto o bajo, profundo o plano y avanzar hacia adelante, hacia atrás, de lado, en diagonal, etcétera, nos unimos al espacio. Sólo en esta creación del espacio y fusión con él es que el bailarín logra entrar al lenguaje vital de la danza [...] El arte deja de existir allí donde la técnica es venerada. Lo ideal es que coincidan el talento creador y el interpretativo, porque entonces la imaginación, el sentido estructural, la maestría técnica y la proyección personal llevarán al bailarín a poner su sello original en las obras [...] y darán a la danza el estímulo necesario para renovar los contenidos e innovar formas y estilos.

## Notas

- <sup>8</sup> *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1977.
- <sup>9</sup> Mary Wigman, *The language of dance*. Middletown, Wesleyan University Press.
- <sup>10</sup> Walter Sorell, *The Mary Wigman book*. Middletown, Wesleyan University Press.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 33.
- <sup>12</sup> *Loc. cit.*
- <sup>13</sup> *Loc. cit.*
- <sup>14</sup> Ruth Seinfeld, "¿Qué es Mary Wigman?", en *The Dance Magazine*, noviembre de 1931.
- <sup>15</sup> *Loc. cit.*
- <sup>16</sup> Brewster Ghiselin, "The creative process", en *Modern Music Mentor Books*, 1952.

**Doris Humphrey**  
(1895-1958)

Nada revela con más claridad la intimidad del ser humano que el movimiento y el gesto. Es posible, si uno se lo propone, esconderse o disimular a través de la palabra, la pintura, la escultura y otras formas de expresión, pero en el momento de movernos, para bien o para mal, se da la revelación exacta de lo que somos.

**Doris Humphrey**<sup>17</sup>

Doris Humphrey, bailarina, coreógrafa e innovadora de la danza moderna estadounidense, nació en Oak Park, Illinois, y murió en Nueva York.

Hacia fines del siglo pasado, cuando Doris Humphrey tenía tres años, sus padres hicieron a un lado sus respectivas profesiones para entrar a trabajar en el Palace Hotel de Chicago; él como gerente, ella como administradora. Tendrían así mejores ingresos. Julia, la madre, se había graduado en el Conservatorio de Música de Boston; Horace, el padre, era egresado de Beloit y linotipista del *Chicago Daily News*.

El hotel recibía gente de la farándula: cirqueros y artistas de vodevil, y para Doris era un lugar magnífico, con grandes sofás donde jugar y salas espaciosas donde correr.

A los cinco años comenzó su escolaridad en un plantel de ideas avanzadas y precios altos; pero nada era demasiado para una hija única. En las noches su madre se sentaba al piano a tocar piezas anticuadas como *El carnaval de las flores*, y siempre que tenía un poco de tiempo libre trataba de enseñar a Doris algunos ejercicios pianísticos y le explicaba las relaciones entre las notas, las claves y otras complejidades que la niña no lograba comprender, lo que provocó regaños y disgustos que hicieron que Doris odiara el piano

y que su madre la considerara un caso perdido. Niña solitaria, en el hotel aprendía con los acróbatas a hacer ruedas de carro y otros trucos.

Más o menos por esa época llegó al colegio una maestra de danza, quien le enseñó a mover los pies y las piernas. Todo era sencillo y agradable. La maestra, Mary Wood Hinman, tenía gran prestigio como educadora y Doris siguió estudiando con ella durante varios años.

Uno de los recuerdos más conmovedores que guardo, decía Doris, fue el de mi primera presentación como bailarina. Me escogieron para bailar el papel de Títania en la producción escolar de *El sueño de una noche de verano*. Mi madre me ayudó a ensayar, en las noches, tocando en el piano la música de Mendelssohn. Hasta donde yo pude apreciar, la función fue un rotundo éxito. Yo estaba muy feliz. Después de todo servía para algo. ¡Podía bailar!<sup>18</sup>

Cuando vendieron el Hotel Palace y sus padres se quedaron sin empleo, la solución inmediata de Doris para sobrevivir fue dar clases de baile a las niñas de la colonia. La madre tocaba el piano y llegaron a crear una escuela de buen prestigio, pero Doris soñaba con la emoción de bailar frente al público.

La maestra Hinman nunca me perdió de vista en esos años de total dedicación a ganar el sustento familiar. Fui con ella a una función en que se presentaban Anna Pávlova y un grupo de grandes bailarines rusos. Quedé encantada, fascinada y feliz. Esta alegría me sostuvo durante largo tiempo. Cuando ya pasaba de los veinte años de edad, nuevamente apareció la señorita Hinman, mi hada buena, con la noticia de que Ruth St. Denis y Ted Shawn abrirían una escuela de danza en Los Ángeles, llamada Denishawn. Mis padres estuvieron de acuerdo en que yo siguiera la carrera de bailarina y me fuera a California. ¡Por fin puede volver a bailar y estar con gente de mi edad! Miss Ruth siempre me observaba atentamente. Un día me dijo: "Tú debes estar en el foro" y me invitó a formar parte de su compañía de vodevil. Así empezó una relación que duraría diez años.<sup>19</sup>

Durante la primera guerra mundial, Ted Shawn (1891-1972) sirvió en el ejército estadounidense y Ruth St. Denis (1877-1968) se quedó sola una temporada. Ideó entonces una interpretación del *Estudio revolucionario* de Chopin, en que ella simbolizaba el "espíritu de la libertad" y una de las chicas hacía el papel de "víctima de la guerra". Para Doris creó un "solo" dentro de una

escena hindú que le gustaba muchísimo bailar. Esta época de 1914, confiesa Doris, fue la más emocionante que había vivido.

Hicimos una gira a través del país. Me sentía muy emocionada de ser una profesional. Al mismo tiempo empezó a bailar el que sería mi compañero de ideas y aventuras de muchos años: Charles Weidman. Después de varias giras y nuevas creaciones de vodevil, en que éramos apaches, gitanos, hindúes, montañeses y orientales de diversos tipos, finalmente pudimos entrar, con gran éxito, en contacto con el exigente público de Nueva York.

Las giras eran agotadoras y los programas muy largos. En la primera parte nos maquillábamos todo el cuerpo porque bailábamos con las piernas y los pies desnudos; después, en la segunda parte, en que se presentaban los ballets más exóticos, había que usar pelucas y trajes suntuosos. Después, los ballets españoles requerían medias, zapatos, miriñaques y chales, y un maquillaje oscuro sobre el rosado de la parte inicial. Con las prisas casi siempre subíamos al ferrocarril con todo el maquillaje de la función encima. Miss Ruth tenía la vitalidad de cuatro personas. Las giras duraban meses. En las mínimas horas de descanso empecé a interesarme en componer algunos "solos". Para una idea en particular mandé construir un aro que le enseñé únicamente a Louis Horst, mi maestro de música en Denishawn. Me di cuenta de que con el aro podía hacer cosas bellísimas y que éste le daba al cuerpo una nueva dimensión.<sup>20</sup>

Se puede decir que a partir de sus descubrimientos iniciales Doris desarrolló una inextinguible sed investigadora de todo lo relacionado con la danza.

En 1925 sucedió algo muy importante. Denishawn iría a una gira de dos años por los países orientales, empezando por Japón. Conocer estas culturas, que sólo había podido entrever por la afición de Ruth St. Denis a crear espectáculos exóticos, fue toda una revelación. Lo que bailábamos era tan occidentalizado y falso que mi fe en Denishawn empezó a desintegrarse. Además, para colmo, una vez que regresamos a los Estados Unidos, en 1928, Charles Weidman y yo empezamos a buscar formas nuestras de mover el cuerpo; formas que correspondieran a nuestra cultura, y así empezamos a impartir clases en el Carnegie Hall Studio. Cuando Ted Shawn se dio cuenta de nuestro desviacionismo nos exigió enseñar exclusivamente el método Denishawn. Éste fue el principio de un rompimiento que se daría de manera inevitable unos meses después.<sup>21</sup>

Desde el punto de vista de las innovaciones y, de acuerdo con los principios que empezaban a generalizarse, Doris escribió: "...ese principio de moverse de adentro hacia afuera es la expresión dominante de mi generación".<sup>22</sup>

Empezó inmediatamente a hacer coreografía. Trabajaba simultáneamente con obras de Debussy, Ravel y Scriabin: "Estoy batallando con frases y continuidad, decía, y con esa manera que tiene la música de escaparse dejándome muy atrás".<sup>23</sup>

Otro problema era la necesidad de trabajar con grupos de bailarines, pero entonces no existían. Su pasión por la investigación y la coreografía pronto la dominaron por completo. Fue entonces cuando, junto con Charles Weidman y Pauline Lawrence, decidió fundar una compañía y una escuela. Sabía que la independencia le costaría caro, pero, aún así, rentó un estudio en la calle 59 de Nueva York. ¿Cómo llamaría a su estilo de bailar? ¿Moderno? ¿Por qué, si bailar era tan antiguo como los hombres del pleistoceno?

A diferencia del ballet, que tiene un vocabulario fijo, Doris buscaba el movimiento a partir de la emoción, construyendo lo que para ella sería la fuerza comunicadora. Sus danzas tenían estructuras firmes y estaban hechas con meticulosidad, "porque se trataba de un arte serio, no de un mero entretenimiento".<sup>24</sup>

Doris dijo en una conferencia que cuando estaba en Denishawn sentía que bailaba como cualquier persona, no como ella misma... "Había aprendido cómo se movían las japonesas, chinas y españolas, pero no cómo me movía yo". Nació en Doris la necesidad de descubrirse como bailarina contemporánea estadounidense y para lograrlo confió en el espejo, frente al cual pasó horas y horas investigando el movimiento corporal en la acción de bailar. No sólo descubrió el concepto de "caída-recuperación", sino que supo que la danza debería surgir de situaciones concretas en las que estuvieran actuando emociones, sensaciones y sentimientos del ser humano, aun cuando después todo esto se llevara a una cierta abstracción metafórica.<sup>25</sup>

Algunas de sus primeras obras se inspiraron en la naturaleza: *Estudio sobre el agua* (1928), y *La vida de las abejas* (1929), inspirada en la obra de Maeterlinck. *Teatro de movimiento* (1931), realizada sin música ni trajes ni tema, era una obra puramente constructiva formal, un brillante ejercicio de composición. *The shakers* (1931) era un retrato conmovedor de los primeros grupos religiosos de Estados Unidos. *Nueva danza* (1935) visualizaba una sociedad ideal en la que cada individuo lograba plenitud personal al contribuir a la armonía del grupo.

*Passacaglia en do menor* (1938), con música de Bach, proclamaba la grandeza del espíritu humano; es una composición de arquitectura majestuosa. Su obra se caracterizó en esta época por el uso del contrapunto intrincado de los ritmos musicales, con fines expresivos, y los tejidos complejos de grupos de bailarines, casi siempre simbólicos de fuerzas emocionales en conflicto.<sup>26</sup>

...Lesiones y artritis en la cadera la obligaron a retirarse como bailarina en 1944, pero poco tiempo después realizó algunas de sus mejores coreografías para su alumno José Limón: *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías* (1946), con el poema de García Lorca del mismo nombre; *Un día en la tierra* (1947), expresando penas y alegrías de las vidas humanas; *Pieza de teatro núm. 2* (1956), de donde salió un estilo que después sería popular: la combinación de diversos recursos teatrales. Siguió haciendo coreografía para la Compañía José Limón hasta su muerte, en 1958.<sup>27</sup>

No es una casualidad que los progenitores de la danza moderna en Estados Unidos fueran mujeres que proclamaban su emancipación de la muy conservadora y estricta moral victoriana y que luchaban por ser reconocidas en su individualidad, como Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis (antecesoras de Doris Humphrey) y las que desarrollaron una forma personal de expresión, sin tener entrenamiento previo, o muy poco. A pesar de que Isadora y Loie trabajaron básicamente en Europa, con visitas muy ocasionales a su tierra natal, mantuvieron en gran parte la actitud de los pioneros colonizadores del territorio estadounidense. Sin embargo, Ruth St. Denis, al formar la compañía y escuela Denishawn, con su esposo y compañero Ted Shawn, fue directamente responsable de formar la generación líder de la danza moderna: Graham, Humphrey y Weidman.

La fecha que da el historiador John Martin de la aparición de la danza moderna en Estados Unidos está basada en el primer programa de "solos" que presentara Martha Graham en 1926; el primer concierto Humphrey-Weidman fue en 1928, mientras que en 1927 debutó en Nueva York otra de las innovadoras, Helen Tamiris.<sup>28</sup>

Junto con Martha Graham, Doris Humphrey creó lo que se conoce como danza moderna americana. Su mayor contribución fue visualizar la danza como “un arco entre dos muertes”.

Los bailarines “modernos” de la primera generación se preocupaban mucho por dar forma a sus descubrimientos, aun cuando sólo fuera para poder facilitar el montaje de sus coreografías a los bailarines, por lo que cada uno organizó una manera específica de entrenar el cuerpo. La Graham utilizó los principios que ya estaban en gestación, descubiertos por Isadora Duncan, es decir, una elaboración de concentración-expansión (*contraction-release*) como motor de los movimientos, mientras que la técnica Humphrey-Weidman se basó en el principio de caída-recuperación (*fall and recovery*).

La danza alemana tuvo alguna influencia en la estadounidense. La primera generación se interesó en comunicar contenidos importantes desde el punto de vista humano y social, en contraste con lo que se consideraba trivial: el ballet clásico y el vodevil. En los años treinta las obras tenían un fuerte contenido social; ésa fue la década de la gran depresión económica mundial...<sup>29</sup>

Como se ha dicho, Doris Humphrey se formó en Denishawn y allí creó sus primeras coreografías. La tendencia artística de Ruth St. Denis estaba teñida de erotismo, pero, sobre todo, de exotismo. Desde el principio Ruth St. Denis se interesó en las culturas orientales. Su primera danza “hindú”, titulada *Radha*, data de 1906. Por su parte, Ted Shawn se inició en la danza para fortalecer sus piernas después de una larga enfermedad. Un año después del matrimonio de los dos bailarines se fundó Denishawn en Los Ángeles, en 1915. Ambos tenían carreras establecidas como solistas y coincidían en enseñar diversas formas de danza, incluidas las orientales, primitivas y la danza moderna alemana.

Doris Humphrey experimentaba una enorme admiración por las danzas de los pueblos orientales, enriquecidas por sus propias culturas que expresaban la esencia de su civilización, y sentía a la vez gran incomodidad ante la apropiación arbitraria que hacía St. Denis de las formas de danza asiática para expresar ideas ajenas a esas formas. Doris tenía conciencia de que nunca podría bailar como una hindú o una javanesa, porque aun aprendiendo a mover el cuello lateralmente o a plegar los dedos como en los gestos *mudras* de la India, éstos nunca serían

movimientos "auténticos", puesto que habían surgido de una necesidad y una tradición diferentes.

Al romper con Denishawn por razones semejantes a las de Martha Graham y por el deseo de expresar a su pueblo y a su tiempo, escribe Doris:

La nueva danza de acción debe nacer de un pueblo que ha debido domar un continente, abrir millares de caminos a través de bosques y llanuras, conquistar montañas, construir torres de acero y de vidrio. La danza estadounidense es el fruto de este nuevo mundo, de esta nueva vida, de este nuevo vigor.<sup>30</sup>

Doris Humphrey, propensa a la especulación, era investigadora y erudita. A partir del movimiento natural y de la noción de los opuestos binarios, construyó una técnica de desarrollo corporal y una serie de obras coreográficas notables.

Al estudiar los opuestos básicos como "equilibrio-desequilibrio", empujando con la simple acción de caminar, llegó a la conclusión de que:

La necesidad de moverse propicia a la materia orgánica para salir de su centro de equilibrio, pero el instinto de conservación propicia la vuelta al equilibrio, o bien a la ejecución de otro desplazamiento que permita lograrlo, salvando al organismo de la destrucción.<sup>31</sup>

Conforme a sus investigaciones subsiguientes, los estados opuestos se estabilizan a través del ritmo; es decir, estar en equilibrio, salir de él, volver al equilibrio, etcétera. Por lo tanto el ritmo es el resultado de la oscilación de la materia orgánica en movimiento... En cualquiera de los extremos del movimiento está la "muerte". El movimiento está entre "dos muertes", la pasividad y el desequilibrio, que representan, nada más ni nada menos, la lucha por la sobrevivencia.

Nietzsche trató audazmente (en su libro *El nacimiento de la tragedia*) de "visualizar la ciencia a través de la perspectiva del artista y a través de la perspectiva de la vida". Esto impresionó notablemente a Doris Humphrey porque ella también era una observadora de la naturaleza; ella también producía arte como revelación de la vida. Sobre todo, le impresionó encontrar en Nietzsche una reflexión que le sirvió de guía para su trabajo artístico: la tesis apolínea-dionisiaca de los contrarios.<sup>32</sup>

Según Nietzsche, las deidades del arte, Apolo y Dionisos, representaban dos impulsos en conflicto que al mismo tiempo interactuaban. El primero buscaba la perfección, la estabilidad, y el segundo buscaba experimentar el éxtasis.

La serenidad apolínea se traduce en pasividad; el libertinaje dionisiaco se traduce en desequilibrio. El “arco entre estas dos muertes” establece el principio de Humphrey de “caída y recuperación”. Pero aquí, en este fenómeno, existe también la voluntad de crecer, de avanzar.

“La contraparte psicológica”, escribió Doris,<sup>33</sup> “emerge y así vemos que crecer (salir de equilibrio) es un impulso hacia afuera, un desafío al destino, un acto temerario de exploración que conduce al conocimiento de uno mismo o al desastre. El equilibrio implica conducta racional, juicio esclarecedor, pero también el peligro de llegar a la estulticia. La psique vacila atraída irresistiblemente hacia ambas direcciones”.

La caída y la recuperación son la verdadera sustancia del movimiento, el flujo constante que existe en todo cuerpo viviente, hasta en sus partes más recónditas. Pero también el proceso tiene connotaciones psicológicas. Desde el principio pude reconocer estas vibraciones sensoriales y responder intuitivamente al emocionante peligro de la caída, así como a la paz y al reposo de la recuperación.

Excitación-reposo. Peligro-paz. La dicotomía se extiende. En el arco de noventa grados que existe entre el cuerpo erguido, en equilibrio estático, y el cuerpo recostado, sin vida, hay muchísimas acciones emocionales y físicas. Así como hay deleite en el peligro también éste produce terror, y así como hay paz en el reposo, también ésta es quietud de muerte.

Por otra parte, caer es ceder; recuperarse es reafirmar el poder que se tiene sobre la fuerza de gravedad y sobre uno mismo [...] por siempre opuestos y existiendo dentro de la persona, apolíneo y dionisiaco son los símbolos tanto de la lucha del hombre por el progreso, como por su deseo de estabilidad. Éstas no son tan sólo las bases de la tragedia griega, tal como Nietzsche señaló, sino de todo el movimiento dramático y, en especial, de la danza.<sup>34</sup>

Por su parte Roger Garaudy dice:

Los gestos de la vida se transforman en movimientos de danza, no sólo porque están impregnados del impulso de una civilización y un mundo en surgimiento,

sino porque el artista imprime a este movimiento el ritmo voluntario de su vida, creadora y militante, capaz de contribuir a su humanización.

El ritmo fundamental en Mary Wigman es el ritmo emocional, el que nace de una pasión domada, de la motivación del gesto en su esfuerzo por arrancarse a una realidad exterior asfixiante. El conflicto está dentro del hombre, pero en relación con un mundo que lo aplasta.

El ritmo fundamental en Doris Humphrey es el ritmo motor, que se crea por la relación dinámica entre el cuerpo y el espacio. El primer movimiento es para la artista el impulso de resistir la fuerza de gravedad, un peso que se convierte en el símbolo de todas las fuerzas que amenazan el equilibrio y la seguridad del hombre. El conflicto está entre el hombre y su ambiente. Esta lucha contra el "peso" nada tiene en común con la pretensión del ballet clásico de negar la gravedad. Por el contrario, se trata de enfrentar este "peso" como una lucha, no para escapar en forma graciosa, sino para dar un sentido dramático a la danza.<sup>35</sup>

También existe la posibilidad de aprovechar la fuerza de gravedad para dejarse llevar por ella y no sólo optimizar el grado de energía corporal, sino establecer la bipolaridad que existe en todo movimiento; en este caso manifestada también en formas corporales contrastantes.

La reflexión artística de Doris Humphrey le permitió elaborar un sistema de composición coreográfica y establecer una teoría general de la danza: la realización de la unidad de la vida interior y la vida exterior integradas en una acción única. La danza dejaba de ser banal para elevar al hombre al centro de sí mismo, allí donde se cuestiona sobre sus fines y su poder. La danza transforma en movimientos controlados las reacciones espontáneas del hombre dentro de sus relaciones con la naturaleza, con los otros hombres, con su propio futuro.

La ciencia y la técnica han dado al hombre control de todas las cosas, excepto de sí mismo y de sus fines. La danza moderna, al inventar esta perspectiva y enseñar primero a ser dueño de sí mismo, al poner nuevamente al mundo en equilibrio, se convierte en el arte de una nueva era cultural.<sup>36</sup>

Poco después de iniciada su vida profesional independiente, Doris escribe a un amigo en 1927 sobre los problemas que enfrenta en la formación de bailarines:

Estoy tratando de desarrollar la individualidad de cada bailarín; como nadie trabajó este aspecto conmigo, estoy explorando la forma más adecuada de hacerlo y no siempre lo logro. Pienso en los maestros que me formaron, desde la señorita Hinman hasta Ruth St. Denis y Ted Shawn, y no puedo recordar una sola clase en que me hayan sugerido hacer un movimiento propio. Tuve instrucción pero no tuve educación. El hecho de haber incursionado algunas veces en la creación seguramente resulta de un carácter muy independiente, que me viene de tradición familiar. Pero cuando se trata de aplicar esta teoría a los alumnos, me siento muy insegura y perdida en un camino espinoso. En primer lugar no encuentro ninguna actitud de cooperación. La mayoría de los alumnos, especialmente las mujeres, son borregos dóciles a quienes les encanta tener un amo; como en el mundo de la danza hay muchos maestros que gozan siendo "amos", nos resulta difícil conservar el alumnado. Los más difíciles son aquellos que llevan años siguiendo un entrenamiento académico; académico en el sentido de que se les ha dicho qué hacer exactamente cada minuto. Con los principiantes tengo más éxito al aplicar este método más espontáneo. La idea general es que el alumno explica o muestra lo que quiere hacer y yo opino si lo ha logrado y, si no, cómo puede hacer para llevar a cabo su idea. Bueno, éste es sólo uno de los problemas que debería ser atendido a fondo y de tiempo completo. Después está el grupo. Por un lado trato de estimularlos para que expresen su propia personalidad (moverse y pensar como individuos independientes) y por otro están los ensayos en que me contradigo y les pido que se muevan al unísono.

Debo estar loca al tratar de hacer cosas exactamente opuestas a un mismo tiempo y con las mismas personas. Por supuesto mi interés principal está en el grupo. Desde un punto de vista objetivo del arte estoy convencida de que este trabajo de coreografía grupal es el que llevará a la danza a su punto más alto, ya que el grupo puede expresar mayores sutilezas, más fuerza y más variantes que un solo bailarín, por muy inteligente y talentoso que sea. Otro trabajo de tiempo completo sería componer para el grupo y entrenarlo para bailar las obras que compongo. Parecería necesario vivir en un circo de cuatro pistas para abarcar todos estos aspectos.<sup>37</sup>

Este texto es importante porque revela con mucha claridad que también en este terreno —el de formar bailarines creativos y sensibles— la lucha era contra siglos de tradición en que lo indicado era imitar al maestro, repetir imitando y enajenando la propia personalidad en función de un virtuosismo

mecánico, como lo denunció repetidamente, en el siglo XVIII, Jean-Georges Noverre. ¿Cómo hacer para que los bailarines se desarrollen a partir de su propia creatividad? Rudolf von Laban y Mary Wigman habían encontrado algunos principios que fueron ocasionalmente sistematizados, como en el caso del método Jooss-Leeder, pero que no llegaron a conjuntar el movimiento con las emociones. ¿Cómo hacer surgir las emociones de manera espontánea? Doris Humphrey se preocupó mucho por la “motivación”, al grado de poner este factor entre los elementos más importantes de la danza. En su famoso libro sobre coreografía, escrito en los años cincuenta, dice:

El movimiento sin motivación es inconcebible [...] Insisto desde el comienzo en que el movimiento debe fundarse en un propósito, y en que no se haga un gesto mientras no haya una razón, por muy simple que sea, que lo exija. Este proceder debe impedir la ejecución técnica, fría, mecánica, porque está presente el sentimiento.<sup>38</sup>

Valentina Litvinov exploró observando con gran acierto el movimiento corporal en las artes escénicas, observando que cada vez están más cerca el teatro y la danza, y escribió textos importantes sobre las implicaciones del método Stanislavski en la formación de bailarines. Estos textos fueron recogidos en un libro titulado *Stanislavski en la danza moderna* que publicó la American Dance Guild en 1972.

El tema de la motivación está aquí analizado de modo que la clave resulta siempre la de plantear una “acción física concreta”. La diferencia entre una generalidad como “amar a una persona” y “acariciarla con los ojos”, por ejemplo, ilustra esta “acción física concreta”. La base del método implica que todos los elementos escénicos se conjugan adecuadamente alrededor de “acciones concretas”.

En términos teatrales estos factores abarcan tanto el tono emocional como la caracterización, el ritmo, el estilo... y en la danza, además, los recursos de la expresión no verbal. Así es que la acción concreta, como un enunciado con sujeto, verbo y complemento, es para Valentina Litvinov el eje de la “motivación”. Doris Humphrey, sin embargo, generalizaba en sus obras muchos contenidos y lo hacía con gran éxito, tal vez porque aunaba una gran musicalidad con un impulso de construcción arquitectónica

monumental, inspirado, parece ser, por esa misma capacidad perceptual de la estructura musical. En cambio, en su libro sobre coreografía aclara que:

Es evidente que prefiero la motivación consciente, y me inclino, por lo tanto, por la comunicación acerca de las personas dirigida a las personas [...] tendría que haber una clase sobre técnica de la expresión de los estados emocionales mucho antes de que los alumnos alcancen la etapa de la ejecución o de la coreografía [...] Es preciso explorar las fuentes naturales que dan origen a la emoción y examinar luego el proceso por el cual las emociones se transforman en movimiento [...] En mis clases expongo situaciones sencillas como punto de partida para que los alumnos busquen movimientos...<sup>39</sup>

Doris Humphrey creó más de cien obras entre 1920 y 1957. Su primer programa independiente, presentado en 1928, constaba de varias obras breves; la corta duración de cada pieza era una herencia del vodevil. En ese año compuso catorce coreografías, entre ellas *Air for the G String*, *Color harmony*, *Pavane for a Sleeping Beauty*, *The fairy garden*, *Pathetic study* y *Water study*.

Su vida giraba alrededor de su estudio y el grupo; siempre estaba rodeada de bailarines que pensaban, trabajaban y hablaban sólo de danza. Es por esto que cuando conoció a Charles Woodford, un marino inglés, le pareció tan diferente e interesante que no tardó en enamorarse de él. Se casaron en 1932 y procrearon un hijo al que llamaron también Charles. El matrimonio fue excelente, sólo un poco triste por las largas ausencias marinas del esposo y por los apuros de dinero.

En su libro sobre la vida de Doris Humphrey, Selma Jeanne Cohen comenta que:

De las artistas de su generación, Doris fue probablemente la más musical, la más perceptiva y sensible al ritmo, a las unidades de frase y al estilo. Su colaboración con Ruth St. Denis en lo que ésta llamaba “visualización de la música” motivó su interés, aunque muy pronto rechazó como simplista el procedimiento de relacionar el paso con la nota. Sus primeras experiencias creativas fueron realizadas sin música, como *Water study* y *Drama of motion*. Después usó el zumbido que hacía el coro en *Life of the bee*, y empleó un ingenioso sistema en *New dance* (una partitura que debía posteriormente ser sustituida por otra). Los experimentos de estos años la llevaron a descubrir los tres ritmos naturales: el del movimiento corporal, el del pulso y el de la respiración.

Los ritmos respiratorios, en particular, dieron al movimiento de Doris una calidad especial: la continuidad y la fluidez; permitían a los bailarines verse en el escenario como individuos sensibles y vibrantes, no mecanizados, y con una gran fuerza vital. La forma de abordar una frase, aun con su brillo ya inherente, siempre estuvo específicamente motivada. En *New dance* la oposición de las frases del solista (7, 7 y 10) contra las utilizadas por el grupo (4/4) se resolvía al final de veinticuatro cuentas con el solista y el grupo llegando a un punto de armonía. En la danza *With my red fires*, los bailarines se movían dentro de unidades de frase contrastantes para acentuar la confusión y el frenesí; construyendo la tensión dramática de la persecución de los amantes.

Apolínea por temperamento, a Doris le disgustaba cualquier exceso. Quitaba y quitaba hasta llegar a la médula; sólo dejaba lo esencial. En su libro *The art of making dances (La composición en la danza)* algunas recomendaciones se sienten demasiado rígidas. En la realidad, ella procedía con gran flexibilidad y no aclaró este punto en el libro por considerar que se trataba de un texto de reglas que habrían de romperse una vez que hubiesen sido aprendidas. Ella no rompía estas reglas; simplemente profundizaba y bordaba sobre ellas, además de que aprovechaba todos los márgenes de creatividad que descubría.

En la vida como en el arte Doris tenía que elaborar a partir de formas. John Martin la recuerda en su restaurante, arreglando cuidadosamente la comida en el plato. Ella reconocía su compulsión pero insistía en hacerlo hasta que la composición le resultaba satisfactoria. Su plato, al igual que sus coreografías, requería de un diseño, una estructura. John Martin creía que su mayor virtud como artista, la que ninguno de sus colegas podía igualar, era su notable capacidad para percibir la *Gestalt* de un proyecto (la totalidad activa de los elementos), al que le daba ese sentido de completo y de inevitabilidad que es lo que distingue una obra maestra de las demás.<sup>40</sup>

Doris Humphrey vivió sus últimos años soportando el dolor físico constante que le provocaba la artritis en la cadera. Murió en 1958 dejando un legado tan importante que difícilmente se le puede comparar al de cualquier otro gran pensador o gran artista de la danza. Dice Selma Jeanne Cohen:

En el revés de una de esas listas de comestibles que escribía para ir al mercado, Doris escribió un párrafo que atribuyó a Oscar Wilde: "Sólo a través del arte podemos lograr nuestra perfección; sólo a través del arte podemos protegernos de los peligros sórdidos de la existencia". Por encima del dolor y las privaciones, el arte fue su refugio, su fuerza, su alegría. Éste es su legado.<sup>41</sup>

## Notas

- 17 Walter Sorell, *The dance has many faces*. Nueva York, The World Publishing, Co., 1951.
- 18 Selma Jeanne Cohen, *Doris Humphrey. An artist first*. Middletown, Wesleyan University Press, 1972.
- 19 *Loc. cit.*
- 20 *Loc. cit.*
- 21 *Loc. cit.*
- 22 *Loc. cit.*
- 23 *Loc. cit.*
- 24 *Encyclopedia of Dance...*
- 25 Joseph H. Mazo, *Primer movers*. Nueva York, William Morrow & Co. Inc., 1977.
- 26 *Encyclopedia of Dance...*
- 27 *Loc. cit.*
- 28 Joseph H. Mazo, *op. cit.*
- 29 *Encyclopedia of Dance...*
- 30 Roger Garaudy, *Danser sa vie*. París, Seuil, 1973.
- 31 Ernestine Stodelle, *The dance technique of Doris Humphrey*. Nueva Jersey, Princeton Book Co., 1978.
- 32 *Loc. cit.*
- 33 *Loc. cit.*
- 34 *Loc. cit.*
- 35 Roger Garaudy, *op. cit.*
- 36 *Loc. cit.*
- 37 Selma Jeanne Cohen, *op. cit.*
- 38 Doris Humphrey, *La composición en la danza*. México, UNAM, Difusión Cultural, 1981.
- 39 *Loc. cit.*
- 40 Selma Jeanne Cohen, *op. cit.*
- 41 *Loc. cit.*

## Martha Graham (1894 )

Los gestos vigorosos evocan la única belleza verdadera. La fealdad puede ser bella si grita con voz poderosa.

Martha Graham (1928)

Martha Graham nació en Pensilvania, Estados Unidos, en 1894, y a los ocho años se trasladó con su padre, un médico de enfermedades nerviosas, a California. Estudió con Ruth St. Denis y Ted Shawn (Denishawn). Su debut profesional ocurrió en 1920, y en 1926 inició su vida artística independiente con un recital en Nueva York.

“Martha Graham es a la danza moderna lo que la reina Victoria fue para la realeza europea: la abuela de todos”, dice Joseph H. Mazo en su libro *Primer movers*. “No sólo es una gran coreógrafa sino que ha sido bailarina consumada, excelente actriz, diseñadora genial, innovadora en todos los recursos del foro y creadora de un lenguaje coreográfico con el que ha podido desplegar la más refinada dramaturgia poética. Además, es responsable de haber construido, para su propia obra artística, un método de desarrollo corporal que da enorme fortaleza y expresividad al cuerpo del bailarín”.<sup>42</sup>

“No debemos mentir nunca, le decía el doctor Graham a su hija Martha, porque el movimiento nunca miente y cuando vea tu cuerpo sabré si estás mintiendo o no”, recordaba Martha en una entrevista, con gran emoción en la voz. Seguramente su padre fue la persona a la que más amó y respetó.

Es una casualidad sin consecuencia que el doctor Graham haya nacido el mismo día que Sigmund Freud, pero llama la atención que se dedicara también a las enfermedades mentales y que Martha haya compartido con él la sana obsesión por entender y conjurar las conductas humanas más trágicas.

Desde muy joven Martha se interesó por el teatro, pero su familia, puritana, descendiente de pioneros, la hizo reprimir estos primeros entusiasmos.

Sin embargo, en el ambiente distinto de California se liberó de muchos prejuicios y la sedujo el orientalismo de St. Denis, a quien vio en un recital. Cuando Ruth St. Denis y Ted Shawn necesitaron bailarines para un espectáculo de verano en el Greek Theater, Martha hizo su debut con la compañía Denishawn; tenía veintidós años.

Ted Shawn fue su maestro (creó *Xóchitl* para ella), pero su admiración fue siempre para "Miss Ruth", quien la fascinaba con sus técnicas orientales y, sobre todo, con su teatralidad.

Martha permaneció siete años en Denishawn, bailando y dando clases. Cuando llegó la hora de buscar su propio camino se fue a Nueva York, donde tuvo la oportunidad de impartir clases y formar un pequeño grupo (tres bailarinas) con las que dio un recital el 18 de abril de 1926, en el Teatro de la Calle 48.

Sus primeras coreografías tenían gran influencia de St. Denis: las telas vaporosas, lo exótico, lo bonito... En ese primer concierto como coreógrafa independiente Martha presentó dieciocho pequeñas danzas que no constituían ninguna revolución, según se desprende de los títulos de las obras y la música utilizada (Debussy, Ravel), todo muy al estilo Denishawn. Es decir, el arrancarse de las ideas estéticas impuestas y el encuentro con la propia manera de expresar los temas llevaría tiempo. Gradualmente se fue dando el "teatro de danza" que ella prefería; gradualmente surgía la gran dramaturga de la danza.

Al igual que Doris Humphrey, Martha quería hablar de los seres humanos, de sus contemporáneos, aun cuando para ello recurriera a los símbolos metafóricos que le permitían mayor creatividad y, sobre todo, mayor intensidad espectacular.

A diferencia de Isadora Duncan, la Graham rechaza "ser un árbol, una ola o una nube"; no le interesa "identificarse con los ritmos de la naturaleza". Le apasiona, en cambio, el hombre: "ahondar en ese milagro que es el ser humano motivado, disciplinado, integrado".<sup>43</sup>

Respecto a Ruth St. Denis tampoco le interesa identificarse con el misticismo de todos los pueblos. Decía estar aburrida de bailar como dioses hindúes o ritos aztecas.

En los años veinte comentaba: “Quiero expresar los problemas de nuestro tiempo en que la máquina trastorna los ritmos naturales; época de posguerra en que las emociones están trastornadas y los instintos desencadenados”.

Bajo la influencia de los artistas de vanguardia quiere expresar al hombre contemporáneo, al que se levanta para enfrentar y controlar las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad.

Nada más revelador que el movimiento, tanto de lo que uno es como del país donde tiene sus raíces. En mis reflexiones, durante los años en que la danza se consolidaba en este país, hay un acento en la referencia a nuestras raíces, que fue temporal, pero inevitable, como la base de identidad sobre la cual empezar. Era necesaria, en nuestro desarrollo, la conciencia de la tierra en la que nos encontrábamos; la que nos había nutrido física y psicológicamente. Una vez establecida la base, breve pero firme, podría emerger lo nuevo [...] No pretendemos establecer algo “nacional” sino encontrar una forma que tenga unidad y fuerza creadora [...] buscamos que el movimiento sea significativo [...] cualquier danza que no brote de la vida misma será decadente [...] La danza moderna se ocupa de movimientos, no de pasos.<sup>44</sup>

*Frontera* fue realizada en 1935 y es quizá la danza que mejor muestra el espíritu del país donde nació la Graham: la conquista de planicies que se extienden hasta el infinito como cantera inagotable para las audacias del hombre. La palabra frontera, en inglés, abarca más que el límite entre dos estados; significa avanzada en tierras sin explorar; significa territorialidad, conquista...

Este extraordinario “solo” fue realizado por Martha con música creada especialmente para ella por Louis Horst, su asesor musical. La escenografía, que por primera vez incluía en su trabajo, fue de Isamo Noguchi y consistía en un tramo de barda de corral con una reata que en forma de “V” se extendía hacia arriba y desaparecía en las bambalinas.

La bailarina está sentada en la barda, vestida con un traje largo de granjera. Se le ve de perfil. Con sus primeros movimientos –pequeños pasos– delimita un amplio cuadrado, frente a la barda, que simboliza su propiedad. Regresa a la barda y se lanza hacia adelante con un sentido de conquista del espacio, después brinca y extiende una pierna en ángulo recto y la mueve como péndulo de reloj que mide tranquilamente el tiempo.

Esta primer embestida de conquista es seguida de una serena observación de su territorio. La danza continúa su desarrollo y al final volvemos a ver a la mujer sentada en la barda y con la cara de perfil, sólo que esta vez hace con los brazos el gesto de cerrar una reja.<sup>45</sup>

En este "solo" la Graham fue capaz de integrar la visión del espacio infinito, la afirmación del instinto territorial, así como la caracterización de la mujer pionera, con su fortaleza y resolución, su alegría sencilla. En él muestra esa necesidad que menciona de encontrar su identidad como habitante de un país y parte de una cultura. También es el punto de partida de una valiosísima colaboración de muchos años con el músico Louis Horst y el escultor japonés Isamo Noguchi.

Bajo los conceptos de identidad están obras como *American document*, *Appalachian Spring* y *Letter to the world*. Hasta 1975 Martha Graham había creado más de cien obras.<sup>46</sup> La primera que impactó al público de una manera importante fue *Heretic*, de 1929. Muchos años después, casi treinta, creó *Clitemnestra*, con duración de una velada completa, que constituyó un rompimiento con su trabajo anterior de obras compactas y que quizá fue la culminación de un proceso. El tema requería suficiente tiempo para narrar los sufrimientos, pecados y pasiones de Clitemnestra.

Apenas habían transcurrido tres años desde su primer concierto cuando presentó al público, en *Heretic*, a su nuevo grupo, integrado por dieciséis bailarinas que dominaban los movimientos percutidos característicos de los primeros tiempos en que Martha buscaba su lenguaje artístico. La coreografía mantenía un tono de gran severidad y la idea de que ser hereje implicaría rechazar lo establecido sin hacerse ilusiones sobre el triunfo de la propia fuerza opositora.

Con *Primitive mysteries* (1931) la Graham se colocó en el centro del desarrollo danzario. Muestra aquí plenamente la proposición de su estilo. Toma a la Virgen del ritual cristiano y dentro de una larga sección silenciosa establece la movilización emocional del grupo —por la sola pureza de la Virgen—; establece además el contacto anímico con el cielo y la tierra; desencadena las fuerzas más profundas de la especie humana (dúos y tríos que con la intensificación de la música de Louis Horst llegan al frenesí), para continuar con la entrega a los rituales religiosos que son universales.

El éxito de público hizo comentar a John Martin, el famoso crítico del *New York Times*, que:

Al dar forma artística a estos impulsos de movimiento, Martha Graham ha desarrollado un estilo que tiene mucho en común con la pintura y la escultura. Hay economía de medios sin haber avaricia; se elimina todo lo que no sea esencial. Es intenso y por lo tanto distorsionado. Da al público la oportunidad de reaccionar a los impulsos estéticos y nunca se detiene a explicar nada o a envolver en papel de china los mensajes. Cuenta con el espectador para que complete la experiencia con su propia receptividad.<sup>47</sup>

Para poder expresar lo que vive día tras día, crea un nuevo lenguaje y una nueva técnica de desarrollo corporal. A diferencia de las posiciones “defensivas” y prepotentes que hereda la aristocracia al ballet clásico, Martha construye movimientos alrededor de las áreas más vulnerables del cuerpo: la yugular, el plexo, la pelvis. Son también las áreas donde las emociones repercuten con más violencia. Bajo la influencia de Picasso, a quien admira apasionadamente, ensaya movimientos espasmódicos, impulsos bruscos en que el cuerpo parece proyectarse hacia el abismo, utilizando todos los medios dramáticos para expresar el terror, la agonía y el éxtasis.

En la *Cartilla del bailarín moderno*,<sup>48</sup> publicada en 1941, Martha Graham habla de la técnica: “Soy bailarina y mi campo es la danza artística. Cada área del arte tiene un instrumento y un medio de transmisión. El instrumento de la danza es el cuerpo humano; el medio de transmisión es el movimiento”.

El cuerpo humano siempre me ha parecido misterioso, una maravilla emocionante, una fuente de poderosa energía... No he tenido el propósito de desarrollar o descubrir un nuevo método para la formación de bailarines. Mi propósito ha sido dar significado a la danza a través de la disciplina que construye un instrumento fuerte y sensible para expresar con las formas nuevas los nuevos contenidos.

La parte que el arte moderno representa en el mundo es develar las realidades íntimas que están ocultas detrás de los símbolos convencionales. A partir de esta necesidad es que se introdujo una nueva plasticidad, tanto emocional como física. Esto significó experimentar con el movimiento. Había que lograr cuerpos dúctiles, fuertes, impactantes, así como expresivos y significativos, pero dentro de la mayor sencillez. La sencillez es lo más difícil que conoce el artista.

Un bailarín de solos puede integrar armónicamente todo lo anterior, pero cuando se incluyen en las coreografías grupos grandes de bailarines es necesario que éstos se entrenen con una cierta uniformidad. Varios de nosotros hemos encontrado métodos de entrenamiento que se fueron dando en el proceso de la creación coreográfica. La técnica, sin embargo, es secundaria. Es sólo el medio para lograr un fin.

Su importancia está en que libera el cuerpo para ser, al final de cuentas, uno mismo.

La técnica nunca ha sustituido ese estado de conciencia que es el talento, ese equilibrio milagroso que hace al genio. Al fortalecer el cuerpo y darle mayor elasticidad, éste se mueve con más libertad, con más espontaneidad. La libertad depende esencialmente de tener la fuerza necesaria para perfeccionar el ritmo corporal y las reacciones nerviosas. Es por esta razón que el arte no necesita “entenderse”, como usamos comúnmente el término, sino constituir una experiencia.

Cuando vivimos una experiencia nuestra mente y nuestras emociones están funcionando, pero es el sistema nervioso el primer instrumento de la experiencia.

La enseñanza parcializada que heredamos –primero los músculos y luego las emociones– nunca producirá un ser humano completo.

El concepto puritano de la vida ha ignorado siempre el hecho de que el sistema nervioso, la mente y el resto del cuerpo son una unidad y que el arte no puede experimentarse más que como una totalidad del ser. Para mí la integración nerviosa, física y emocional es el factor que poseen, en su más alto grado, los grandes artistas de la danza.<sup>49</sup>

Joseph H. Mazo comenta que:

La Graham, al igual que Isadora Duncan y Doris Humphrey, investigó el funcionamiento de su cuerpo y las relaciones del movimiento con el espacio. Usó el suelo por su interés en crear una danza más cercana a la tierra (como un árbol que no sólo recoge energía a través de las hojas, sino también de las raíces). Las caídas aceptan la fuerza de gravedad en lugar de desafiarla, pero la caída tiene como fin surgir hacia lo alto en un gesto de afirmación. A través de los años el método Graham se ha vuelto tan especializado como el del ballet clásico e igualmente artificial, ya que sólo a través de la materia elaborada se puede comentar la realidad. Cada movimiento tiene un significado emocional y uno físico. Ya en 1934 decía Martha: “Si no se trabaja

la forma, después de cierto tiempo el movimiento se vuelve confuso y torpe. El entrenamiento nos da libertad".<sup>50</sup>

Martha Graham dice en 1941:

La danza tuvo su origen en el ritual, es decir, en la forma que toma el deseo de lograr la unión con aquellos seres que pueden dar inmortalidad al hombre. En la actualidad practicamos un ritual diferente, y esto a pesar de los actos que ensombrecen al mundo (la segunda guerra mundial), ya que buscamos una inmortalidad de otro orden: grandeza potencial humana.

En su aspecto esencial, la danza es la misma en todas partes del mundo: su función es comunicar; su instrumento es el cuerpo; su medio de transmisión es el movimiento corporal, pero el estilo o modo de bailar es distinto en cada región o país; esta diferencia depende de tres factores: clima, religión y sistema social. Estos factores condicionan nuestra manera de pensar y por consiguiente nuestra manera de expresarnos a través del movimiento.<sup>51</sup>

Como resultado de las formas de pensamiento del siglo XX era inevitable que se conformara en lenguaje de movimiento concordante con las nuevas maneras de ver la vida. Si esta situación hacía imperativo alejarse del ballet clásico, tal cosa no quería decir que el entrenamiento clásico estuviera mal. Sólo que nos parecía insuficiente; no se adecuaba a los nuevos tiempos.

Se hacía necesario romper con cierta rigidez, cierta superficialidad, cierta debilidad por los cuerpos superdotados. Hacía falta simplificar y a la vez intensificar. Durante un tiempo esta necesidad se manifestó en un extremo esteticismo de movimientos; en la actualidad hemos llegado a un regreso: al uso de todas las posibilidades del movimiento. Sin embargo, durante la etapa "esteticista" fue posible depurar el lenguaje de gestos superficiales y gratuitos.

Ningún arte ignora los valores humanos porque en ellos encuentra su fundamento. El movimiento corporal, dirigido con autenticidad, es el medio artístico más poderoso y peligroso que se conoce. Esto se debe a que habla el instrumento básico, el cuerpo, que es un espejo instintivo, intuitivo, inevitable de la verdadera condición del individuo.

El arte no crea cambios; los registra. El cambio sucede dentro del ser humano. El cambio operado en el siglo XX respecto del siglo anterior tiene lugar en el pensamiento y la actitud frente a la vida. La necesidad de acción se transformó

en algo totalmente diferente; por eso son diferentes las formas y las técnicas artísticas.<sup>52</sup>

En el capítulo “Objetivo del método” de ese mismo libro, Martha aclara que no va a describir los ejercicios sino los conceptos que dan sentido a la técnica. Aclara también que es el objetivo principal la coordinación, la integración, es decir, la unidad del cuerpo producida por un equilibrio físico y emocional.

El segundo objetivo sería lograr un movimiento fluido mediante el entrenamiento de todas las partes del cuerpo hasta que cada segmento tenga igual eficacia, y advierte que los ejercicios no contienen ninguna violencia física ni emocional. Es más, dice:<sup>53</sup>

En todos los relevés y plié debe observarse muy estrictamente la relación de la rodilla con el pie. No debe haber tensión en las rodillas ni en los arcos en ningún momento. En todos los ejercicios de contracción debe haber una relación definida entre los hombros y las caderas, con el fin de evitar toda tensión abdominal.

No se intente realizar desplazamientos, giros o saltos sino hasta media hora después del trabajo preliminar, para permitir que el cuerpo adquiera fluidez. Todas las elevaciones y desplazamientos se hacen sin tensión; las piernas y la espalda están fuertes y el cuerpo está centrado por los ejercicios hechos anteriormente.

Todos los ejercicios están en forma de tema y variaciones; hay un principio básico de movimiento que se dirige específicamente a cierta región del cuerpo: torso, espalda, pelvis, piernas, pies... El tema del ejercicio interviene directamente en su función para el control del cuerpo y está exento de “embellecimiento” o movimientos superfluos. El alcance de las variaciones se amplía paulatinamente, yendo del movimiento específico al general, el cual abarca el uso de todo el cuerpo. Sin embargo, no importa cuánto se desarrollen las variaciones, siempre conservan su relación con el tema.

Todos los ejercicios del piso son preparaciones directas para posteriormente levantarse y elevarse. El primer principio que se enseña es el de alinear el cuerpo. El primer movimiento se basa en los dos actos de respiración del cuerpo, inhalar y exhalar, que se desarrollan desde la experiencia misma del cuerpo hasta la actividad muscular independiente del acto de respirar.

Estos dos actos, cuando se ejecutan muscularmente, se llaman *release*, que corresponde a la inhalación, y “contracción”, que corresponde a la exhalación.

La palabra relajamiento no se usa porque viene a significar un cuerpo desvitalizado. En las clases para profesionales los ejercicios de piso duran aproximadamente veinte minutos y comprenden el estiramiento, los ejercicios de espalda y las extensiones de las piernas.

En la *contraction-release* hay un momento de concentración de todas las fuerzas de la vida, rítmicamente seguida de una expansión. Todo movimiento expresivo de la vida tiene así su origen en este ritmo primario de inhalación y exhalación; es una reunión de las fuerzas en un centro motor seguido de su irradiación, que evoca la bestia agazapada en sí misma, inmóvil y tensa, antes de saltar y desplegarse. Está aquí la conexión con el movimiento pélvico: los dos grandes principios de fuerza orgánica vital: vida del individuo en la respiración, vida de la especie en la sexualidad, comenta Garaudy.<sup>54</sup>

El estiramiento nunca se hace empujando la espalda del estudiante hacia el piso; nunca se debe ayudar un movimiento hacia abajo. La columna vertebral nunca se toca, las piernas nunca se estiran repentinamente ni se les fuerza con presión; las piernas se enderezan solamente por una extensión lenta y gradual...<sup>55</sup>

Dice Joseph H. Mazo que Martha inventó una técnica tan rigurosa y compleja como la del ballet clásico, que tomó siglos en formarse. La creó para ella, para poder expresar sus ideas y emociones. Pero ha trascendido tanto, que a los jóvenes les resulta difícil creer que alguna vez fue motivo de escándalo. La danza de Martha es esencialista; es un intento, tenso e intenso, de concentrar todas las potencialidades del cuerpo, la emoción y el intelecto.

Es una coreógrafa que crea a partir de estructuras dramáticas y usa todos los recursos del teatro para conmover a su público. Ésta es la razón por la que durante años los conciertos de danza se consideraron producciones teatrales más que conciertos, y se denominaron "teatro de danza".

Creó obras de introspección, relacionadas con las emociones y motivaciones humanas. Las más importantes corrientes intelectuales del siglo (especialmente la exploración de la mente llevada a cabo por Freud y Jung) son los ingredientes de su arte. Ella ha bailado nuestros deseos e insatisfacciones; ha entretejido mitos, temores y éxtasis provenientes de lo más profundo de nuestras mentes y del lujo de nuestros cuerpos.<sup>56</sup>

En 1930 Leónide Massine la invitó a bailar "la elegida" en el ballet de Stravinski *La consagración de la primavera*. En ese trabajo tuvo la oportunidad de explorar la "danza en alto" y agregar los resultados a su método de entrenamiento.

En el verano de ese año visitó Nuevo México. Le impresionó mucho la cultura de los indios, especialmente su relación con la tierra, y ahí surgió su periodo "primitivo". Lo que más le interesaba era investigar la maquinaria poética de la cultura indígena, descubrir las características de esta parte de su país y encontrar cómo se integran las culturas de indios e inmigrantes europeos, así como la de los negros, porque del jazz, de la cultura negra, toma los ritmos africanos y las formas sincopadas. La tensión de las frases que construye está continuamente apoyada en la síncopa, mecanismo que impide la monotonía y propicia un estado de exaltación consecuente con sus ideas coreográficas.

La búsqueda del espíritu que hace Martha es báquica; no suprime la sexualidad; sus rituales provocan el libre fluir de la emoción como lo hacía Isadora Duncan, sólo que su técnica, cuidadosamente organizada, la mantiene en control.

A partir de 1938 los bailarines se van incorporando al grupo de mujeres: el primero fue Erick Hawkins, quien después se casó con Martha; el segundo fue Merce Cunningham. Han bailado con ella también Paul Taylor, Tim Wengerd, John Butler, Mark Ryder, Robert Cohan, Stuart Hodes, Gene MacDonald, Bertram Ross, David Wood, Dan Wagoner y muchos más.

La sexualidad entró en los temas y la teatralidad empezó a dominar. Había comenzado la etapa de las heroínas: Electra, Medea, Yocasta, Juana de Arco, Judith, Fedra, Clitemnestra... Asume la mitología para "volver visibles las realidades interiores escondidas bajo los símbolos universales".

Según Roger Garaudy, para Martha Graham la danza es celebración de la vida, en sus combates y en su plenitud; es creación y encarnación de los grandes mitos por los cuales, en cada época, los hombres proyectan sus aspiraciones más elevadas, su voluntad de tener acceso a una vida trascendente.

Pero no toda la obra de Martha es intensa y dramática; también ha realizado, con gran maestría de oficio, coreografías líricas y humorísticas como *Every soul is a circus, Acrobats of God, Diversion of angels...*

Un gran número de bailarinas ha pertenecido a la Compañía Graham a través de los años y muchas de ellas han contribuido a la consolidación de

su método de entrenamiento: Jane Dudley, Sophie Maslow, Anna Sólolov, Jean Erdman, Pearl Lang, Helen McGehee, Ethel Winter, Takako Asakawa, Yuriko Kimura, Mary Hinkson...

Dentro de la gran vuelta a los orígenes que implica el espíritu del arte moderno, no trata Martha de recrear un espectáculo visual sino de crear una nueva realidad poética; quiere hacer crecer nuevas ramas en el árbol de la realidad.

En este siglo hemos pasado de un arte imitativo a un arte de representación simbólica. Como decía Juárez, no hay que conservar las cenizas de los ancestros sino el fuego.

Martha Graham bebe de las más grandes fuentes: las del arte en la infancia del mundo, cuando los primitivos no creaban obras de arte, sino instrumentos mágicos para defenderse y engrandecer su vida.

En *Clitemnestra*, de 1958, encarna todos los rostros de la mujer, paso a paso, en un solo movimiento, puesto que el tiempo está suspendido y Clitemnestra está ya en el mundo subterráneo: la reina que gobierna con mano viril, la esposa y asesina de Agamenón, la amante enloquecida de Egisto, la madre fuera de sí de Ifigenia, la tigresa vengadora de Electra y Orestes. En el último momento, con un solo acto de amor, logra su redención.

El ejemplo más claro del influjo del psicoanálisis en su obra es *Night journey*, en el que reinterpreta el *Edipo* de Sófocles. En lugar de narrar la tragedia, según la cual la reina Yocasta se casa con un joven del que ignora su origen y pasado, la Graham tiene la genialidad de invertir el orden de los acontecimientos: la coreografía comienza en el momento en que Yocasta va a suicidarse. Así, desde el principio nos dice del paroxismo de su pasión por el amante, de quien sabe que es su propio hijo y el asesino de su padre. El simbolismo freudiano da a la obra mayor profundidad y dimensión trágica; expresa a la vez la esencia de la femineidad y el enfrentamiento con el destino.

Aparece Tiresias, portador de la terrible verdad, llevando la acción a su punto inicial, al instante anterior a la muerte de Yocasta, cuando se aferra con ferocidad a la cuerda de la que va a colgarse. Finalizada la fatal danza, el bastón de Tiresias cae el suelo y evoca el golpe de una verdad cuya resonancia parece comunicarnos los últimos latidos del corazón de Yocasta.

El "teatro de danza" no implica utilizar la mímica, que es diferente disciplina artística. Por el contrario, si se tratara de comprender la danza de Martha, analizándola por la anécdota, uno se toparía con la imposibilidad y el absurdo,

tal como si usara este mecanismo para “comprender” un cuadro de Picasso o un trozo de música. Si se pudieran verbalizar estos contenidos sería mejor expresarlos como elementos literarios. Porque la danza, como todo arte, expresa lo que está más allá de la palabra.

A través de su lenguaje se expresa una concepción de la vida y del mundo, un sentido profundo de lo que puede ser la comunicación humana, la comunicación directa de espíritu a espíritu. Las disonancias, los acentos, los impulsos y las caídas, todo esto nos concierne, y nos concierne totalmente.<sup>57</sup>

La rebelión artística de fines de los cuarenta, iniciada por Merce Cunningham y continuada hasta los sesenta, fue una reacción contra la teatralidad, la técnica extenuante, los contenidos míticos, la emocionalidad, el psicologismo y la solemnidad. En una palabra, contra el arte de Martha Graham. Esto significó el inicio de un penoso vía crucis para la nueva generación, como suele suceder cada cierto número de años. Sin embargo, Martha continúa “poniendo hojas en el árbol de la creación”.

Martha bailó por última vez en la primavera de 1969 y después de cuatro años de dudas y enfermedades, en 1974 anunció su retiro como bailarina y retomó con todo vigor el mando de su escuela, hizo algunos ajustes a su compañía, presentó una nueva temporada en Broadway con el estreno de su coreografía número 154, *Mendigos de la noche*.

## Notas

- <sup>42</sup> Joseph H. Mazo, *Primer movers. The makers of Modern Dance in America*. Nueva York, William Marrow and Co. Inc., 1977.
- <sup>43</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*
- <sup>44</sup> Merle Armitage, *Martha Graham. The early years*. Nueva York, Da Capo Press, 1978.
- <sup>45</sup> Don McDonagh, *Complete guide to Modern Dance*. Nueva York, Popular Library, 1976.
- <sup>46</sup> *Loc. cit.*
- <sup>47</sup> Joseph H. Mazo, *op. cit.*
- <sup>48</sup> En Frederic R. Roger, *Martha Graham. A modern dancer's primer for action*. Nueva York, McMillan, 1941.
- <sup>49</sup> Frederic R. Roger, *op. cit.*
- <sup>50</sup> Joseph H. Mazo, *op. cit.*
- <sup>51</sup> Frederic R. Roger, *op. cit.*
- <sup>52</sup> *Loc. cit.*
- <sup>53</sup> *Loc. cit.*
- <sup>54</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*
- <sup>55</sup> Frederic R. Roger, *op. cit.*
- <sup>56</sup> Joseph H. Mazo, *op. cit.*
- <sup>57</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*



# **Manual del coreógrafo**



## Antecedentes

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

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

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

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

La historia de la nueva danza en México empieza en los años veinte con la preocupación sobre la identidad nacional. ¿Quiénes somos? ¿Cuáles son nuestras características? También a las iniciadoras de la danza moderna estadounidense,

Doris Humphrey y Martha Graham, les preocupó reconocer su realidad y reconocerse en ella.

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

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

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

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

Así es que entre la música nacionalista, los éxitos de las películas y la tendencia del Estado a "afirmar los valores nacionales" los artistas quedaron atrapados en la seducción de una imagen idílica de México. Se explican entonces coreografías como *En la boda*, *El zanate*, *Tierra*, *Huapango*, *La manda*, *Zapata* y, por supuesto, *La coronela*. Por saturación y porque las artes evolucionan, esta tendencia cesó repentinamente, dejando un gran vacío. La crisis implicaba la necesidad de reconocernos también como seres humanos, como seres universales. Éste fue el momento más difícil del esfuerzo coreográfico en México. ¿Cómo ser universales? ¿Mostrando un hombre y un país concretos?

Gradualmente los temas pasaron del campo a la ciudad y de un realismo estilizado a una fantasía nutrida en los mitos que llevamos dentro de la piel. La respuesta fue sumergirse en la profundidad de la conflictiva humana

para mostrarla transformada por la magia que subyace en nuestra cultura mexicana y latinoamericana.

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

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

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

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

Hacer una reflexión sobre el oficio coreográfico es la meta de este libro. Pero más importante me ha parecido, en el transcurso de la elaboración del texto, referirme al fenómeno de la creación artística, sin el cual el proceso de la realización coreográfica resulta incompleto. Demandas y necesidades apremiantes, que compruebo todos los días, me obligan a escribir acerca de los descubrimientos y posibles métodos de trabajo que he ido encontrando durante mi labor docente.

En mi trabajo como maestra he podido explorar a fondo el fenómeno de la creatividad, desde los niveles iniciales hasta la experiencia estética que proporciona un óptimo oficio coreográfico aunado con una fuerte sensibilidad creadora.

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



## Coreógrafos y espectadores

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

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

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

Cuando hablamos del compromiso del coreógrafo nos referimos a la interpretación del material temático desde el punto de vista personal. La interpretación de un fenómeno, de una idea, de una situación, no es su descripción, como podría ser la ilustración de los aspectos de un circo (payasos, trapevistas, domadores), ni un encadenamiento de imágenes unidas artificialmente, sino la manera en que visualizamos el significado del circo y las relaciones entre sus artistas. ¿Qué significa para nosotros el circo? ¿Cómo interpretamos ese mundo de ejercicios repetidos hasta la mecanización (deshumanización) más ajustada?

¿Cómo interpretamos las pasiones, los placeres, las injusticias y las risas? ¿Qué nos interesa interpretar como una realidad que nos afecta, que nos conmueve?

Esto implica, naturalmente, que no se copia ni se imita, sino que es algo muy personal lo que deseamos comunicarle al público. En nuestro comentario está nuestro compromiso como artistas.

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

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

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

Si pensamos en el siguiente tema, que en realidad ya es un enunciado: "La comunicación real entre las personas es difícil", y empezamos a jugar con él, tal vez pensemos primero en la incomunicación al estilo de Ionesco, ironizada por medio del absurdo. También podemos pensar que la comunicación con la que vivimos es superficial, insustancial, no comprometida. De aquí concluimos que la incomunicación nos puede llevar también a la tragedia.

En fin, las derivaciones que puede tener este tema son infinitas, y lo que el coreógrafo seleccione tendrá que ver con su experiencia de vida. Un tema es el material generador y ordenador de ideas a través de la conciencia de un coreógrafo. Quedaría claro también que un enunciado es más rico en posibilidades creativas que un tema general.

Hemos visto que los enunciados que parten de un tema son instrumentos muy útiles, pero sabemos lo difícil que es verbalizar un enunciado antes de que la obra esté concluida. Al examinar esta paradoja, vemos que el artista se

conduce en su trabajo creativo a través de impulsos sensibles y por intuición (acumulación de experiencias).

Empieza con un esquema, unas ideas, un enunciado apenas entrevisto y una serie de improvisaciones. Cuando la obra está terminada se puede constatar si el enunciado sobrevivió y, en caso afirmativo, de ahí saldrá el título de la danza. El enunciado y su armazón estructural podrán cambiar en el proceso de construcción de la obra, pero ayudarán a no perderse, a no irse por el camino de la desestructuración y la desintegración, obviamente contrarias al sentido de unidad.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ven sólo aspectos aislados del trabajo y, al realizarlo, se les acaban las imágenes y no saben para dónde seguir, ni cuánto tiempo alargarse, ni por qué. La visión de las totalidades se adquiere con ejercicios dirigidos a lograr

esta habilidad, especialmente con la creación de microdanzas en que están estructurados todos los elementos de una obra de mayor duración.

El todo unitario—aunque sea aproximado, ya que el trabajo en su desarrollo nos puede llevar a otro lugar, como los personajes de las novelas que estaban destinados a un fin catastrófico y terminan muy felices—nos permite retomar el curso o cambiarlo, pero con plena conciencia de que así lo pide el material. Sin esta visión no existe la estructura y sin estructura las obras pueden ser interesantes por algunos detalles, pero nunca tendrán trascendencia real. Al respecto, Marguerite Yourcenar decía: “Cuando me instalo, sé con exactitud lo que voy a hacer, pues ya está todo escrito en mi pensamiento”.

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

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

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

Hubo un tiempo, durante la expansión de la danza moderna y el posromanticismo del ballet clásico, en que la música se convirtió en el eje de toda actividad coreográfica. En la Ópera de París, Serge Lifar clamaba, en un manifiesto, que la danza ya no podía seguir siendo esclava de la música. Que los ritmos del ballet no podían adecuarse a ritmos impuestos, debido a que los músculos tienen su tiempo para desplegar su estado óptimo.

Por otra parte, Doris Humphrey y José Limón, grandes creadores de danza moderna, dieron forma física a importantes obras musicales. La danza contemporánea, la de los años sesenta para acá, tiende a que tanto el compositor como el coreógrafo trabajen juntos, como en su mejor época lo logró

Mary Wigman. En caso de no existir esta posibilidad (muchas veces un lujo imposible) el coreógrafo selecciona música grabada y puesta en el mercado, y así decide cuál es la que dará sustento a su trabajo coreográfico.

El asesor musical, sin embargo, debe ser un conocedor del lenguaje de la danza para aconsejar atinadamente al creador. Con el artista plástico debe haber también un acuerdo, ya que los factores del escenario condicionan el espacio, las dinámicas y los significados. Un color llamativo en los trajes, por ejemplo, altera la energía que está vibrando en el espacio y las asociaciones vivenciales del espectador.

Resulta obvio decir que el coreógrafo es el responsable final del producto artístico y que habrá adquirido suficientes conocimientos en todas las áreas artísticas para poder dialogar con los demás creadores, en su propio idioma técnico-artístico.

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

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

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

La tensión dinámica (conflicto y contraste) que subyace en toda estructura recuerda las construcciones antiguas en que enormes piedras, sin ningún

material que las una, se sostienen en su lugar durante siglos. Especialmente la piedra central (clave) de un arco de medio punto en que las piedras laterales se expanden y presionan hacia el centro del arco.

El sentido de construcción de los coreógrafos contemporáneos es una característica de la danza de vanguardia. Anteriormente era válido dividir las obras por escenas, como en el modernismo, que sigue las líneas del vodevil. Es característica del arte contemporáneo el concepto de que todo tiene que ver con todo y de que cada elemento condiciona o altera los otros elementos que entran en juego, como en una interacción dinámica de entrecruzamientos y vibraciones. El énfasis está en transmitir contenidos profundos, de tal manera que lleguen a ser universales, es decir, interesantes, identificables y perceptibles para todos los humanos.

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

El contraste permite subrayar los momentos en que la coreografía intenta establecer un contenido y, para ello, nos enseña brevemente el otro lado de la moneda y da un respiro al espectador con una cualidad opuesta. Un mecanismo así evita la monotonía, evita que la obra se "aplane" o se "cuelgue". Sirve también para sorprender gratamente.

Las sorpresas continuas son un recurso fundamental en la construcción de una totalidad. El contraste tiene que ver también con el ritmo de la obra, que es finalmente el manejo de las cualidades, del tiempo y las duraciones.

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

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

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

En suma, el "ritmo" está intuitivamente ligado a la trama que se va tejiendo en el proceso del trabajo coreográfico, aun cuando todo esté previsto por el creador de manera aproximada. El "ritmo de la obra" se refiere también a la elipsis, en el sentido de eliminar lo innecesario del discurso dancístico; se refiere al trastocamiento del antes, del ahora e incluso del después, como una manera de transmitir las ideas centrales a fuerza de presentarlas desde distintos ángulos y tiempos.

El transcurrir ordenado permite a los espectadores mantener su concentración e interés en lo que está sucediendo en el foro y, por lo tanto, lograr una percepción más profunda.

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

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

## La experiencia estética

Para hablar de la experiencia estética primero hay que aclarar el concepto de "lo estético". El filósofo Adolfo Sánchez Vázquez dice que el universo estético abarca objetos y procesos que en alguna medida son parte de la vida cotidiana, de la industria o del arte. Lo estético es tanto un paisaje como una obra de arte. Lo estético no se refiere sólo a lo bello; se ocupa también de lo grotesco, lo cómico, lo feo, lo trágico, lo sublime.

Se puede decir que el arte es parte del universo de lo estético, pero hay otros objetos o procesos que entran en este universo aun cuando no despliegan un alto grado de complejidad, como es el caso de la obra de arte. Podemos citar el ejemplo que nos describe Herbert Read\* sobre el niño que oye el silbar de una bomba que cae (recuérdese que Londres fue bombardeada durante la segunda guerra mundial), y no sólo experimenta la sensación de temor, del flujo de adrenalina en el torrente sanguíneo, sino también lo asalta un sentimiento instantáneo acerca de toda la situación.

Tiempo y espacio se convierten en algo más que objetos de percepción; son factores de autoconservación, y busca refugio con velocidad instintiva y economía de acción (no mucha, ni poca; justo la necesaria). La acción es instintiva en cuanto al motivo de conservar la vida, pero tiene también una pauta, una organización: agilidad, velocidad, coordinación, ritmo, economía y máxima concentración. Todos estos aspectos tendrían una organización funcional para lograr la eficacia, porque la ineficacia significaría la muerte. Si pudiéramos imaginar esta carrera la veríamos como un hecho estético.

Hay una guía que nos proporciona el sentimiento y no el discernimiento, dice el psicólogo R.M. Ogden. Los sentimientos que se unen a la aptitud y a la disposición para una respuesta son los sentimientos estéticos; son los que marcan el ritmo de la vida –continúa Ogden– y nos mantienen en nuestro curso mediante una especie de peso y equilibrio... Una disposición a sentir

como correcto y adecuado lo completo de un hecho experimentado constituye lo que hemos llamado, dice Ogden, el factor estético de la percepción.

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

Son infinitos los aspectos que percibimos en un paseo, y en la medida en que nos entregamos a esta percepción, en esa medida entramos a la experiencia estética. Como dato sobre la percepción hay que recordar que se percibe sólo lo que tiene sentido en nuestro ánimo, lo que causa nuestra expectación, y lo que se conecta con nuestra memoria emocional, que incluye todo tipo de experiencias vitales.

Hasta aquí hemos visto que la experiencia estética está en la vida cotidiana tanto como en el arte. Para hablar de arte debemos remontarnos al concepto del hombre como ser social. El hombre es un proyecto de sí mismo; según Marx, el hombre, el ser social, se construye en el trabajo, pero no en cualquier trabajo, sino en aquel que le permite crearse y crear su mundo. Esto es, en el trabajo creativo. Trabajo que para que sea creativo deberá permitir el desarrollo de todas las capacidades del hombre: sensación, emoción, razón... Es decir, el hombre se hace humano en la medida en que se forma en plenitud de necesidades y capacidades, o sea, integralmente. Podemos afirmar que se es creativo cuando el individuo está integrado, y la integridad se logra precisamente en el trabajo creativo.

Este pensamiento marca la modernidad en la que el hombre deja de buscar su conciencia y su ser en lo ideal para encontrarlo en su propia actividad, como dueño de su destino y de su libertad.

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

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

Por otra parte, dice Herbert Read que hay en el hombre un principio inconsciente de crecimiento y adaptación. Factores básicos de la experiencia son equilibrio y simetría, proporción y ritmo, y éstos son los únicos elementos mediante los cuales puede organizarse la experiencia en modos o pautas persistentes, y que, por su propia naturaleza, implican gracia, economía y eficacia.

Lo que trabaja bien se siente bien, y el resultado, para el individuo, es esa exaltación de los sentidos que constituye el goce estético.

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

La conciencia es un todo complejo de procesos psíquicos que participan activamente. Este conjunto de procesos conduce al hombre a comprender el mundo objetivo y su ser personal. La conciencia no cabe tan sólo en el pensamiento abstracto y lógico, sino en la actividad viva, sensorial y volitiva de la esfera total de lo psíquico.

Si el hombre produjera sólo operaciones lógicas, una tras otra, sin percibir, sin sentir y sin experimentar en la práctica la correlación constante que existe entre el significado de sus conceptos, las acciones activas y las percepciones de la realidad, no comprendería, o no aprehendería, la realidad, ni se comprendería a sí mismo; es decir, no poseería conciencia de las cosas ni de sí mismo.

La conciencia se forma en el hacer para influir, a su vez, sobre ese hacer determinándolo y regulándolo. Al llevar a la práctica sus ideas creadoras, el hombre transforma la naturaleza, la sociedad y a sí mismo. La conciencia del hombre no sólo reproduce el mundo objetivo, sino que, además, lo crea.

La experiencia o vivencia estética se refiere a la concentración de todas las fuerzas del espectador (sensoperceptuales, volitivas y racionales) en la apreciación de la obra de arte; consiste en ponerse en una disposición franca,

con las ventanas de la percepción totalmente abiertas a la experiencia que está por llegar.

Sólo convertido en unidad frente a este objeto "único" podremos vivirnos y entendernos como unidad en plenitud. Es evidente que esta unidad significa activar, poner en estado de alerta todas nuestras capacidades y necesidades.

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

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

La experiencia estética, en el caso del artista, está tejida con sentimientos de placer, de tormento, de duda y de plenitud.

\* Herbert Read, *La educación por el arte*. Madrid, Paidós, 1982, pág. 60.

## La estructura coreográfica

La estructura es la organización funcional y coherente de los elementos de una totalidad. Dicho de otro modo: es la interrelación de los elementos que constituyen un todo. Una totalidad coreográfica es la obra montada, con los recursos escénicos de iluminación, vestuario, escenografía y música, así como los bailarines y su lenguaje corporal.

El lenguaje coreográfico, además, es el transmisor de ideas y acciones, dramáticas o formales, que se convertirán en significados. Otros elementos son el tiempo, el espacio, la energía y recursos como conflicto y contraste. Es así que podemos listar los elementos estructurales en forma esquemática:

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

El coreógrafo organiza estos elementos estructurales a partir de la necesidad de decir algo o de experimentar con ideas y formas que le apasionan. Busca descubrimientos y aciertos. Ésta es su motivación. Después, la motivación desencadena el impulso creador, y el coreógrafo se entrega a la búsqueda de la amalgama unitaria de materiales que responda a sus expectativas.

Amalgama unitaria en el sentido de lograr que la totalidad de estos elementos básicos se integren e interactúen de manera equilibrada y armónica. La unidad es inseparabilidad, conexión necesaria. Sólo resulta en la claridad y la coherencia.

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

*Claridad* como opuesta a confusión, a oscuridad, a lo ininteligible, es uno de los condicionantes de la unidad. La claridad no sólo se refiere a una construcción que sea aprehensible, sino también al resto de los elementos estructurales. La gama abarca desde un movimiento sencillo, como por ejemplo levantar un brazo con claridad y precisión, hasta la nitidez en todas las etapas de la construcción, pasando por las ideas (dramáticas o formales) que se dirigen al intelecto y a la percepción del espectador.

La falta de claridad, es decir, la confusión, sobre todo respecto de los propósitos del autor, puede determinar el fracaso de una obra. No se trata de limitar la claridad a lo obvio, ya que cierto grado de misterio está siempre presente en la obra artística, sino de la falta de claridad que deriva de la ineptitud.

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

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

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

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

- *Tema: hilo conductor.* Situaciones, ideas/emociones o formas que están presentes o se reiteran mediante el desarrollo de la coreografía para lograr comunicación eficaz con el público.
- *Esquema de tiempo.* Equilibrio entre las duraciones y las acciones escénicas dictadas por el tiempo emocional. Correspondencias o contraposiciones con las ideas musicales.
- *El espacio.* Expresión de ideas o formas mediante el aprovechamiento del espacio en sus múltiples posibilidades de uso.
- *Estilo.* Es el sello personal que el artista imprime a su obra. Además se refiere a ciertas características que unifican y definen una corriente artística determinada. Generalmente se trata de objetos y procesos con elementos emparentados que dependen mucho de los procedimientos empleados. El estilo es lo peculiar y lo diferencial que identifica grupos de obras.
- *Selección de la música adecuada.* Tomamos en cuenta que no se trata de ilustrar o calcar la música, sino de encontrar afinidades expresivas. La música seleccionada tiene un peso definitivo en el esquema que se organice para desplegar la coreografía en el tiempo.
- *Plástica escénica.* Escenografía, iluminación y demás recursos escénicos de índole plástica. Así como hay unidad estética entre la música y la coreografía, también la hay entre la composición coreográfica y la plástica escénica.

### Organicidad de la estructura

La estructura tiene como antecedente (de espacio o de tiempo, o de los dos) el esquema que arranca de la necesidad o el impulso hacia una expresión concreta y da como resultado la unidad-claridad-coherencia de la manifestación de que se trate.

El ejemplo más claro es el del tejido que hace la araña común. Por una parte tiene en el sistema nervioso el impulso a reproducir un modelo en el que los hilos radiales intersectan con los laterales en ángulos iguales, y el centro está siempre en el centro de gravedad de la tela. Por otra parte, la araña puede construir su tela a través de tres, cuatro y hasta doce puntos, según las condiciones del terreno. La habilidad con que trabaja tiene adaptación

estratégica a las limitaciones ambientales, pero la forma completa de la tela siempre será poligonal.

Hay aquí entonces dos principios básicos: el impulso para construir algo con lógica interna y la estrategia para aprovechar los elementos que están al alcance.

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

Mientras que en la tela de araña sólo está involucrada la acción en sí, en la coreografía hay otros niveles de estructuración que implican, por un lado, la relación dinámica de todos los elementos, y por el otro, el nivel de los significados. Se trata de una integración de razón y sensibilidad, intuición y oficio artesanal.

En las artes, la estructura es indispensable para que se dé lo completo del objeto o producto. O sea que "completo" incluye sentido y función, contenido y forma. Tanto el creador como el espectador entran en la experiencia estética a partir de la integralidad, es decir, del equilibrio entre la acción de bailar (el espectador es contagiado por la motricidad), las emociones y las ideas, expresadas simultáneamente.

Esta integralidad propicia la experiencia estética; propicia que el público se sumerja, con todo su potencial, en el fenómeno artístico, al igual que lo hizo antes el creador.

Sin embargo, hay muchos elementos que impregnan el producto coreográfico y que no son estructurales, como las múltiples imágenes generadas por estímulos perceptuales, por vivencias, por asociaciones o por reflexión. Hay situaciones, sucesos, episodios y acciones que a veces adquieren vida propia. Hay duraciones relacionadas con la intensidad y la intención (no es igual una escena bucólica que una pelea de gallos). La duración tiene finalidad, velocidad e intensidad.

En el espacio hay niveles, direcciones y frentes, dibujos en planta y composición con perspectiva. Hay áreas y desplazamientos fuertes y débiles. Hay centros de atención, impacto visual de los diseños corporales y escénicos, formatos del trabajo grupal (A-B-A, rondó, canon...), integración armónica y expresividad de los bailarines, cualidades de movimiento, reiteraciones, *tours de force*, líneas de energía, temas de movimiento con variaciones y desarrollos, etcétera.

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



## Educación y juegos de danza

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

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

Y continúa diciendo:

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

Esto lo señalaba Ruth Doing hace más de cincuenta años.

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

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

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

Herbert Read plantea la tesis de que “el arte debe ser la base de la educación”.<sup>19</sup>

Después, en el resumen del primer capítulo, nos dice que “se parte del supuesto de que la finalidad general de la educación es fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual, armonizando al mismo tiempo la individualidad así lograda con la unidad orgánica del grupo social al cual pertenece el individuo. Se demostrará –continúa diciendo Herbert Read–, en las siguientes páginas, que la educación estética es fundamental en este proceso”.<sup>20</sup>

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

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

- Creatividad (invención, descubrimiento)
- Percepción
- Imaginación
- Unidad e integralidad del individuo
- Identidad personal, cultural y social
- Concentración de la atención
- Memoria intelectual y sensorial
- Relaciones de tiempo, espacio y energía
- Expresión del sentimiento
- Diferencia entre movimientos funcionales y estilizados
- Coherencia (lógica orgánica)
- Reflexión crítica
- Ingenio
- Intuición (como acumulación de experiencias)
- Destreza física
- Lateralidad
- Comunicación con los otros

- Equilibrio y otros procesos mentales, así como la conciencia y muchas más potencialidades del mundo subjetivo, como la adaptación instantánea a situaciones sorpresivas, etcétera.

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

### Los juegos de danza

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

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

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

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

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

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

Me gustaría concretar ahora algunas hipótesis sobre la didáctica de la danza creativa, es decir, de los juegos de danza que considero una actividad básica en la educación de los niños, sin olvidar que esta metodología es aplicable a jóvenes y adultos también.

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

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

### *Tres ejemplos de juegos de danza*

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

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

**2. Todos los animales.** Imaginar que se está en un área restringida y que se quiere salir a comer o a beber agua. Adoptar la actitud de todos los animales que en ese momento imaginen; todos simultáneamente, hasta llegar a la esencia “animal”. Seleccionar el animal que más le guste para interpretar su esencia: el gran peso del elefante, la ligereza del pájaro, etcétera.

**Objetivos:** Evitar estereotipos al visualizar lo esencial y con esto propiciar movimientos originales. Integrar movimiento y sensación.

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

**Objetivos:** Lograr una corriente de energía entre los que se miran. Conectar con alguna vivencia y despertar la emoción. La emoción se refuerza con el conflicto. Trabajar las resistencias musculares y el control. Trabajar el diseño corporal por parejas. En estas tres actividades, o juegos o ejercicios, independientemente de los objetivos generales de creatividad, identidad, etcétera, se logran enseñanzas específicas que me parece importante señalar, por la riqueza que resulta del movimiento corporal creativo:

- Integración de la persona
- Relaciones de la energía corporal en el tiempo y el espacio, en interacción con ellos
- Creación de diseños corporales (bailar como uno es) a partir de los movimientos cotidianos o más familiares al ser humano
- Interpretar personajes
- Imaginar situaciones o acciones danzarias.
- Ampliar sensaciones simples (frío, calor) a emociones como sería la atracción-rechazo (ambivalencia) asociados a vivencias o experiencias personales. ¿Quién recuerda lo que es echarse al mar por primera vez?
- Manejar la energía en el espacio con el sentimiento de dominar y conquistar el espacio
- Percepción de otros cuerpos en el espacio y su relación con ellos. ¿Qué sentiríamos de estar en el Zócalo, en el centro de una multitud?
- Armonización social espontánea. Los que sentían rechazo mutuo empiezan a quererse, o por lo menos a respetarse. En los juegos no se compete, se comparte
- Manifestar, descubrir verdades sobre nosotros mismos que ignorábamos
- Sentido del todo y conciencia de la unidad al construir microunidades con principio y conclusión

- Conciencia de las cualidades binarias (lento/rápido, grande/chico), es decir, del contraste
- Conciencia de valores estructurales del arte como equilibrio, precisión, claridad, unidad, coherencia, etcétera
- Técnicas personales para lograr su expresividad
- Valoración de "lo concreto" como instrumento de la creatividad. Caminar en zig-zag, por ejemplo, y no sólo caminar, así, en general. No es igual el amor a la madre que el amor como una generalidad difusa
- Capacidad de objetivar el mundo subjetivo. Percibo, imagino, deseo
- Conciencia de que el arte es la interpretación simbólica de la realidad
- Capacidad de verbalizar lo experimentado: sensaciones, emociones, descubrimientos, ideas, dudas, deducciones, etcétera, como afirmación del conocimiento

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

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

- La destreza psicomotora
- La conciencia del potencial propio y el proceso de su desarrollo
- La sensibilidad estética

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

\*Ruth Doing, *Educación Progresista*. Nueva York, 1927.

\*\*Herbert Read, *op. cit.*

## Introducción a las prácticas Proceso creativo

### Improvisación

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

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

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

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

Es indispensable que se emprenda cada práctica con una conciencia del equilibrio que requieren las tres esferas del conocimiento: hacer, sentir y pensar; es decir, moverse pensando y sintiendo. Esta integración es un reflejo del humano completo, el que por instinto siempre aspiramos a ser. Como humanos que somos nos identificamos con las totalidades unitarias y completas en que “no falta ni sobra” y en que existe la plenitud.

Dicho de otra forma, al dirigir todo lo que somos (como organismo funcional) hacia una acción, estamos integrando nuestras potencialidades, con lo que entramos automáticamente al estado en que se facilita la creación.

Dentro del proceso creativo, entonces, que se da en la improvisación, es indispensable lograr la integridad, como se ha dicho. Sólo cuando se logra integrar todo el ser armónicamente en la acción es cuando se puede hablar de creatividad artística (en germen o en proceso hacia el producto final).

Quedarse en el ingenio, en la emoción, en la simple energía o en la intelectualización (cada una sin las otras) implica negar la experiencia de plenitud que el arte exige. Sin plenitud, es decir, sin integración, el arte difícilmente puede surgir.

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

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

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

### Algo más sobre las prácticas

Se ha anticipado aquí que la forma más segura de desencadenar la creatividad es improvisar sobre situaciones y parámetros específicos. Se improvisa a partir de ideas concretas, ya que mientras más amplio y general es el tema de la improvisación, más difícil resulta crear. Digamos, por ejemplo, el tema del amor. Así, el “amor” en general nos puede llevar a vaguedades informes, a estereotipos vacíos y a lugares comunes (clichés, gestos pantomímicos).

En cambio, “el amor al hijo”, ya acercándonos a lo concreto, puede trabajarse mejor. Si continuamos por este camino de lo concreto, podemos llegar, entre otras posibilidades, a la situación de una madre posesiva que es rechazada por el hijo.

Mientras más concreta es la situación, más creatividad original se desencadena. Además de los temas dramáticos, con personajes, y los formales de danza pura, están los abstractos (en tanto que aislamiento de elementos esenciales y particulares), como podría ser “el amor a la vida”.

De este tema, aun cuando no esté motivado ni dirigido por una situación concreta, se desprenden acciones específicas que refuerzan la noción de vitalidad como base de “el amor a la vida”.

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

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

Por otra parte, el análisis de la obra terminada es diferente de la planeación de ésta. El abordaje de una coreografía y, por lo mismo, de una práctica de improvisación, es el proceso de la visualización sintética de forma y contenido.

El análisis del crítico empezaría por los significados y la coherencia estructural. Sin embargo, creador y crítico parten de la síntesis de lo racional y lo intuitivo.

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

### Metodología mínima

1. El trabajo se hace siempre en un supuesto escenario.
2. Todas las prácticas son improvisadas, aunque al final de la clase se hacen secuencias en las que se trabaja la forma que surgió de las improvisaciones. Para que se dé el equilibrio deseado en la integración de las facultades y conocimientos, es necesario empezar a trabajar inmediatamente después

de que se establecen las limitantes. Esta mecánica evita que la elaboración intelectual (a la que estamos más acostumbrados) “le gane” a la sensorial e imaginativa.

3. Los coreógrafos que trabajan solos y hacen prácticas de exploración creativa necesitan tener muy clara su motivación, que implica tener clara la situación imaginaria en que se encuentran. Después podrán ir incorporando la configuración del personaje, en caso de existir, el conflicto temático y de diseños corporales, los contrastes al nivel de espacio, ritmo y dinámica, la música con la que se hará el interjuego creativo, etcétera.
4. Reflexión grupal. Al final de cada práctica es muy importante intercambiar opiniones y verbalizar lo aprendido o descubierto, ya que, en grupo, todos contribuyen a hacer consciente la experiencia sensible. Las diversas opiniones completan el conocimiento y aclaran dudas.

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

### Objetivos generales

1. Lograr la integración equilibrada de las potencialidades de la persona
2. Iniciar el proceso de reconocimiento de la identidad personal y grupal
3. Propiciar la espontaneidad lúdica y el juego con propósitos artísticos. (En el juego se da la acción con objetivos precisos, el pensamiento productivo, las opciones afectivas de percepción, de memoria, de concentración de la atención, de intuición, de imaginación creadora e incluso de ritualización)
4. Distinguir cuándo el proceso conduce a la creatividad artística y seguir ese camino
5. Utilizar con fluidez los elementos estructurales de la danza escénica y la creación coreográfica

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

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

### **Iniciación a la coreografía**

#### **Lista de actividades**

##### **I. Credibilidad**

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

- a) El perseguido
- b) Rayos y truenos

###### **2. Situación**

- a) Atrapados
- b) Ritual

###### **3. Introspección**

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

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

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

**5. Comunicación**

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

**II. Investigación****6. Conciencia de lo que somos**

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

**7. Exploración**

- a) Dibujos y diseños
- b) Movimientos funcionales

**8. Fuerza de gravedad**

- a) Peso y no peso
- b) Variantes

**III. Oficio****9. Resistencia**

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

**10. Lenguaje corporal y diseño corporal**

- a) Exploración de frentes
- b) Ruidos amenazantes

**11. Relaciones con la música**

- a) Metáfora
- b) Afinidades expresivas

**12. Esquema de tiempo**

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

**13. Centro (escénico) de atención**

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

**14. Contraste**

- a) El viajero
- b) Posibilidades

**15. Conflicto**

- a) La ronda
- b) Cinco animales

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

- a) Pregunta y respuesta
- b) Discusión

**IV. Carácter de la unidad**

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

**17. Humorismo**

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

**18. Erotismo**

- a) Atracción física
- b) Explosión de vitalidad

**I. Credibilidad****1 Memoria sensorial\***

- a) El perseguido

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

### Objetivos:

- a) Rescatar sensaciones de experiencias de vida como materia prima de la improvisación
- b) Establecer la “situación” que ayude a la veracidad del ejercicio
- c) Familiarizarse con la práctica de conectar la memoria sensorial al movimiento
- d) Practicar la rápida elaboración de situaciones imaginarias
- e) Familiarizarse con la interacción de creación de formas y contenidos. El movimiento surge de la reacción ante una amenaza imaginaria, pero también interactúa con las formas que proporciona el contenido, que en este caso particular se refiere a la memoria sensorial de un hecho real

### Variantes:

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

#### b) Rayos y truenos

A partir del recuerdo de una tormenta con muchos rayos y truenos (imaginar escuchar los truenos y ver los relámpagos), caminar por las calles en una “situación” que el practicante establecerá, sin necesidad de comunicársela a los demás. La lluvia se intensifica y se convierte en una pavorosa tormenta con rayos y truenos. ¿Tenemos miedo, frío? ¿Prisa por llegar? Tal vez buscamos un refugio y no lo encontramos. Preferimos correr hasta un techito que se ve a lo lejos. ¿Traemos paraguas? En fin, cada participante establecerá sus apoyos situacionales con la ayuda de estas preguntas y otras que se haga en el proceso de la improvisación.

**Objetivos:**

- a) Conectar la memoria sensorial al movimiento que se improvisa. Esta conexión permitirá avanzar en el proceso de integración de las esferas del conocimiento y el desarrollo. Esta integración, como ya se ha dicho, es fundamental para desencadenar la creatividad
- b) Hacer coherente y veraz la expresión de los diseños corporales y de los movimientos espontáneos
- c) Construir una secuencia estructurada: principio, ascenso, clímax y conclusión

**2. Situación**

- a) Atrapados
  - Trabajan uno por uno, o de tres en tres
  - Definir personajes o ser uno mismo

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

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

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

**Objetivo:**

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

El conductor cuida de que las emociones no se conviertan en histeria. Despertar la capacidad de sentir intensamente sin perder el control

- b) Ritual de una colectividad prehistórica como acto propiciatorio antes de una cacería
  - Se trabaja en grupo
  - Se desplazan en círculo

- Percuten con instrumentos, o con su propio cuerpo (palmadas, pisadas)
- Emiten sonidos, gruñidos y respiraciones audibles
- Alguien imita al animal que se va a cazar
- Establecen poco a poco un esquema rítmico que se pueda repetir
- No se utiliza música
- El “ritual” debe concluir cuando se establezca una cierta armonía y las repeticiones induzcan a un estado mágico e hipnótico

### Objetivos:

- a) Que tengan información los bailarines sobre lo que fueron los rituales de cacería, algunos de los cuales todavía es posible encontrar, como *La danza del venado* en Sonora
- b) Experimentar la fuerza del grupo en un estado emocional
- c) Integrar percepción, imaginación, expresión, comunicación, introspección, pensamiento creador, etcétera
- d) Aprender a crear en grupo

### 3 Introspección

#### a) Conectarse con vivencias

- En grupo y uno por uno, con los ojos cerrados
- Caminar de un lado a otro del salón buscando en lo profundo la conexión con alguna vivencia o experiencias que hayan quedado en la memoria, tanto de imagen como de sensación y emoción

Se trata de caminar lentamente, como:

- Muerto, recordando momentos importantes de su vida
- Embarazada, a punto de dar a luz (igual lo hacen los hombres)
- Reptil
- Ave
- Mendigo(a) asociado a humillaciones
- Niño de tres años
- Siendo perseguido, huyendo
- Persiguiendo al ladrón

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

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

#### **Objetivos:**

- a) Despertar sensaciones y emociones como rescate de algo lejano y, tal vez, apenas de algo directamente grabado en nuestra memoria corporal, emocional o racional
  - b) Conectar estas remociones internas con la acción de avanzar caminando o corriendo, en todo caso con el movimiento
  - c) Conscientizar que estamos en posibilidad de echar mano de esa gran riqueza que son las memorias y aprovecharlas para la creación
- b) **Elaboración formal del material anterior, fijando diseños corporales, uso del espacio, esquema de tiempo y música *ad hoc***
- Armar una microestructura procurando que los contenidos que ya afloraron se mantengan como motivación de los demás componentes de la estructura

#### **Objetivo:**

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

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

##### **a) La imagen activa**

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

#### **Objetivos:**

- a) Desarrollar la imaginación y la sensopercepción en una acción concreta: ser toalla empapada
- b) Reconocer limitaciones y posibilidades corporales
- c) Descubrir diseños corporales inéditos

**b) El pantano**

- Trabajar en grupo
- Avanzar por un pantano al que se ha llegado accidentalmente. Cada quien imagina "su" pantano
- No hay nadie que ayude, más que los propios compañeros

**Objetivos:**

- a) Percibir la resistencia muscular y nerviosa
- b) Entrar convencidos a una situación a través de la imaginación y la sensopercepción
- c) Despertar el compañerismo (socialización) y la ayuda mutua
- d) Experimentar sensaciones desagradables en la piel, los malos olores, incertidumbre, agobio físico... para traducirlas en diseños corporales que surjan de la situación (en esta práctica el contenido determina la forma)

**c) El águila y la serpiente.\* Trabajar por parejas**

- Una persona es águila, en tanto que se desenvuelve dentro de dos cualidades expresivas: poderío y agilidad
- La otra persona es serpiente y se expresa con dos cualidades expresivas: lentitud y terrenalidad
- Entran en un juego de (1) atracción-rechazo; (2) ayuda mutua y (3) complementariedad y fusión
- La práctica culmina cuando se hace una fusión de dos cuerpos, o sea, del águila y la serpiente (símbolos prehispánicos de cielo y tierra)

**Objetivos:**

- a) Explorar las posibilidades de dos cualidades expresivas simultáneamente
- b) Entrar al convencimiento, a través de la imaginación y la sensopercepción, de que se es águila y/o serpiente
- c) Crear diseños corporales a partir de las cualidades estructurales de los animales representados (y no de sus aspectos exteriores). En otras palabras, evitar los clichés
- d) Buscar diseños para dos cuerpos que se fusionan
- e) Apreciar la complejidad y riqueza que puede resultar de la sencillez y concreción de las reglas del juego

**5. Comunicación (con los compañeros)**

- a) **Un grupo en una esquina. La otra mitad del grupo en la otra esquina. Son enemigos de barrio**
- Avanzan y retroceden mirándose fijamente a los ojos. (No pasar de la mitad del espacio que les toca)
  - Música enérgica y rápida. Dejar libre la emisión de voces, aunque no palabras. Risas, gritos, onomatopeyas...
  - En determinado momento (especialmente si ha subido a un clímax) dar la orden de que se rompa la línea divisoria y todo el espacio es campo libre para todos. Trabajar con ánimo de karateca

**Objetivos:**

- a) Lograr una corriente de energía entre los que se miran
- b) Despertar la emoción concreta de la agresión contenida
- c) Distinguir la fuerza que se logra con el trabajo físico grupal
- d) Crear diseños espontáneos que correspondan a la emoción provocada. Inspiración en el karate

**b) Comunicación (con el público). Imaginar y ver lo que hay a la distancia**

- Se hace una fila con todos los participantes pegados a la pared “del fondo”. Avanzan al unísono tomados de la mano, hacia el frente, mirando “cincuenta metros más allá”
- El avance es lento y van pensando: “Aquí estoy, mírame ”
- Música solemne o que suba a un clímax típico de final de obra sinfónica

**Objetivos:**

- a) Conciencia del unísono. Percibir al compañero sin necesidad de verlo
- b) Transmitir una convicción personal

**II. Investigación****6. Conciencia de lo que somos****a) De la amiba al hombre**

Proceso de evolución

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

### Objetivos:

- a) Constatar que las diagonales tienen más fuerza que otros recorridos (círculos, curvas, zigzags) pero que cualquier recorrido tendrá más fuerza si son intensos la dinámica y el ánimo, como al final de la actividad en que hay una celebración de “llegar” a un estado alto de la evolución de la especie
- b) Comprobar que el diseño corporal está condicionado por el tiempo, el espacio y la intención temática
- c) Establecer en la imaginación que algo pequeño e insignificante se va convirtiendo en grande y complejo, aclarando el concepto de “transformación”. Este concepto es inherente a todo proceso creativo
- d) Adquirir la noción de unidad en el tiempo y el espacio, unidad que tiene un principio y un fin

### b) Ciclo de vida\* (bebé-niño-joven-viejo-bebé-niño, etcétera)

- Trabajan uno por uno
- Usan todo el espacio
- La intensidad asciende cada vez que se llega a la etapa “joven”. \* La música tendrá como característica la continuidad. (Por ejemplo, *El mar* de Debussy)

### Objetivos:

- a) Conciencia de una estructura rítmica, sin principio ni fin, pero sin olvidar la sensación de ascenso y descenso
- b) Se aspira a que se aclaren los distintos aspectos que están previstos en la actividad, como trabajar la introspección para hacer conexiones con las vivencias más profundas de cada quien
- c) Constatar que son contrarios a la creatividad los clichés, estereotipos, lugares comunes o gestos pantomímicos
- d) Conectar las vivencias personales con la noción abstracta de lo que es un bebé, un niño, etcétera

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

- Recorridos en el espacio y su fuerza escénica
- Creación de diseños corporales en distintos niveles y en la interpretación de distintos personajes abstractos
- Sentido del tiempo, en cuanto a las duraciones adecuadas para una unidad cerrada o para una unidad “intemporal” en que el ciclo se repite al infinito

### 7. Exploración

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

#### a) Dibujos y diseños

1. Hacer dibujos en el piso, caminando: diagonales, “ochos”, círculos, laterales, curvas, zigzags
2. Hacer dibujos del movimiento (diseños corporales) al seleccionar uno de los recorridos anteriores, mientras se cambia constantemente de frente. Variante: olvidar el recorrido y desplazarse cambiando continuamente de niveles y frentes
3. Agregar a lo anterior algunas dinámicas de contraste, como lento/ligado o rápido/cortado
4. La siguiente etapa es la de introducir la música. Se propone música lenta y ligada
5. Bailar la secuencia completa dejando que surjan las sensaciones que ella provoque

#### Objetivos:

- a) Distinguir diferentes formas de desplazarse sobre el piso manteniendo una continuidad, que será también de concentración de la atención
- b) Crear diseños corporales espontáneos al cambiar de niveles y frentes en un recorrido determinado
- c) Observar cómo las dinámicas de contraste hacen variar los diseños corporales
- d) Despertar sensaciones y emociones cuando se baila en una unidad cimentada con elementos estructurales de la danza

- e) Reconocerse como personas integradas que pueden sentir, actuar y pensar simultáneamente

### **b) Movimientos funcionales**

Trabajo en dos etapas:

1. Explorar y fijar una secuencia de movimientos con las acciones de caminar, correr y brincar
2. Bailar la secuencia varias veces, encadenando el final con el principio por medio de una transición proveniente de la lógica orgánica

### **Objetivos:**

- a) Crear secuencias con movimientos funcionales
- b) Distinguir la sensación gustosa de repetir una secuencia y hacerla cada vez con más precisión, entrega y confianza
- c) Nociones que se observan de manera importante en las dos actividades:
  - Distinguir que se puede llegar a resultados creativos si se empieza por la exploración formal o si se empieza por un planteamiento situacional. La chispa de la creatividad arranca de la forma o del contenido. Más adelante se iniciará el trabajo con la simbiosis forma/contenido
  - Distinguir que se puede trabajar agregando parámetros o con una consigna inicial que abarque varios parámetros. Las dos formas son eficaces

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

- a) Posición acostada. Usar la imaginación para aumentar cien veces la fuerza de gravedad al tratar de levantar distintos segmentos corporales: una pierna, la otra, un brazo, el otro, la pelvis, la cabeza, el pecho. La fuerza de gravedad desaparece totalmente cuando el conductor dé la indicación. Esta cualidad contraria (el no peso) se aprovecha para levantarse y moverse por el espacio como una pluma o un globo
- b) Armar una secuencia en que algunos segmentos corporales sean ligeros y otros pesados, además de alternar cualidades en el tiempo: pesado, ligero, pesado, ligero, etcétera, de tal modo que se cuente con cualidades mixtas y cualidades definidas. Estas secuencias se pueden desarrollar en distintos niveles (piso, rodillas, de pie, salto) y en cambiantes direcciones y frentes. Igualmente se pueden repetir las secuencias u organizar

en variantes; también es posible buscar diseños con otros cuerpos, sin perder las cualidades de pesado y ligero, ya que el objetivo es explorar movimientos dentro de estas dos sensaciones. No importa si no se llega a construir una serie de secuencias que abarquen todas las posibilidades, ya que, como se dijo, lo importante es experimentar claramente estas dos sensaciones opuestas. La música será agradable y tranquila

#### **Objetivos:**

- a) "Sentir" la fuerza de gravedad cuando se está a favor o en contra de ella, al usar la imaginación
- b) Distinguir las sensaciones opuestas de pesado y ligero
- c) Adquirir conciencia de que la erección de la columna permite la existencia del ser humano, ya que su lucha contra la fuerza de gravedad lo mantiene activo, con espíritu de lucha

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

- Reconocimiento de la fuerza de gravedad en relación con el movimiento corporal
- Reconocimiento del concepto de "resistencia"
- Sensaciones por corporización de imágenes
- Alternancia de cualidades corporales en el tiempo
- Diseños corporales con cualidades opuestas combinadas

### **III. Oficio**

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

- a) **Viento huracanado y ayuda mutua**
  - Trabajar en grupo
  - De un extremo del espacio, al que hacemos frente, llega un viento huracanado muy poderoso que nos impide llegar a la casa en que nos resguardaremos. El viento nos arrastra. Nos ayudamos mutuamente a llegar a nuestro destino
  - Música electrónica adecuada a la situación. El conductor aumenta gradualmente el volumen

**Objetivos:**

- a) Desarrollar la imaginación sensorial
- b) Familiarizarse con los mecanismos de la resistencia muscular
- c) Familiarizarse con el contacto físico y lograr diseños corporales espontáneos con dos o más cuerpos

**b) Atracción y rechazo**

- Trabajar por parejas
- Una persona de la pareja se coloca en el centro del espacio y funciona como un poderoso imán; la otra persona se siente atraída por ese personaje-imán, pero al mismo tiempo lo rechaza porque no quiere quedar atrapado
- Los personajes pueden ser:  
madre-hijo, hija  
amante-amado, amada  
un cofre con joyas-codicioso con miedo
- El personaje-imán elabora movimientos de atracción, seducción y fuerza

**Objetivos:**

- a) Iniciar el trabajo con sentimientos en conflicto, que se manifiestan simultáneamente, en el caso del personaje que es atraído
- b) Reconocer la resistencia muscular que este conflicto propicia. Crear diseños corporales con tensión extrema

**10. Lenguaje corporal y diseño corporal**

- a) Exploración de "frentes" (trabajar en grupos de tres o cuatro)
  - Caminar de lado a lado del salón "laterales con respecto al público", con el frente (pecho y cara) hacia el supuesto público
  - Caminar "laterales" dando el perfil al público
  - Caminar "laterales" dando la espalda al público
  - Caminar en diagonal hacia adelante, de una esquina a otra, después hacia atrás, después de espaldas hacia adelante y finalmente de espaldas hacia atrás
  - Organizar una secuencia en que se cambie, en cada paso, de frente, para quedar de frente, de espaldas y de perfil. Esta secuencia se repite varias veces

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

#### **Objetivos:**

- a) Apreciar la asimetría sutil del dibujo corporal en los distintos desplazamientos
- b) Apreciar la importancia, para la percepción del espectador, de los dibujos corporales en los distintos frentes
- c) Sensibilizar el cuerpo a la duración de diez segundos. Apreciar la riqueza caleidoscópica de un juego de frentes

#### **b) Ruidos amenazantes (trabajar en grupo)**

Situación: están en un lugar desolado. Escuchan ruidos amenazantes de todos los puntos externos que los obligan a voltear (cambiar de frente) a diferentes direcciones y niveles. Estos cambios son veloces. Con este material construir una larga improvisación en que se exploren los diseños corporales

### **11. Relaciones con la música**

#### **a) Metáfora**

- Seleccionar una obra musical cuya estructura y cuya rítmica sean muy claras. Por ejemplo, algún son popular mexicano (sin letra) o música barroca
- Se trabaja de manera individual
- Cada quien busca la forma de dar un equivalente de la música, con el movimiento danzario, respecto de sus características formales y emocionales
- Una vez determinada la información correspondiente, el participante improvisa movimientos que se apeguen a la música

#### **Objetivos:**

- a) Corporizar la música, como una práctica que obliga a escuchar y analizar las obras musicales
- b) Tomar conciencia de que el discurso musical es diferente al discurso danzario y descubrir cuál es la razón subyacente en este binomio

- c) La percepción auditiva, el pensamiento analítico y la psicomotricidad entran en cierto equilibrio, lo que se traduce en bienestar. Cualquier emoción que surja de esta actividad tendrá que ver con el placer de bailar
  
- b) **Afinidades expresivas entre música y coreografía**
  - Seleccionar una obra musical muy definida respecto de su género (música religiosa, popular, sinfónica, etcétera) y al contexto social y cultural en el que se origina
  - Si se trata de un tango, por ejemplo, hacer la investigación sobre la historia del tango y de la sociedad que le da vida
  - Analizar su estructura en términos de duración de las partes, los instrumentos que se usan en su interpretación, las melodías que se repiten en ella, etcétera
  - Con esa información crear una secuencia o varias que no imiten la música sino que entren en armonía con su sentido

#### **Objetivos:**

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

#### **12. Esquema de tiempo**

##### **a) Formato: exposición-desarrollo-conclusión**

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

#### **Ejemplo de esquema:**

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

- 1) Exposición del tema. (Duración: noventa segundos.) Los personajes viven rodeados de aparatos electrodomésticos. Padecen asfixia, cansancio, mal humor, languidez. Se duermen
- 2) Desarrollo. (Duración: un minuto.) Los personajes sueñan que una mujer los lleva a un lugar paradisiaco, en donde son felices al principio; después empiezan a extrañar el D.F. y su confort tecnológico
- 3) Desenlace o conclusión. (Duración: treinta segundos.) Los personajes despiertan en su casa del D.F. y, como reacción ante lo imposible, empiezan a aumentar su colección de humidificadores, etcétera, en medio de los cuales van siendo asfixiados, no sólo por la contaminación del ambiente, sino también por la artificialidad de su vida

#### b) Jugar con el tiempo

- Hacer unidades de veinte segundos
- Jugar en el orden que se quiera con lo siguiente: contratiempo, contrapunto, canon, crescendos, decrescendos, clímax, pausas, contrastes dinámicos, rondó, acentos, coda, velocidades, etcétera

#### Objetivos:

- a) Asimilar duraciones
- b) Tomar conciencia de la organización del tiempo

#### 13. Centro (escénico) de atención

- a) Neutralizar la presencia de los bailarines que en un momento dado estén fuera de la acción principal. Neutralizar su presencia no implica que su actitud pierda la magia teatral. "Es estar lejos de los espectadores –dice Eugenio Barba–, sin querer expresar nada pero con la misma energía que caracteriza los momentos expresivos":
  - Desplazarse en curvas con movimientos de energía concentrada, lentamente, en áreas débiles\* del escenario y con la mirada hacia el bailarín o los bailarines que constituyen el centro de atención
  - Variante: quedar inmóvil, en actitud de introspección, manejando una idea o sensación que esté conectada con el centro de atención a quien o a quienes se dirige la fuerza de la mirada, como apoyo y elemento integrador de los bailarines en el escenario
- b) Ser el centro de atención:

- Una persona se mantiene en el centro-centro del escenario y hace breves incursiones hacia el centro-adelante y el centro-atrás. Éste es el desplazamiento más fuerte que existe. Sus movimientos son expansivos, rápidos y sorprendidos. Los demás bailarines neutralizan su presencia, ya sea que continúen moviéndose o que permanezcan en un solo sitio manejando la introspección
- Variante: la persona que se mantenga como el centro de atención del espectador puede desplazarse en el segundo tipo más fuerte de desplazamiento: las diagonales. Mantendrá el movimiento expansivo y veloz. Todas las diagonales son válidas, pero las más fuertes son las que van de esquina a esquina, sobre todo hacia el frente. Los demás bailarines no se neutralizan sino que escogen áreas débiles, movimientos lentos y suaves, y se desplazan en curvas mientras apoyan al “centro escénico” con la mirada. Como se sabe, los círculos y las curvas hacen difuso el diseño corporal y, por lo tanto, lo debilitan

#### Objetivo:

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

### 14. Contraste

#### El viajero

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

#### Ejemplo de situaciones:

- Tenemos miedo porque estamos perdidos en el bosque y de todas partes surgen ruidos amenazantes
- Reconocemos, recorreremos con la mirada las maravillas de las que estamos rodeados, ya sea en un poblado, en una habitación, en un palacio, en un museo

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

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

Chico/grande  
 Encogido/expandido  
 Giros frenéticos/cuerpos estáticos en el piso  
 Poderío pesado/agilidad ligera  
 Arrastrarse/brincar, etcétera

Y en la composición espacial:

Mucha gente en el foro/ una solista únicamente

Avance “alargado” de un grupo/ cubrir poco espacio la contraparte

Y en la estructura de una obra:

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

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

**Objetivos:**

- a) Adquirir conocimiento de cómo se puede dar agilidad al trabajo con los cambios de una cualidad a otra, de una intención a otra, desde lo más sutil hasta lo más contrastante, según la idea que se quiera transmitir
- b) Hacer conciencia de la importancia de estar sorprendiendo continuamente al espectador
- c) Descubrir en qué medida se pueden reforzar ciertas cualidades, ya sea a base de repetirlas más frecuentemente o de alargarlas en el tiempo por medio del desarrollo. Lo más importante es que el contraste sirva más contundentemente al tema (formal o dramático) alrededor del cual estemos construyendo una totalidad unitaria, sea de veinte segundos o de veinte minutos

**15. Conflicto****a) La ronda**

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

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

**Objetivos:**

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

**Variante: atracción y rechazo (1)****Objetivos:**

- a) Moverse los bailarines por todo el espacio sin poder detenerse. Es válido el contacto físico. Todas las personas que vayan quedando a su derecha son

deseables. Todas las que vayan quedando a la izquierda son despreciables. Como todos se mueven continuamente, a veces quedan unas personas a la derecha y a veces esas mismas podrán quedar a la izquierda. Así es que el mismo bailarín, con diferencia de segundos, puede pasar de “deseado” a “despreciado”. Naturalmente que se tratará de ir siempre hacia la gente que está a nuestra derecha y huir de la que nos busca por el lado izquierdo

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

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

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

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

#### **Objetivos:**

- a) Despertar una emoción ambivalente
- b) Organizar los diseños corporales y espaciales que surgen de la tensión que provoca el conflicto
- c) Tener claro cómo una situación de conflicto extremo puede provocar una gama enorme de tensiones, desde la casi insostenible hasta la ligera de la resignación

- d) Darse cuenta de que un conflicto puede manejarse tanto en el nivel corporal como en el nivel coreográfico
- e) Reafirmar que sin conflicto no hay acción escénica

#### **b) Cinco animales**

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

#### **Objetivos:**

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

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

#### **a) Pregunta y respuesta**

- Se trabaja por parejas
- La persona A piensa una pregunta y después la expresa sólo con el movimiento
- La persona B piensa una respuesta y después la expresa sólo con el movimiento
- Otra pregunta de A y otra respuesta de B hasta completar cuatro intervenciones, que realizadas sin detenerse, es decir, como una conversación, constituyen un esquema temporal (armazón básico) o secuencia

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

### Objetivos:

- a) Establecer un armazón a partir de la lógica del lenguaje verbal
- b) Elaborar lenguajes corporales dentro de un contexto, una intención o una idea
- c) Trabajar de la forma al contenido, partiendo de una forma (armazón) que a su vez parte de una lógica de pensamiento
- d) Constatar que partir de lo concreto favorece la creatividad

### b) Discusión

- Se trabaja por parejas
- Situación: discuten porque uno empujó a la otra para ganarle el asiento en el metro
- Los personajes son desinhibidos y poco interesados en la urbanidad o las “buenas maneras”
- Después de explorar posibilidades durante varias improvisaciones, fijar ciertos diseños corporales
- Rescatar el armazón A-B-A-B para insertar en él los diseños corporales.
- Se repite varias veces la secuencia-armazón. Los diseños corporales a veces resultan de la forma y a veces del contenido

### Objetivos:

- a) Trabajar del contenido a la forma y darse cuenta de que en los procesos creativos hay una interacción continua entre forma y contenido. Una forma lleva a un contenido y éste, a su vez, sugiere una forma, en un juego dinámico abierto
- b) Apreciar que las formas tienen de por sí su propio contenido, \*\*\*más entrañable que el contenido del que aflora, y que esta situación proporciona una materia prima todavía más compleja para la elaboración de diseños corporales
- c) Constatar que una propuesta sencilla y concreta siempre tiene derivaciones más ricas que una propuesta muy rica que lo único que logra es diluirse

#### IV. Carácter de la unidad

##### 17. Humorismo

###### a) Complicidad con el público

- Un bailarín al centro-adelante practica brincos en un solo lugar, de cara al público. Se detiene porque escucha algo y voltea a la derecha-atrás, pero no ve a nadie. Continúa con sus brincos
- Entre tanto, un grupo de cinco o seis bailarines lo ha estado observando desde la derecha-atrás, y cuando él se detiene avanzan rápido y en silencio hasta la izquierda-atrás
- Se repite el mecanismo varias veces, de modo que el que brinca se detiene un momento y después voltea a ver lo que ya no está (para él). Los de atrás se mueven en el momento en que el de adelante deja de brincar y antes de que voltee la cabeza
- El grupo tendrá la posibilidad de reírse con el público si esto resulta espontáneo

###### Objetivos:

- a) Confirmar que la mecánica de este recurso (complicidad con el público), ofrece, como quiera que se utilice, posibilidades humorísticas
- b) Reconocer una forma de usar el contraste: el que brinca con los que se deslizan, en sucesión y a contratiempo

###### b) Sorpresa

- Una vez establecida la mecánica de la actividad anterior, hacer que, después de tres o cuatro veces de repetir la secuencia, el que brinca por fin pesque *in fraganti* a los que se burlan de él, y lo haga de una manera sorpresiva
- El grupo es sorprendido y perseguido por el que brinca
- Una vez más se establecen dos cualidades opuestas de movimiento: el que brinca lo sigue haciendo, pero con grandes desplazamientos, y el grupo continúa deslizándose, pero ahora a una gran velocidad. Cada bailarín del grupo correrá hacia puntos diferentes, de modo que el que brinca no alcance a ninguno

**c) Ridiculizar a los prepotentes****Líder sindical corrupto:**

- El grupo hace una pirámide con sus cuerpos y en la cúspide está el “líder”. Giran ligeramente hacia derecha e izquierda, pero el líder se mantiene de frente al público, lanzando (sin uso de voz) su mensaje demagógico
- La pirámide empieza a desintegrarse y los del grupo se agarran, al caer, de los pantalones del líder, hasta que se los quitan

**Objetivos:**

- a) Desarrollar la habilidad de construir pirámides con los cuerpos y de caer sin lastimarse
- b) Darse cuenta de que “hacer caer” al prepotente tiene un contenido universal
- c) Aprender la mecánica de que “mientras el poderoso baja y el pobre sube” habrá una sensación de “justicia divina” que, como público, nos satisface gratamente. ¿Nos divierte ver a una persona prepotente caerse de una silla y hacer el ridículo? (Ver “farsa” en el glosario)

**18. Erotismo****a) Atracción física**

- Se trabaja por parejas o en dos líneas enfrentadas, una de mujeres y otra de hombres. Se trata de avanzar cautelosamente, con miedo al ridículo, si es demasiado evidente el interés, y porque hay que detectar si existe rechazo en la persona objeto de la atracción
- La atracción empieza a convertirse en algo sumamente fuerte y, por lo mismo, incontrolable. Pero hay consigna de no tocarse
- Elaborar diseños corporales con la intención de seducir, tratar de tocar y abrazar, de estar muy cerca y jalado, como por un imán, hacia la persona

**b) Explosión de vitalidad**

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

### Objetivos:

- a) Lograr una concentración y una entrega totales y absolutas a la ficción que se está viviendo
- b) Creer totalmente en la situación y las acciones que se desencadenan espontáneamente
- c) Confirmar que ni el humorismo ni el erotismo implican en absoluto “hacerse el chistoso” o “sentirse sexy”, sino que son otros los mecanismos que pueden llevar al objetivo, y que éstos son siempre indirectos

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

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

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

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

## Glosario

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

### A

Abstracción  
Acción escénica  
Armonía  
Asociación de ideas  
Atención concentrada

### B

Ballet

### C

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

Creación  
Cualidad

**D**

Danza moderna  
Danza contemporánea  
Desarrollo  
Descubrimiento  
Dinámicas  
Dinámico (flujo)  
Diseño corporal  
Dramaturgia de danza  
Dionisos

**E**

Educación  
Equilibrio  
Equilibrio-desequilibrio  
Equilibrio dinámico  
Emoción y sensación  
Energía cinética  
Energía potencial  
Enunciado  
Erotismo  
Espacio  
Estereotipo  
Estética  
Estructura  
Experiencia estética  
Experimental  
Exploración  
Expresión  
Expresionismo

**F**

Fantasia

Farsa  
Forma-contenido  
Frase

**G**

Géneros  
Gestaltismo

**H**

Hilo conductor  
Humorismo

**I**

Icosaedro  
Identidad  
Imagen  
Imaginación  
Improvisación  
Impulso  
Independencia de criterio  
Ingenio  
Iniciativa  
Integración de la persona  
Intuición  
Investigación experimental  
Investigación documental

**K**

Kinestesia y empatía kinestésica

**L**

Laban, Rudolf von  
Lenguaje corporal  
Lenguaje coreográfico  
Líneas de energía

**M**

Memoria emocional  
Memoria sensorial  
Mente, pensamiento e idea  
Metáfora  
Mito  
Motivación  
Música y coreografía  
Música:  
    Contrapunto  
    Contratiempo  
    Desarrollo  
    Repetición e imitación  
    Ritmo  
    Síncopa  
    Variación

**O**

Oficio coreográfico  
Oposición  
Opuestos binarios

**P**

Percepción  
Percepción del espectador  
Personaje  
Plástica escénica  
Precisión

**R**

Reflejo condicionado  
Realismo  
Resistencia  
Romanticismo

## S

Secuencia  
Sensibilidad  
Sentidos  
Simbiosis  
Simbolización  
Simetría  
Situación imaginaria  
Stanislavski, Constantin  
Subjetivo-objetivo  
Subtexto  
Sucesión  
Surrealismo  
Suspense

## T

Tema  
Tema de movimiento  
Tiempo  
*Timing*  
Transformación  
Transición

## U

Unidad  
Unísono  
Universal

## V

Voz

## A

**Abstracción.** Abstraer, aislar la cosa elegida. (No confundir con abstraccionismo, que es una corriente artística.) Lo abstracto se puede concretar en tanto que lo concreto es "todo objeto considerado en sí mismo con

exclusión de lo extraño y accesorio”, y lo abstracto es el “aislamiento del objeto elegido”.

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

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

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

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

## B

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

## C

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

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

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

**Clásico.** Ejemplo, modelo, patrón.

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

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

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

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

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

**Coreografía.** Pieza escénica realizada con danza, dentro de una estructura que incluye materiales temáticos, espaciales, rítmicos, plásticos y musicales, y que se expresa básicamente por medio del movimiento corporal de los bailarines.

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

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

**Creación. Creatividad.** Según Arthur Koestler, la creatividad es simplemente la más alta manifestación de un fenómeno que es discernible en cada nivel de la jerarquía evolutiva (desde un simple organismo unicelular y el huevo

fertilizado hasta el hombre adulto y el genio más notable). Es una actualización de potencialidades excedentes, de capacidades que no están canalizadas bajo condiciones ordinarias. Cuando las condiciones son propicias se revelan en formas originales de comportamiento. En la danza la creatividad es la actividad en la que las ideas y los sentimientos conforman combinatorias de imágenes como principios rectores de la expresividad artística.

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

## D

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

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

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

Independientemente de los experimentos que como búsqueda artística, o por carencia de medios económicos, resultaron en una “danza sin música”,

lo común en esta etapa de la primera mitad del siglo XX fue la conjunción de ideas con las que trabajaban tanto el músico como el coreógrafo. En muchas ocasiones el "interpretar" las grandes obras musicales fue una tendencia muy extendida y de la que únicamente los grandes artistas lograron salir con bien. Era un recurso heredado pero bastante inteligente el seguir las estructuras musicales a falta de un sentido de construcción autosuficiente como el que caracteriza a la danza contemporánea. Asimismo, la danza moderna se basó en la poesía y en la literatura para motivar sus coreografías.

Estas formas de dependencia limitaban el desarrollo de la nueva danza, pero al mismo tiempo le otorgaban la solidez del arte que se apoya en estructuras probadas por muchas generaciones de artistas.

Los descubrimientos en el lenguaje corporal, como expresión del individuo emocional, condicionaron los temas de las danzas; éstos empezaron a ser un reflejo de la propia cultura (identidad nacional), y gradualmente se fueron ocupando de la conflictiva humana universal, generalmente por medio de situaciones dramáticas. Los contenidos sociales derivaron de la primera guerra mundial y de la "gran depresión" de los años treinta, y los contenidos psicológicos fueron el resultado de los descubrimientos de Sigmund Freud. En Alemania surgieron los métodos de expresión y entrenamiento creados por Rudolf von Laban y Mary Wigman. En los Estados Unidos, según el historiador John Martin, el nacimiento de la danza moderna se remonta a dos fechas fundamentales: 1926, cuando Martha Graham dio su primer recital, y 1928, año en el que Doris Humphrey y Charles Weidman se presentaron, también con sus nuevas propuestas, ante el público de Nueva York. Estos artistas tenían la preocupación básica de dar forma a sus ideas y sus descubrimientos. Así surgieron los respectivos métodos de entrenamiento.

Aun cuando los bailarines llamados "de la primera generación" se iniciaron como coreógrafos de movimiento puro, muy pronto surgió en ellos la necesidad de transmitir contenidos importantes a través de sus coreografías. **Danza contemporánea.** El concepto: el término "danza contemporánea" se introdujo en la década de los sesenta para sustituir al de "danza moderna", producto de la corriente modernista de principios de siglo.

El factor de continuidad entre estas dos maneras de abordar la danza es la necesidad de expresar la problemática humana que invade todo el arte del siglo XX. La diferencia estriba en el paso hacia la autonomía, respecto de las demás artes, que adquirió el lenguaje coreográfico en la danza contemporánea.

nea. Con este lenguaje se transmiten mensajes literalmente intraducibles a otros lenguajes. Su producto, en el espacio escénico, nos remite a vivencias, asociaciones, emociones, ideas y sensaciones, cuya interrelación artística enriquece de una manera positiva nuestra percepción del mundo. Al mismo tiempo propicia nuestra identificación con cuerpos dueños de sí que expresan sentimientos intensos.

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

Ser una manifestación escénica.

Ser independiente (en el lenguaje coporal-coreográfico) respecto de los demás lenguajes artísticos, sin dejar de integrarlos como elementos estructurales de apoyo.

Basarse en un principio estructural de interacciones dinámicas.

Producir sus propios significados, en tanto que interpretación simbólica de la realidad.

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

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

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

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

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

La danza contemporánea podrá cambiar de nombre con el tiempo, pero durante esta segunda mitad de siglo la denominación es aceptada en todos los medios dancísticos del mundo. Aun si cambiara de nombre, la ética y la estética que caracterizan a esta corriente seguirán manifestándose en la danza del futuro. **Desarrollo (del tema en el tiempo).** Abrir por grados o en detalle. Revelar, desenvolver en todas su posibilidades. Avanzar. Promover el crecimiento. Revelar en un tiempo determinado las ideas que cohesionan una coreografía, ya sean éstas dramáticas o formales.

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

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

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

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

**Dinámico (flujo).** El señor John Martin, primer teórico de la nueva danza, decía en los años treinta, respecto a la dinámica, que "la danza moderna se expresa a través de una serie de movimientos ordenados y combinados para transmitir el asunto del que se trata; además, a diferencia del ballet, recurre a una serie de movimientos evolucionantes en el sentido de que

crecen unos a partir de otros. Evita el elemento estático a que inducen las posiciones y actitudes, y propicia su flujo dinámico, lo que conduce a la conciencia de las pulsaciones en el movimiento". Los alemanes, especialmente Von Laban y Wigman, destacaron su importancia con el concepto de "flujo y reflujo del impulso muscular".

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

**Dramaturgia de danza.** El tema y su desarrollo con lenguaje coreográfico. Conflictos que generan acción y contrarios que se atraen o se repelen. Situación dramática con ideas y sentimientos concretos que transmitir al espectador.

Desarrollo mediante transformaciones. Personajes, cuando el enfoque es dramático y, cuando el planteamiento es formal, entidades simbólicas. Sorpresas. El tema es el núcleo de la estructura, y, por lo tanto, el "decir" del coreógrafo se hará con los elementos estructurales y con el lenguaje coreográfico.

Dramaturgia de danza significa "narrar" con este lenguaje situaciones anecdóticas que sufren transformaciones en su desarrollo. Siempre se descubrirá la opinión del creador respecto de su material, por muy sutil que ésta sea. Si no tiene opinión, o punto de vista, ya sea favorable o desfavorable, o si pasa de uno a otro, lo más probable es que la obra se desintegre.

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

Nos advierte Doris Humphrey en su libro *La composición en la danza* que "la seguridad es esencial para la felicidad humana en ciertos aspectos, pero no en todos. Así lo afirmó Nietzsche hace tiempo en su análisis de la sociedad griega. Percibió claramente que el ideal griego de moderación y equilibrio en todo era apolíneo pero que sabiamente se evadía de la monotonía en sus ritos dionisiacos.

Vivía en el hombre apolíneo el Dionisos, el deseo inextinguible de excitación que quebranta todas las reglas, gratificando la pasión por lo desapacible,

el ansia de liberarse del equilibrio racional. La danza es una experiencia a la que se exige emoción, y en este sentido es dionisiaca.

## E

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

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

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

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

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

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

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

**Enunciado.** Mención sintética de un hecho o una idea. Expresión de una idea en términos concisos. El enunciado tiene sujeto, verbo y complemento. La claridad forzada y forzosa de una idea en la que hay sujeto (el material temático), verbo (la acción) y complemento (el desarrollo) contribuye a organizar un esquema de tiempo que cohesiona la estructura coreográfica.

Por esta razón se dice que el tema, en este caso en forma de enunciado, es el “núcleo preñado” de la estructura.

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

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

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

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

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

**Estética.** Es la rama de la filosofía que estudia el significado de lo estético en general, la naturaleza del arte y la validez de los juicios sobre la apreciación de la obra de arte. La estética, como indagación filosófica del arte, de

los valores y de las relaciones que los constituyen, se plantea una serie de problemas tales como la génesis del lenguaje artístico y sus diferencias con los demás lenguajes, el concepto de valores estéticos, el origen de los juicios estéticos, los procesos epistemológicos de la aprehensión estética de la realidad, la función del arte en la vida humana... (Ver capítulo correspondiente.)

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

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

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

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

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

**Expresionismo.** Se puede definir brevemente como una corriente artística que predominó en Alemania entre 1910 y 1925. Se caracteriza por dar primacía a las reacciones emocionales del artista ante la experiencia. El artista intenta representar no la realidad objetiva del mundo, sino la realidad subjetiva de los sentimientos que los objetos y los sucesos provocan en su psique o su yo. Es un arte que se ocupa poco de las nociones convencionales de belleza; puede ser impresionantemente trágico y, en ocasiones, excesivamente neurótico o sentimental, pero jamás será meramente bonito ni estéril. En general, una exageración intensa; formas exageradas, contenidos intensos.

## F

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

**Farsa.** La farsa, originada en la sátira, nació como género teatral en Francia, en el siglo XIII, con la obra *El muchacho y el ciego*, que es la historia de un viejo ciego, muy bribón, cuyo propio criado se burla de él. A lo largo del siglo XVI se dio el gran periodo de la farsa que influyó en la *commedia dell'arte*, al mismo tiempo que fue influida por ella. Las farsas parodian costumbres y defectos de la gente ordinaria, pero ofrecen también al pueblo una represalia contra los patrones, que invariablemente terminan apaleados. La farsa incluye la paradoja, el absurdo, la caricatura, la ironía y lo grotesco, lo intolerable que mueve a risa como descarga.

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

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

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

## G

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

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

## H

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

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

## I

**Icosaedro.** Dispositivo geométrico utilizado por Rudolf von Laban para ejemplificar su teoría de la armonía del espacio. Dice John Martin que "el método de Laban se sirve literalmente de un aparato en forma de icosaedro de 'tamaño natural', en el que se realizan los movimientos. Hablando en términos geométricos, el icosaedro es un poliedro simétrico perfecto; la forma geométrica más perfecta que se aproxima a la esfera y está relacionada con el cubo. Consiste en veinte triángulos equiláteros que se encuentran en doce vértices". (Ver Laban.)

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

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

activas con participación del que imagina, porque es un gran recurso para estimular la creación.

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

“La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural, cuyo trabajo consiste en producir –en sentido amplio– imágenes. Puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etcétera; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales).

La actividad imaginaria puede ser voluntaria e involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto que es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etcétera; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos.”

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

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

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

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

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

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

**Integración de la persona.** Bailar dentro de actividades planeadas para hacer, sentir y pensar al mismo tiempo y con cierto equilibrio de las tres esferas. La improvisación creativa surge de esta integración. Se ha visto que una persona integrada es más competente, en cualquier campo en el que se desenvuelva,

que una persona cuyas facultades están en desequilibrio. Si predomina el intelecto, por ejemplo, hay menoscabo de la sensorialidad.

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

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

**Investigación documental.** Recopilación, indagación, registro.

## K

**Kinestesia/empatía kinestésica.** “El sentido cuyos órganos terminales residen en los músculos, tendones y articulaciones y son estimulados por tensiones corporales” (*Diccionario Webster*). Dice Paul Love que “encajados en el tejido de los músculos y en las articulaciones, existen órganos sensoriales que responden al movimiento en forma muy parecida a aquella en que los órganos de la vista responden a la luz...”

Quando vemos un cuerpo humano que se mueve, advertimos un movimiento que, en potencia, es producible por cualquier otro cuerpo humano y, por consiguiente, por el nuestro; mediante la empatía kinestésica lo reproducimos realmente, en forma indirecta, en nuestra experiencia muscular presente, y despertamos tales connotaciones asociativas como podrían haber sido las nuestras si el movimiento original lo hubiésemos realizado nosotros..”.

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

Cita Paul Love a Margherita Duncan para ampliar el concepto de kinestesia: “La primera vez que vi a Isadora Duncan, ella bailaba en el escenario del Carnegie Hall, con la música de *Ifigenia* de Gluck.

Experimenté lo que sólo puedo describir como una identificación con ella. Era como si yo misma estuviera bailando allí. No se trataba de un proceso intelectual, de una percepción crítica de que estaba inmejorablemente bien en cada movimiento que realizaba; era simplemente un sentimiento de que, al observarla, encontraba cierta liberación de mis propios impulsos de expresión; su abandono a la emoción implícita en la música resultaba

tan completo que yo, aunque nunca había visto ni imaginado tal danza, la contemplé con una especie de reconocimiento deleitoso. Creo que experiencias como la mía deben de haber sido comunes a sus espectadores, pues el deseo de belleza se encuentra en el fondo de todo corazón humano y ella le daba expresión de tal modo que al observarla se producía una sensación de anhelo satisfecho”.

## L

**Laban, Rudolf von (1879-1958).** Maestro nacido en Hungría, cuyo análisis del movimiento corporal está codificado en una serie de balanceos desarrollados dentro de una forma geométrica, el icosaedro (ver definición correspondiente). Los balanceos, elaborados en varias escalas de movimiento, son de importancia a causa de sus cualidades evocadoras de espacio. Como se basan en la línea continua de una figura en “8” a través de diversas direcciones, existe la tendencia a crear un espacio tangible. Sus alumnos y continuadores fueron Mary Wigman, Kurt Jooss y Sigurd Leeder. En 1928 Von Laban creó un sistema de notación de danza que ha tenido gran difusión. Existe un Instituto Laban en Londres, Inglaterra.

**Lenguaje corporal.** En la estructura de una coreografía tenemos el lenguaje coreográfico (transmisor de ideas y enunciados) y el lenguaje corporal, con sus cualidades específicas. El primero se ocupa de la composición de todos los bailarines que trabajan en la obra, y el segundo se ocupa del bailarín individual. Ambos lenguajes se refuerzan mutuamente y tienen dependencia uno del otro.

El lenguaje corporal no sólo se refiere a los diseños que adopta el cuerpo para comunicar intenciones, sino también a las cualidades del movimiento, como peso, dinámica, concentración-expansión y otras cualidades binarias, así como estructurales, que tienen como eje la energía corporal en todas sus variantes.

**Lenguaje coreográfico.** El lenguaje coreográfico se refiere a la organización de los materiales de que dispone el coreógrafo con el propósito de transmitir temas, ideas, situaciones, sucesos, acciones o unidades semánticas. Esta organización es más específica que aquella de la estructura. El lenguaje coreográfico tiene como característica ser concreto e ir en profundidad, y

supone un alto nivel de abstracciones (en el sentido de abstraer, seleccionar lo que es importante que el espectador perciba), de actividad metafórica y de síntesis. Ejemplo: una escena de lucha libre, entre un hombre y una mujer, nos puede "hablar" de las relaciones matrimoniales estereotípicas.

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

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

Sería importante aclarar que este desglose de la obra coreográfica en tres partes: 1) estructura, 2) lenguaje coreográfico y 3) lenguaje corporal, tiene como propósito facilitar el análisis del fenómeno artístico, desde lo global, pasando por el tejido, hasta lo individual. Sin embargo, los elementos estructurales y las cualidades están presentes en el todo y en la parte. Las dinámicas, por ejemplo, son instrumento de la estructura, del lenguaje coreográfico y del lenguaje corporal. La obra coreográfica está arbitrariamente (en apariencia) dividida así con el fin de analizar y comprender mejor las posibilidades creativas y del oficio.

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

## M

**Memoria emocional.** Acervo de experiencias emocionales importantes.

**Memoria sensorial.** Según Valentina Litvinov, "recordar y experimentar nuevamente las sensaciones físicas que surgen del fenómeno perceptual (ejemplo: arrullar un bebé) es recordar y experimentar nuevamente la vida misma. Toda actividad escénica tiene que ver con la vida. Por ello es esencial poder rescatar las experiencias sensoriales que están grabadas en el inconsciente. Lo que eventualmente suceda con esta materia prima en término

de estilización, proyección, distorsión, ritmo y selección de opciones queda sólo como planteamiento. La materia prima de la memoria sensorial es muy importante en el trabajo experimental. Su presencia da credibilidad al producto".\*\*

**Mente, pensamiento e idea.** a) Mente: el total de los estados de conciencia del individuo. Opinión, sentimiento, disposición, selección, afinidad, memoria, percepción, voluntad, conciencia, imaginación. b) Pensar y pensamiento: proceso mental. Capacidad de reflexión, razonamiento, juicio; capacidad de concebir a través de la imaginación. Facultad de comparar, combinar y estudiar las ideas. Acto de dicha facultad del que resulta una idea. Cavilar, deliberar, discurrir, especular, meditar, razonar. c) Idea: representación de una cosa en la mente. Cualquier objeto de la mente que existe en el pensamiento. Imagen mental como reacción a un estímulo sensorial. Idea es lo que existe en la mente como resultado de captar, comprender o formular una opinión, un plan o proyecto. Concepto, noción.

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

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

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

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

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

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

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

Contratiempo: exclusión sensible, a la vista o al oído, de la parte fuerte del compás que hace patente sólo los tiempos débiles. Ejemplo: normal: chunta, chun-ta... Contratiempo: ta, ta...

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

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

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

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

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

## O

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

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

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

## P

**Percepción.** Actividad de los órganos físicos de la percepción. Es una reacción a un estímulo definible que puede registrarse a través de los sentidos y conectarse con la imaginación y las sensaciones. El mecanismo se podría representar así: mensaje sensorial que evoca respuesta dentro de cierta noción general de lo percibido.

En el proceso se conectan la memoria y las experiencias vitales acumuladas en el inconsciente, seleccionadas para asociarse al fenómeno de la percepción. Enseguida, o al mismo tiempo, hay un reconocimiento del género del estímulo. Cuando todo esto sucede, el sistema nervioso está haciendo las conexiones necesarias para la reacción pertinente.

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

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

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

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

## R

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

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

**Resistencia.** Acción muscular que resiste a la fuerza de gravedad y a fuerzas contrarias en general, ya sean éstas reales o imaginarias. En las prácticas exploratorias se conecta con la resistencia psicológica en una situación dada. Ejemplo: viento huracanado que nos impide avanzar; nuestro mayor deseo es llegar al refugio que está casi al alcance de nuestras manos, pero el viento nos lo impide, de tal modo que se intensifica (y se comprende con claridad) la acción muscular y anímica de resistencia.

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

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

indefinido y lo diferente, en contraste con la exaltación patriótica y los grandes ideales de libertad e independencia.

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

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

## S

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## T

**Tema.** El asunto de que se trata. Núcleo generador de una composición. Lo que se quiere transmitir al espectador y que servirá como hilo conductor o elemento estructurador de la coreografía.

El tema puede ser una generalización, como el color rojo, el grito o la exaltación de la vida, pero también puede ser un enunciado en el que se afirma o se niega y en donde se imprime la opinión del autor y su compromiso. “La violencia engendra violencia”, por ejemplo, podría ser un enunciado adecuado para aclarar estas ideas.

La ventaja de un enunciado es que tiene implícita la acción por el verbo que lo conforma.

**Tema de movimiento.** Semilla de movimiento “suficientemente preñada” como para permitir variantes, desarrollos y diversos tipos de manipulación,

y que se reconoce en su esencia cada vez que aparece. Este recurso ayuda a dar continuidad y cohesionar la obra.

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

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

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

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

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

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

## U

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

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

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

## V

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

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

\*\*Valentina Litvinov, *The use of Stanislavsky within modern dance*. American Dance Guild, 1972.

## **Danza: caleidoscopio de la forma artística**



## Prólogo

Con los años, como es natural, los textos que produce y publica el Cenidi-Danza se vuelven cada vez más complejos, más ambiciosos, en el sentido de que no sólo se ocupan de dar información, sino de profundizar en el fenómeno danzario, como quien desarma un reloj para ver qué piezas lo componen, cuál es la función de cada una y de la relación de éstas entre sí. Se podría decir que por un lado está el oficio del artista (el *cómo*) y por otro, el impulso creador y estético. Sobre estos dos aspectos, que finalmente son uno solo interactuante, hay muchísimo que analizar y exponer.

Mis escritos anteriores llevan un germen de esta unidad, pero el trabajo que ahora presento tiene como propósito estimular al lector para que reflexione sobre la *forma* en la danza y el arte en general, y se acerque más a su pleno disfrute.

Me importa la forma en tanto que entidad estructural y totalidad coherente por ser uno de los factores que más pesa en la obra artística.

La forma-estructura sostiene el edificio no sólo en su dimensión horizontal, sino también en la vertical; es decir, es un todo articulado, armonioso y contundente.

¿Por qué la danza y las demás artes? Primero, porque la danza incluye en su quehacer a otras artes importantes, como la música, el teatro, la plástica, la poesía... En segundo lugar, porque la danza ha sido el eje de todas mis preocupaciones estéticas.

La idea que me impulsa a elaborar estos textos tiene que ver con un temprano interés por generar principios básicos, no sólo para la enseñanza de la danza, sino para la educación artística en general.

Existen, por supuesto, otras formas de educación, como organizar la simple observación del objeto artístico, y como la exploración teórico-práctica

de ejercicios creativos para iniciarse en la plenitud gozosa de hacer, sentir y pensar simultáneamente.

En cuanto a los autores y artistas cuyas voces aquí se escuchan, los cito por la única razón de mi gran afinidad con ellos. Siento que de alguna manera hablan también por mí. Admito que algunos conceptos esenciales que aquí expongo provienen de mis coincidencias con Herbert Read (*Educación por el arte*) y Susanne Langer (*Forma y sentimiento*).

Siempre he sostenido que la educación artística, cuando no es mecánica sino que estimula la creatividad, da como resultado alumnos más inteligentes y mejor preparados para resolver los problemas que la vida les presente. Tomo en cuenta también que el desarrollo temprano de la creatividad puede dar como resultado futuros artistas.

Además, es tan simple desarrollar en las tareas cotidianas ciertas potencialidades como la investigación, la experimentación, la imaginación, la percepción y la sensibilidad, que uno se asombra de encontrar a estas alturas maestros mecanizados y niños guardadatos.

Una vez establecida la ruta por la que he transitado en los últimos veinte años, entro en materia. ¿Por qué la forma artística? Para empezar diría, como Herbert Read,<sup>1</sup> que toda expresión y toda percepción, según las leyes del universo físico, tienden a buscar un formato estéticamente satisfactorio, organizado lo más funcionalmente posible, combinación de la máxima resistencia estructural y un mínimo de recursos.

Desde la visión estética, Erick Kahler<sup>2</sup> complementa el binomio: el concepto de forma artística requiere una aclaración respecto a qué debe entenderse con esta expresión; puede definirse, a grandes rasgos, como estructura que se manifiesta en aspecto. Es decir, es forma en la medida en que adquiere forma una estructura coherente en su organización.

*Caleidoscopio*, como el vocablo indica, se refiere a pequeñas piezas de vidrio de distintos colores, colocadas dentro de un mirador con espejos laterales. Cada movimiento del mirador nos da una visión diferente de formas y colores agrupados al azar. Pensando en este instrumento lúdico, la organización que he hecho del material tiene repeticiones y expansiones, de suerte que la primera vez que aparece un tema éste es simplemente orientador, de una manera sensible.

En la segunda parte hay más de lo mismo, sólo que ampliado, lo que pretende facilitar la asimilación de tan complejos asuntos.

En el terreno del arte, la forma es la expresión material de ideas, sensaciones y emociones. Sin embargo, la palabra se puede usar en varios sentidos: 1) como totalidad de una obra artística, en la que se organizan los materiales orientados por lineamientos de probada eficacia, por ejemplo formas musicales, 2) como manifestación del orden físico de la materia, y 3) como diseños dinámicos en el espacio (danza), los “móviles” del escultor Alexander Calder, etcétera.

Del concepto “diseños dinámicos en el espacio” se deriva la expresión “diseño corporal”, que en la danza indica las formas en que se manifiestan los cuerpos individuales en movimiento, por el dibujo que realiza la síntesis de cabeza, torso y extremidades, dentro de los valores intrínsecos de la acción de bailar. Cuando se trata de varios bailarines en el foro, el término “diseños corporales” se convierte en “composición coreográfica”.

Como se ve, hay una diferencia entre “forma”, que es la totalidad, y “formas”, que son específicas. Este vocabulario lo han determinado la costumbre y la especificidad del material. Debido a esta situación muy especial he procurado ampliar las explicaciones que aclaran el uso de los términos.

Mi intención es, al hablar de las artes, hacerlo desde la perspectiva de la danza, aunque esto no limite en absoluto los parámetros que se aplican a toda obra artística.

En la música (tal vez por ser la que con más frecuencia utiliza el vocablo “forma”, para designar piezas como sonata, suite, *lied*), y en el teatro, donde la forma se conoce como género, comedia, tragedia) están más diferenciadas las características, aunque, como afirma Aaron Copland<sup>3</sup> los compositores no gozan de una independencia total con respecto a los moldes formales externos: “Por eso el oyente necesita comprender esta relación que existe entre la forma dada, o elegida, y la independencia del compositor con respecto a esa forma”.

Aclaro que los textos citados en este libro a veces se refieren a la creación artística, y otras, a su análisis teórico. Igualmente aclaro que las citas aquí incluidas siempre fueron sintetizadas por la autora y, en algunos casos, también traducidas por ella.

**Notas**

- <sup>1</sup> Herbert Read, *Educación por el arte*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1982.
- <sup>2</sup> Erick Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*. México, Siglo XXI, 1992.
- <sup>3</sup> Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*. México, FCE, 1992.

## El impulso creador del arte

“Inspiración” llamamos muchas veces al impulso creador del artista, dándole una categoría casi metafísica. En realidad, la inspiración no viene del Olimpo sino de echar a andar ciertas fuerzas en nosotros mismos. Estas fuerzas orgánicas trabajan en múltiples interrelaciones a partir de diversos estímulos, y van adquiriendo “forma” con la ayuda de sentimientos cotidianos como deseos, logros y frustraciones. Cuando una idea está dando vueltas en la cabeza del artista, se podría creer que la revelación viene de los dioses, pero, en realidad, decía Jean Cocteau,

En el momento del proceso creador, la conciencia tiene prioridad ante la inconsciencia y se hace necesario encontrar los medios para que la necesidad creativa adquiera forma.<sup>1</sup>

Por su parte, Pablo Picasso, al referirse a la manera en que suele darse el primer momento de la creación, decía que

Siempre se empieza con algo. A ese algo después se le puede quitar toda apariencia de realidad, porque, aun así, la idea del objeto ha dejado su huella imborrable. Es la imagen que atrajo al artista, estimuló sus ideas, removió sus emociones.<sup>2</sup>

Un ejemplo que me gusta mucho citar es el de Gabriel García Márquez y su gran obra *Cien años de soledad*. Cuentan que una vez iba por la interminable carretera vieja camino hacia Acapulco y empezó a visualizar la novela. Vio la estructura, el principio y el final, los episodios entrelazados, absolutamente todo. Entonces dio la vuelta y se encerró seis meses a escribir en su estudio de la ciudad de México.

Claro que *Cien años de soledad* tiene muchos antecedentes en los cuentos que escribió García Márquez. Ya estaba sensibilizado con el sitio físico, la época y los personajes de su país, porque habían sido material de sus textos anteriores.

Me parece que el fenómeno de la inspiración o impulso creador, en este caso y tal vez en todos, se da cuando hay circunstancias precisas y acumulación de ideas e imágenes que pugnan por salir a la luz en forma artística.

El impulso creador se basa fuertemente en la imaginación. Un ejemplo notable es el de un recuerdo que narra Julio Cortázar en *Rayuela*:

Antes de dormirme imaginé, vi, un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta, o se queda fijo, o cambia de forma.<sup>3</sup>

Este "cielo elástico" es lo más imaginativo que recuerdo como lectora, y lo más absurdo y fascinante; sin embargo, en algunos momentos de ensoñación todo cabe.

El surrealismo aparece en la sensibilidad del artista cuando las cosas que visualiza son parcialmente reales. Resultan ambiguas, yuxtapuestas, simbólicas y metafóricas. Así se presentan, a veces, junto con la necesidad de plasmarlas.

Al buscar similitudes de procesos creativos en las artes, para seguir especulando en el terreno del impulso creador, recurro a Walt Whitman, quien a mediados del siglo XIX ya abordaba temas que fácilmente podrían ser materia de un poeta contemporáneo. ¿De dónde brotaba la inspiración? ¿Podríamos afirmar que del Olimpo o de cierto realismo históricamente propicio?

Walt Whitman, del *Canto a mí mismo* (canto tercero), paráfrasis de León Felipe:<sup>4</sup>

Clara y tierna es mi alma  
 Y claro y tierno es mi cuerpo:  
 Todo lo que no es mi alma también.  
 Si falta uno, faltan los dos.  
 Y lo invisible se prueba por lo visible,  
 hasta que lo visible se haga invisible y sea probado

a su vez.

En todas las edades el mundo ha dispuesto sobre lo bueno  
y lo malo.

Pero yo que conozco la correspondencia exacta  
y la imparcialidad absoluta de las cosas,  
no discuto,  
me callo

y me voy a bañar al río para admirar mi cuerpo.

En unos cuantos versos, Walt Whitman pasa de las profundidades filosóficas a lo más concreto y real, que es el cuerpo humano. Gran parte del arte es así, con ideas y concreciones entreveradas y sugerentes de la condición humana.

Pero ¿en qué consiste la creación de poemas? Y cuál es la necesidad, el impulso que lleva a crearlos? La respuesta la da Octavio Paz en su libro *El arco y la lira*:<sup>5</sup>

El poema es de naturaleza histórica, pero esta manera de ser histórica es paradójica. Contiene una síntesis totalizadora de la contradicción. La poesía consagra el instante y convierte el transcurrir histórico en arquetipo. La poesía es revelación de la condición humana y consagración de una experiencia histórica concreta.

Llama la atención que la persona, el personaje, su sentido y su cuerpo sean tan notablemente incorporados a la poesía. ¿Es ésta una de las similitudes temáticas que existen entre las artes, por ejemplo, entre la danza y la poesía? Con frecuencia encontramos el cuerpo humano como motivo poético y, no se diga, como elemento central de la danza. En *El arco y la lira*<sup>6</sup> encontramos este ejemplo:

No me habló Dios  
Entre las nubes  
Entre las hojas de la higuera  
Me habló el cuerpo  
Los cuerpos de mi cuerpo.

Dice Jean-Paul Sartre que el imperio de los signos está en la prosa y que la poesía está del lado de la escultura, la pintura, la música y la danza. Siguiendo

a Octavio Paz en sus reflexiones sobre la poesía, y para ver hasta dónde se relacionan la danza y la poesía, en el siguiente párrafo<sup>7</sup> cambio la palabra poesía por la palabra danza y veremos lo que sucede:

La poesía (danza) es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y transmutar aquello que toca. Así como la palabra “pan”, tocada por la palabra “sol”, se vuelve efectivamente un astro, y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso (hasta aquí la cita).

Así, el movimiento corporal, en extrema lentitud, tocado por una cascada musical preclásica (es una suposición), transforma a ambos y hace de los bailarines arbustos vibrantes y da a la música una vitalidad continua que al mismo tiempo busca la cadencia y finalmente la quietud.

Y ya que entramos a la danza (moderna) y su impulso inicial de creación y etapa de descubrimientos –en los años 20 del siglo XX–, recordamos las palabras de Doris Humphrey cuando descubre el drama que encierra la simple acción de caer. Piensa en nociones como “la seguridad de un equilibrio perfecto”, “el caer de la gracia” o “el caer en los brazos del amor”, pero sobre todo piensa en la caída física:

En la caída, desde el punto de vista de la simetría apolínea, el ser humano prueba la intoxicación del abandono, prueba las delicias de la zona peligrosa en que el éxtasis dionisiaco se acerca a la muerte [...] La recuperación subyace en todas las acciones relacionadas con el jalón de la fuerza de gravedad.<sup>8</sup>

En su *Estudio sobre el agua* (Doris Humphrey nunca dejó de experimentar) la danza empieza con un movimiento de sucesión y ondulatorio de un grupo de bailarines en cuclillas, en distintas partes del escenario. Todos los movimientos sugieren la superficie del mar, apenas intranquilo. Gradualmente el movimiento se hace más intenso hasta llegar a la tormenta. Se baila sin música. ¿Por qué? Porque en esta danza en particular a la coreógrafa le gustaba experimentar con la respiración de los bailarines. La motivación (el impulso creador) era siempre la necesidad de experimentar con las acciones más sencillas y llevarlas a la dimensión estética.<sup>9</sup>

Otra pionera de la danza, Isadora Duncan, también se interesó en el mar y declaró en alguna ocasión: “Mi primera idea del movimiento de la danza

me llegó ciertamente del movimiento de las olas". Más adelante se verá cuál es el interés de los artistas "modernos" por la naturaleza.

Al preguntársele sobre el tema de la inspiración, Mary Wigman respondió con toda claridad:

Mis danzas surgen de ciertos estados psicológicos y de diversos estados vitales que desencadenan en mí un juego muy rico de emociones y me dictan las atmósferas específicas que debo seguir. En este momento puedo recordar muy claramente el origen de mi *Festlicher rhythmus*. Al regreso de unas vacaciones, descansada, recuperada por el sol y el aire puro, tenía inmensos deseos de volver a bailar. Cuando llegué al estudio y vi a mis compañeros esperándome, di una palmada, y a partir de este gesto espontáneo de alegría se desarrolló toda la danza.<sup>10</sup>

Mary Wigman creía en la espontaneidad creativa al igual que Isadora Duncan, con la diferencia de que ésta realizaba prolongadas meditaciones que la hacían "cargar las baterías" antes de lanzarse a bailar, y Wigman construía sus composiciones con grupos de bailarines y pasos fijos.

Otra diferencia fundamental entre estas dos bailarinas y su espontáneo quehacer es el uso de la música. Wigman siempre buscaba la forma de liberar a la danza de la música. Hay que recordar que pasó varios años en la escuela de Dalcroze, en la que "se interpretaba la música con el movimiento corporal"; es decir, la música era lo importante, y esto la irritaba. Duncan, por el contrario, bailaba, con singular audacia, las obras majestuosas del repertorio musical: Beethoven, Chopin, Schubert, Wagner...

De las memorias de Igor Stravinski<sup>11</sup> he tomado algunos párrafos que se refieren a *La consagración de la primavera*, obra musical que en su tiempo causó escándalo y en la actualidad, fascinación absoluta.

Destaco los momentos en que vino a su mente una visión, como él la llama, y que, con otro nombre, sería el impulso creador del que hablo en este capítulo:

A punto de terminar *El pájaro de fuego*, en mis días de San Petersburgo, tuve la visión completamente inesperada, ya que mi interés por el momento estaba en otras cosas, del espectáculo de un gran ritual pagano: los viejos sabios, sentados en círculo, observando la danza de la joven que va a morir, que sacrifican al dios

de la primavera. Éste fue el tema de *La consagración de la primavera*. Debo confesar que esa visión me impresionó intensamente, y enseguida hablé de ella con mi amigo, el pintor Nicolás Roerich, especialista en la evocación del paganismo. Él recibió mi idea con entusiasmo y se convirtió en mi colaborador para esta obra. En París hablé con Diaghilev, que se interesó también en el proyecto; sin embargo, los sucesos posteriores retrasaron su inmediata realización.

Antes de iniciar *La consagración* me puse a componer una obra orquestal y durante este proceso tuve claramente la visión de un títere súbitamente envuelto en un desencadenamiento de cascadas de arpegios diabólicos, que exasperan la paciencia de la orquesta. Ésta, a su vez, responde con fanfarrias amenazantes. Enseguida hay una terrible confusión que, al llegar al paroxismo, culmina con el desplome del pobre títere, cuyo nombre, después de quebrarme la cabeza, resultó ser ¡Petrouchka!

Esta primera parte de una cita prolongada tiene justificación, porque están clarísimos en ella el impulso y el proceso creador de un gran artista: la visión de una obra que aparece de manera inesperada, el modo en que lo atrapa y lo hace “oír” el tipo de orquestación y la lucha interna de los sonidos, así como el título de la obra, que es precisamente la síntesis de todos los acontecimientos musicales y temáticos. En unos cuantos párrafos Stravinski nos da una lección fascinante no sólo del proceso creador, con su impulso intuitivo y su posterior racionalización, sino de la entrega del artista a su trabajo. Continúa el texto:

La composición de *Petrouchka* me absorbió totalmente, pero una vez que estuve de regreso en Rusia me dediqué a elaborar el plan de acción de *La consagración de la primavera*, aun cuando ésta careciera de intriga.

En el siguiente párrafo, y ya en el proceso de componer, Stravinski sigue con sus visiones del espectáculo, casi como un coreógrafo:

Visualicé una especie de *suite* de movimientos rítmicos extremadamente sencillos, con grandes bloques humanos, de un efecto inmediato sobre los espectadores, sin minucias superfluas ni complicaciones que traicionaran el esfuerzo.

Sólo al final de la pieza está la *Danza sacra*, destinada a una sola bailarina. La música de esta sección es clara y definida. Sin embargo, el coreógrafo, en este caso Vaslav Nijinski, que sí comprendía el carácter dramático de esta danza, tuvo problemas con la aparente complejidad musical.

Como ya se sabe, el estreno produjo un tremendo escándalo, a pesar de que entre el público se encontraban artistas e intelectuales distinguidos.

Casi un siglo después, lo que Stravinski propuso, es decir, la conciencia musical de nuestros días al aportar un nuevo concepto del ritmo y de las estructuras musicales, sigue revitalizándose en la obra de los compositores jóvenes como Alejandro Cardona, de quien reproduzco una carta que le envió a su prima Patricia Cardona<sup>12</sup> explicando lo que para él es el proceso creador y sus diversas motivaciones:

Creo que la creación de la música es algo muy concreto, mucho más concreto (intuyo) que la creación con los lenguajes escritos y visuales, pues no estás ideando con intermediaciones semánticas y referenciales: inicias y vas directo a la vibración del cuerpo/mente. Lo que sí resulta mucho más abstracto es traducir eso que es tan concreto para uno en algo que pueda sentir otra persona. (En mi caso debo usar la partitura como intermediación o explicar verbalmente lo que quiero hacer; es un lío.) Claro, también está el proceso de cristalizar un lenguaje coherente que permita que tus impulsos puedan conformarse con una posibilidad de expresión/comunicación. Y que este lenguaje te permita abordar tus impulsos con una cierta frescura y honestidad. Ésta es la parte abstracta, pero el impulso creador en sí es puro y simple: una tensión, una intensidad, un sobresalto, que surgen de tus entrañas y que requieren atención, solución, salidas o nuevas búsquedas.

Parece, tal vez, muy etéreo todo esto, pero es tan simple como cuando uno siente que está feliz o que vibra con otra persona... nada de esto tiene palabra o imagen como parte de la naturaleza vital (sólo si esa través de una metáfora —también un procedimiento relativamente abstracto, aunque muchas veces hermoso— o bien haciendo el ridículo), sino que ES... no requiere más que el simple hecho de SER. Probablemente todo impulso creativo en el fondo es así. Y de hecho, por lo menos en Occidente, los lenguajes históricos (y los procesos generalmente nefastos de alfabetización artística, ya sabes, aprendes sobre notas y nada sobre música) mediatizan mucho estos impulsos. Por eso la mayor parte del arte (el que olvidamos enseñada) es en realidad una serie de pobres clichés...

una parodia del impulso vital (incluso yo sospecho que para muchos que se dicen artistas, sus supuestos impulsos son los clichés mismos; y por eso nos convence tan poco su obra). Por eso siempre me pareció que la creación (estilo matemático) basada en un “marco teórico” preestablecido es una pedantería. Tú tienes que seguir los gruñidos más vitales de tus entrañas, luego puedes quebrarte la cabeza buscando, inventando lo que sea para llevar “eso” al espectador. Al escucha...

Esta última obra mía nace de dos cosas: la necesidad de “cantar” y la pulsación rítmica (tal vez como aquello que flota y aquello que está “a ras de suelo”). Toda obra oscila entre estos dos polos. Estos elementos contrastantes, sin embargo, comparten una cosa, una sonoridad (que sigue básicamente del conjunto de estructuras interválicas). Esta sonoridad es una especie de medio ambiente que permite que mis dos polos se encuentren, se desarrollen, entren en conflicto, etcétera. Claro, también hay cantos y ritmos concretos que están ligados a impulsos míos que utilizo como material en la obra: un villancico español que me cantaban de niño, el son de tierra chica *La Sanmarqueña* (hermosa canción), un viejo corrido, ritmos de “toques de santo” yorubas y ritmos de un cuarteto de Beethoven *Op. 135 en Fa mayor*, una obra realmente increíble y, bueno, lo demás lo tienes que oír. Como todas mis obras, es muy expresionista, muy intensa en el lenguaje y bastante densa (densidad en el sentido de querer darle a mi material varias “capas” de actividad). Pero, bueno, es verdad... “yo estoy dentro y fuera del juego a la vez, y lleno de asombro”.

Asombro es el que nos causa la capacidad del músico para englobar en un breve texto el proceso creador, con sus impulsos, sus referencias sensibles, su creación en varias capas de actividad, los dos polos que eventualmente se encuentran, la concreción, pero sobre todo la visión (como explica Stravinski) de una totalidad de gran riqueza coherente, que finalmente, pienso, es lo que distingue al verdadero artista.

## Notas

- <sup>1</sup> Jean Cocteau en *The Creative Process*, de Ghiselin Brewster. Nueva York, A Mentor Book, Nueva York, 1955, p. 36.
- <sup>2</sup> Pablo Picasso en Ghiselin Brewster, *op. cit.*, p. 55.
- <sup>3</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*. México, Alfaguara, 1999, p. 125.
- <sup>4</sup> Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, paráfrasis de León Felipe, Canto Tercero. México, Ed. Lozada, 1997, pp. 28-29.
- <sup>5</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*. México, FCE, 1955, pp. 67 y 98.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.
- <sup>7</sup> *Loc. cit.*
- <sup>8</sup> Ernestine Stodelle, *The Dance Technique of Doris Humphrey and Its Creative Potential*. Londres, Dance Books Ltd., 1978, pp. 76 y 85.
- <sup>9</sup> *Loc. cit.*
- <sup>10</sup> Walter Sorell, *The Mary Wigman Book*. Connecticut, Middletown, 1975, p. 68.
- <sup>11</sup> Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*. París, Ed. Denoël, 1962, pp. 42-46.
- <sup>12</sup> Alejandro Cardona, carta inédita dirigida a Patricia Cardona. Abril de 2002.



## La imaginación en el arte

En todo y por todo usamos los vocablos “imaginación” e “imagen”, pero no buscamos su significado. La imaginación, en realidad, no es más que la capacidad de crear imágenes, aunque detrás de este simple hecho se encuentre una estructura procesal compleja.

Marie Noel Lapoujade presenta, en su libro *Filosofía de la imaginación*,<sup>1</sup> una definición muy completa:

La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural, cuyo trabajo consiste en producir imágenes. Puede provocarse por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etcétera; consciente o inconsciente, subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales).

Esta definición tan precisa ayudará a usar en el presente texto las palabras “imagen” e “imaginación” con mayor confianza, al igual que sus derivados, como imagen poética o imagen cinematográfica, que tienen significados específicos.

Las imágenes artísticas no tienen ninguna significación práctica en el mundo; es lo que nos permite prestarles atención en su diferencia, originalidad y expresividad.

El propósito de la abstracción de imágenes en el arte es facilitar al espectador el ingreso a un mundo mágico en que la imaginación percibe, por ejemplo, una mesa, para la que en una obra teatral bastan unos cuantos elementos escénicos. “Se trata de librar al objeto de su utilitarismo, afirmó Picasso, al convertirlo en forma significativa”.<sup>2</sup>

Herbert Read coincide en que “la imaginación se pone de manifiesto como el factor común en todos los aspectos del arte”,<sup>3</sup> y aclara:

La forma espontánea estimula la imaginación del espectador como en las obras de la *action painting*. Pero por más que estimemos tal arte, no podemos pretender que agote los poderes de la imaginación, y mucho menos que satisfaga la necesidad normal de percepción estética, que incluye sentimientos y emociones, instintos y pensamientos.

En los productos del abstraccionismo y en cierta fase del dadaísmo el inconsciente se aprovecha como mero material crudo, se deja suelto intencionalmente, como aquello que con referencia a la música asegura John Cage: "Mi arte tiene una deliberada falta de propósito".<sup>4</sup>

Cuando estoy en mi pintura —decía Jackson Pollock— no me doy cuenta de lo que hago. Sólo después de un periodo en que, por así decirlo, voy conociendo la obra, veo qué es lo que estaba haciendo. El cuadro tiene vida propia. Trato de dejar que esa vida se manifieste. Cuando uno pinta a partir del inconsciente, las figuras tienden a aparecer por sí solas.<sup>5</sup>

Mirar un cuadro abstraccionista desencadena todo tipo de conexiones visuales, sobre todo si la factura es excelente, pero nos falta algo, como sucede en la danza cuando todo es movimiento placentero y nada queda para conectarnos con alguna experiencia de vida en el campo de la memoria sensorial y la imaginación. En este sentido, recuerdo a Trisha Brown y a Merce Cunningham, quien alguna vez dijo: "mis danzas son como paisajes".

Según el diario *Novedades* de la ciudad de México, Manuel Felguérez, director del Museo de Arte Abstracto, declaró que:

En nuestro caso, "abstracto" quiere decir que tenemos fuera del discurso cualquier imitación de la realidad. Lo que más me interesa es el color y la forma. Pero me interesa crear mi propio color, que es infinito. Cada pintor inventa su paleta. Se trata de estar buscando y buscando, encontrar cosas nuevas pero sin traicionar lo que uno es esencialmente, sus propios sentimientos. Trato de unir la expresión libre en un mismo concepto artístico con la geometría, aunque aparentemente son contradictorias.<sup>6</sup>

Se aclara aquí que una cosa es el término convencional "arte abstracto" que ha servido para declarar un alejamiento de todo lo figurativo, y otra es el concepto de abstracción de una imagen o idea, en que se llega a lo sustancial.

En danza, no resisto la tentación de poner como ejemplo cuerpos, cientos de ellos, muy vitales, corriendo de un lado a otro de un estadio, empuñando una carabina (de utilería, por supuesto) y haciendo vibrar los vestidos rojos, como sucedió en el ballet 30-30 de Nellie Campobello, en 1935. Ésta es una imagen abstracta y simbólica de la Revolución Mexicana, del levantamiento popular.

La percepción es tarea del espectador; la elaboración es tarea del creador, aun cuando éste, en su estado permanente de alerta, perciba los estímulos externos mejor que nadie. Si un bailarín o un actor ven movimientos o efectos que les tocan la imaginación (sobre todo por conexiones con sus experiencias de vida), lo más probable es que estos movimientos o efectos desencadenen imágenes en las que el creador quede atrapado. Sobre la imagen Susanne Langer afirma:

Una imagen es ciertamente un puro objeto virtual. Los objetos virtuales son ópticos, cosas visibles aunque intangibles como el arco iris. Por consiguiente, mucha gente considera que una imagen es necesariamente visual y supone que los poetas deben ser personas de mente visualizadora. Pero la imagen poética no es la imagen del pintor. Lo que nos concierne aquí es el significado más amplio de la imagen que explica el carácter artístico de las expresiones no necesariamente visuales, por ejemplo, la música y la misma poesía. Sin embargo, la imagen visual de diseños danísticos, es un motor inevitable del creador coreográfico.<sup>7</sup>

### La imagen poética

Es imposible dejar de citar a Octavio Paz en sus conceptos sobre la imagen poética en este caso, que nos dice siempre algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos, ya que la ambigüedad revive nuestra memoria de lo real:

Las imágenes poéticas poseen su propia lógica, el *agua es cristal o el pirú es primo del sauce* (Carlos Pellicer). Mas esta estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo... ¿el aparente contrasentido o sin sentido del decir poético encierra algún sentido? Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades,

sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica instantáneamente en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad, según han mostrado los análisis fenomenológicos. Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir la realidad. Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido.<sup>8</sup>

Para los artistas de la danza hay una lección inconfundible en estas reflexiones del poeta. Las palabras y los movimientos tienen amplias posibilidades de juego y movilidad; sin embargo, la imagen es unívoca en su significado.

Cuando tropezamos con una sentencia oscura, decimos “lo que quieren decir estas palabras es esto y aquello”. Y para decir “esto o aquello” recurrimos a otras palabras. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma, no se puede decir con otras palabras. No es lo mismo decir: “de desnuda que está brilla la estrella” que “la estrella brilla porque está desnuda”.<sup>9</sup>

En la danza podemos decir que la imagen corporal tiene su propio sentido, habla por sí misma.

### **La imaginación según el método actoral de Constantin Stanislavski**

Cuando el actor o el bailarín requieren el uso continuo y fluido de la imaginación, tienen que empezar a entrenarla desde lo más sencillo, ya que el desarrollo iniciado en la niñez casi siempre se interrumpe en las escuelas primarias.

Así, al iniciar la enseñanza para la formación de actores y bailarines se trabaja con la imaginación. Constantin Stanislavski<sup>10</sup> nos recuerda:

Hemos visto estudiantes “observar un gusano inexistente arrastrarse por el piso”. A otros, “mirar el horizonte lejano a través de las paredes del estudio”, “acariciar un gato que se encoge”, “tratar de tomar agua de la palma de la mano”, “cargar una cubeta llena de agua”, “pelar un plátano”, “probar un helado”, todas acciones físicas imaginarias.

Para un bailarín, además del componente de acciones físicas imaginarias, está el elemento de la transformación de sí mismo. Por ejemplo, de “observar al gusano” a ser el gusano. Esta experiencia con ejercicios de la imaginación está apoyada, naturalmente, por la percepción y la memoria sensorial.

En su libro *Stanislawski aplicado a la danza*, Valentina Litvinov incluye una cita que corresponde a una conferencia del conocido maestro de teatro Vladimir Prokófiev, quien inició con esta definición:

El método Stanislawski está basado en la naturaleza de la persona humana. Así, las leyes descubiertas por el maestro hacia el final de su vida, e incorporadas a su técnica, son aplicables a todas las experiencias escénicas. El funcionamiento orgánico del hombre está en la médula de este método.

[...] En la aplicación que hacemos del método Stanislawski para su aprovechamiento en la enseñanza creativa, observamos cómo un cambio de motivación (a partir de la imaginación) puede hacer surgir variantes en las que cambian las dinámicas, los patrones rítmicos, el ataque corporal y las cualidades del movimiento. En el método de las acciones físicas, si la acción es correcta, es decir, no mecánica sino motivada y con sentido, se abrirá un abanico que va del tono emocional a la caracterización, de la rítmica y oportunidad con que se maneja el tiempo (*timing*) hasta las sutilezas evocadas de carácter no verbal.<sup>11</sup>

En vista de que la iniciación a cualquier interpretación del bailarín tiene por fuerza la práctica de la imaginación, los ejercicios del método de las acciones físicas de Stanislawski garantizan un desarrollo sólido en la integración de los procesos de imaginar y actuar simultáneamente.

En la conferencia, el joven Prokófiev recuerda ejemplos del modo en que Stanislawski corregía y obligaba a pasar de la generalidad a una acción concreta. En un ensayo de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, el maestro interrumpió el ensayo y le preguntó a Prokófiev-Romeo:

¿Qué estás haciendo? “La estoy amando”, contestó. Entonces el maestro sugirió una acción física concreta: “En lugar de la generalidad de la idea del amor, acaríciala con la mirada. Si la acción es correcta, es decir, verdadera y coherente, la emoción se desencadenará”.

En otra sección del libro de Litvinov encontramos esta idea, también tomada de la conferencia de Prokófiev.

Si bien el propósito del método es formar actores y bailarines orgánicos para que en el escenario se conduzcan de manera orgánica, es decir, como seres humanos, esto no significa que se imponga al estudiante un estilo, aun cuando su trabajo esté enmarcado dentro de una obra con un estilo particular.<sup>12</sup>

Tomemos el ejemplo de “caminar en la nieve”, con todas las vicisitudes que esto implica: resbalones, caídas, pasos cuidadosos, la sensación de un gran frío. Este ejemplo empieza con la acción física, la que en el proceso motiva situaciones imaginarias. Así lo explica Litvinov, a quien continuaremos citando:

En la danza el bailarín tiene que justificar, con una motivación, los movimientos que el coreógrafo le pide. También sucede que el coreógrafo dé una motivación y los movimientos al mismo tiempo.<sup>13</sup>

El método tiene su más sólido fundamento en la organicidad, la imaginación creativa y las acciones físicas. Es decir, se invoca la emoción para darle forma o se suscita la acción que desencadena las sensaciones y, después, tal vez, también ciertas emociones.

Cuando actor y bailarín toman distintos caminos es en la manera de realizar estas acciones. En el actor son más pequeñas y realistas; en el bailarín, expansivas y simbólicas. Así, por ejemplo, mientras el actor “arrulla a un bebé” manteniendo el espacio, la forma y el tiempo de acción natural, el bailarín permite que el movimiento del cuerpo entero exprese el arrullo y la ternura con amplitud y diseños corporales variados a partir del movimiento original, aunque siempre manteniendo placidez, peso y sensualidad.

## Andrei Tarkovski

Después de graduarse en el Comité Estatal de Cine de la URSS, Andrei Tarkovski inició su carrera profesional como cineasta con el film *La infancia*

de *Iván*, un relato lineal pero con una factura que ya pronosticaba la visión cinematográfica, tan sorpresiva para el gremio, que caracteriza al artista.

Mientras vivió en la Unión Soviética realizó *Andrei Rubliev*, *Solaris*, *Stalker* y *El espejo*. Esta última molestó a los críticos y al público, excepto a unos pocos, que apreciaron hasta el delirio la seducción de las imágenes, su significado profundo, que me atrevo a llamar “naturalismo poético”.

Aun acostumbrados al cine de arte, resulta extraña y fascinante la importancia que Tarkovski da a las texturas diluidas y a la constante presencia del viento y el agua en sus múltiples manifestaciones. “La naturaleza —declara— es elemento básico, recurrente, de mi visión estética”.

En el capítulo “La imagen cinematográfica” de su libro *Esculpir en el tiempo*,<sup>14</sup> Tarkovski empieza a decir, con su habitual modestia:

Sería una ingenuidad creer que en este capítulo pienso tratar de encerrar en una tesis fácilmente comprensible un concepto como el de la imagen artística. Eso no es posible ni deseable. Tan solo intento decir que la imagen no se puede expresar en la multiplicidad de sus niveles y significados, con palabras, sino tan solo con el arte mismo. Cuando un pensamiento se expresa a través de una imagen artística, o cuando la imagen sigue la lógica del pensamiento en su devenir, quiere decir que se ha encontrado una forma, la forma que va a determinar el todo. Pero aun así, me esforzaré por mostrar el marco de ese sistema posible que se suele llamar sistema de imágenes y en el que yo me siento como en casa, libre.

En una mirada retrospectiva, aunque sea muy superficial, uno se halla muy sorprendido por el carácter inconfundible de los acontecimientos en los que ha participado, por ser únicos los caracteres con los que ha tenido que ver. La entonación de lo inconfundible y único domina todos los momentos de la vida.

Única e inconfundible es también la vida que el artista intenta recoger y configurar una y otra vez, siempre de nuevo, con la esperanza de dar con la imagen inagotable de la verdad de la vida humana. La belleza radica en la verdad de la vida cuando ésta es tomada de nuevo por el artista y configurada con sinceridad plena.

Recuperaré esta breve digresión sobre la “imagen cinematográfica” porque aclara el fondo de la siguiente cita:

La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo físico. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la interrelación entre la realidad y nuestra conciencia. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, una imagen es capaz de expresar esa totalidad.

#### Agrega el cineasta:

Una imagen es... una impresión de la realidad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ojos ciegos, sólo por la imaginación... Una imagen creada, por cierto, es fiel cuando hay en ella elementos que expresen lo humano de un individuo, haciéndola así única e irrepetible, como la propia vida.

Refiriéndose al *haiku* de la poesía japonesa, Tarkovski, en sus afinidades metafísicas, se entusiasma con ese modo radical de prescindir incluso de la alusión más velada a su verdadero sentido imaginario, que debe ser desdorado paulatinamente...

El *haiku* cultiva sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí, y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen es tanto más fiel a su destino cuanto menos se pueda condensar en una fórmula conceptual, especulativa.

El lector de un *haiku* tiene que perderse en él como en la naturaleza, tiene que dejarse caer en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, donde tampoco hay un arriba y un abajo.

Y así, el genio que fue Tarkovski, aborda el cine con esa misma sensación de perderse en la naturaleza, dejarse caer en las profundidades de una concreción que tiene la cualidad de la expansión infinita. Nos ofrece la inquietud de lo insólito. Más adelante, menos espiritual, dice

En el cine, la imagen se basa en la capacidad de expresar la propia sensación de un objeto... Una idea auténtica en una imagen lleva al espectador a una vivencia simultánea de sentimientos tremendamente complejos, contradictorios y, en algunos casos, que se excluyen mutuamente.

“Las grandes obras maestras del arte, por su naturaleza son ambivalentes y ofrecen interpretaciones de lo más diversas”, afirma Tarkovski, y nosotros recordamos que “la ambivalencia es también un recurso poético”, como explica Octavio Paz<sup>15</sup> con el ejemplo de San Juan de la Cruz cuando dice “deseando nada”, contrarios que se complementan en su actividad y pasividad simultáneas.

### La imaginación en la danza

Primero es necesario señalar que la verdad estética de la “imagen de danza” vale sólo dentro de su propio universo; sin embargo, son muchas las similitudes que existen entre unas artes y otras, sobre todo en ciertos niveles. Una similitud esencial, por ejemplo, entre danza y poesía, es que las “acciones temáticas no se describen”, “se presentan y se aprehenden como significados simbólicos”, dice Paz en *El arco y la lira*.

En el momento de la percepción los movimientos físicos se nos dan con todas sus contrastantes cualidades, con sus pequeños y grandes conflictos, con sus formas dinámicas y sus variantes rítmicas.

Un coreógrafo imagina primero la totalidad de la obra que proyecta a partir del tema que lo impulsa a crear. Esta totalidad encierra, de manera aproximada (como algo borroso al principio), imágenes, situaciones, personajes, en fin, visiones en las que se establece un diálogo entre el impulso creador y múltiples posibles simbolizaciones y abstracciones de ideas concretas. Este proceso sería imposible sin la participación activa de la imaginación.

Las imágenes de los cuerpos danzantes suscitan en el espectador la conexión con su propia imaginación. ¿Cómo estos cuerpos recuerdan movimientos y gestos algún día percibidos en otras circunstancias (circunstancias tal vez lacerantes o deliciosas)? ¿Imaginación cercana a la memoria sensorial? Todo en el humano interactúa.

Las imágenes pueden ser externas y actuar como estímulo para la creación; pueden ser producto de la memoria e imbricarse con las otras. El fenómeno es complejo, pero es importante reflexionar sobre él para lograr cierto estado de gracia.

En el flujo de los movimientos corporales participan, entonces, la imaginación y la memoria sensorial, así como la visión y previsión del todo, tanto en el proceso creador como en el del receptor activo.

La imagen no es distinta de lo que percibimos en la realidad, la imagen es realista; sin embargo, la forma en que se relaciona, se ubica y se comporta en una breve trayectoria, da lugar a impactos emocionales o incluso a experiencias estéticas que funcionan como materia prima de la creación artística. Creo que de esto sí participan todas las artes.

Y qué decir del tema. La coreografía, también como en otras artes, contiene un tema que es el eje de la pieza. Puede ser tan sencillo como el simple placer de bailar en armonía con una música plena de levedad y gracia (por ejemplo *Aureola* de Paul Taylor, con música de Haendel) o complicado, recurrente en diversas artes, como *La ronda*.

El tema está ligado a la imaginación porque se inventa cómo después de imaginar sus aproximaciones. La ronda empieza con un grupo de bailarines colocados en círculo, alternando hombres y mujeres. Cada uno imaginará que desea el amor de quien tiene al lado derecho y rechazará los avances del que tiene al lado izquierdo.

La danza se vuelve algo semejante a perseguir y ser perseguido. El bailarín imagina sus sentimientos. Los diseños corporales corresponden a la situación que se imagina vivir.

Si yo persigo y no obtengo respuesta positiva sino rechazo, probablemente mi frustración me haga bailar con exceso de distorsiones alternadas con avances repentinos que pueden ser brincados, rodados, sigilosos, violentos, o simplemente de un estatismo lleno de amargura paralizante, aunque la suspensión sea sólo momentánea, porque el planteamiento es tal, que inevitablemente genera la acción continua.

Tendría que haber "solos" que reflejaran el conflicto de querer (a uno) y no querer (a otro), y "coro" con los demás bailarines, sólo en el momento de los "solos".

Si los diseños corporales permiten el contacto físico entre los bailarines, las posibilidades imaginativas serán mayores, ya que implican diseños de enlaces de cuerpos. La imagen dancística sería, en términos generales, la de atracción-rechazo, en que a veces predomina la concentración de cuerpos y en otras, la separación, como con el efecto centrífugo y centrípeto.

En conclusión, se ha comprobado que la imaginación en la danza está en todos los elementos que se utilizan para construir una totalidad (estructurar una forma).

Predomina en la creación coreográfica, pero está en plenas funciones al interpretar, al conectarse con la música, al relacionarse con los demás bailarines, al aprovechar todos los estímulos sensoriales que emanan del tema, en tanto que motivación imaginada.

## Notas

- <sup>1</sup> Marie Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*. México, Siglo XXI, 1992, pp. 15 y 21.
- <sup>2</sup> Pablo Picasso en Ghiselin Brewster, *op. cit.*, p. 18.
- <sup>3</sup> Herbert Read, *Educación por el arte*. Ediciones Paidós Ibérica, España, Barcelona, 1982, pp. 51-56 y 102.
- <sup>4</sup> John Cage en Ghiselin Brewster, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.
- <sup>6</sup> Manuel Felguérez, "La paleta de lo abstracto", *Novedades*, Sección Cultural, 4 de septiembre, 2001.
- <sup>7</sup> Susanne Langer, *Sentimiento y forma*. México, Centro de Estudios Filosóficos, 1967. Traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, pp. 54 y 55.
- <sup>8</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 105-106.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 170-174.
- <sup>10</sup> Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*. México, Editorial Diana, 1988, p. 12.
- <sup>11</sup> Valentina Litvinov, *Stanislavski aplicado a la danza*. Nueva York, Theater Books. 1965, pp. 17 y 29-30.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 35.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>14</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Ed. Rialp, 1991, pp. 56-59.
- <sup>15</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 123.

## La forma artística a partir de filósofos y creadores

Al emplear la palabra “forma” relacionada con el arte, pensamos en organización. La forma de una obra de arte es la organización estructural de una totalidad.

En las distintas artes hay un uso específico de los términos: como en música (la forma sonata, etcétera), que también algunos llaman “molde o formato” es la manera de designar las organizaciones específicas que sirven de base a una obra y que se han consolidado a lo largo de los siglos. Las mejores formas, dice Herbert Read,

Son las que brindan a nuestros sentidos el mayor placer, es decir, a ese depósito de todos los sentidos que es la mente. Lo que he de sugerir ahora es que las formas elementales dadas instintivamente por los hombres a sus obras artísticas son análogas a las formas elementales existentes en la naturaleza.<sup>1</sup>

Todas las estructuras de la naturaleza tienen un orden, desde la disposición ordenada de los átomos dentro de un cristal de diamante, hasta las que están presentes en los vastos espacios interestelares del universo.

La “forma” es una unidad, una totalidad, un diseño; hay variantes, como forma expresiva, forma significativa, formas elementales; también otras como forma teatral (género). Cada designación tiene un sentido específico, de acuerdo con lo que se esté elaborando y con los instrumentos que se usen, como se verá más adelante.

Las artes del tiempo —danza, música, teatro, cine— tienen la característica de ir llevando al ojo y al oído por una travesía de elementos entretreídos que viajan de un punto hacia un final o hacia un destino incierto, que puede culminar repentinamente o diluirse en la nada.

Todas las obras de arte tienen en común eso que denominamos “forma”. Naturalmente, cada artista, en cada rama artística, le da una connotación diferente a esta palabra. Herbert Read da su versión del origen a partir del plural del vocablo:

Las formas o conformaciones derivan de éstas que adopta la naturaleza. El hombre, por intuición o conciencia, reacciona frente a esa circunstancia en su disfrute del arte. Las formas elementales dadas instintivamente por los hombres a sus obras de arte son análogas a las formas elementales existentes en la naturaleza.<sup>2</sup>

Expone luego ejemplos tan fascinantes como los siguientes:

En las celdas de la colmena, con su base matemática y económica, y las formas que crecen de manera espontánea, podemos encontrar leyes generales aplicables a las obras artísticas... Además de la matemática y la geometría rectilínea abundan las formas curvilíneas, que en su mayoría son irregulares y retorcidas. La forma asimétrica, por ejemplo, de cualquiera de los huesos que conforman un esqueleto. Existen motivos suficientes para creer que no sólo en su estructura interna, sino también en la forma que adopta, el hueso es una solución matemática a un problema de esfuerzos y tensiones. La belleza que apreciamos en los puentes colgantes, donde la “forma” es una solución geométrica a un problema de esfuerzos y tensiones, de tracción y compresión, se debe sin duda a la aceptación inconsciente de la naturalidad de una estructura racional o matemática: el puente y el hueso poseen análoga justeza, análoga propiedad.<sup>3</sup>

### **La forma artística en la música**

Quizás el arte con una terminología más antigua sea la música, y por ello la “forma” en este arte se define como la manifestación de una idea musical sujeta a una determinada ordenación. Esta norma coordinadora puede adoptar, como decía, infinidad de manifestaciones (el rondó, la sonata, etcétera); sin embargo, la idea de la “forma” en la música está más ligada a la necesidad profunda de la obra, a su esencia más que a su estructura. Estas formas son inseparables de sus propias estructuras y de su género (instrumental, vocal), así como del sello estilístico individual. Dice Susanne Langer:

Las estructuras tonales que llamamos “música” tienen una estrecha similitud con factores del sentimiento humano: crecimiento y atenuación, fluidez y ordenamiento, conflicto y resolución, rapidez, arresto, terrible excitación, calma y lapsos de ensoñación. Quizá ni gozo ni pesar, sino el patetismo de uno u otro y ambos, y el fluir eterno de todo lo vitalmente sentido. Tal es el esquema, o forma lógica, de la sensibilidad, y el molde de la música es esa misma forma elaborada en puros sonidos y silencios medios. La “música” es una analogía tonal de la vida emotiva.<sup>4</sup>

En su famoso libro *Cómo escuchar la música*, Aaron Copland aclara que hay una tendencia a simplificar el concepto de “forma”:

El método habitual consiste en agarrar ciertos moldes formales bien conocidos y demostrar cómo, en mayor o menor medida, los compositores escriben sus obras dentro de estos moldes. Sin embargo, un examen detenido de la mayoría de las obras maestras mostrará que éstas rara vez se amoldan tan limpiamente como se supone a las formas expuestas en los libros de texto. Y la conclusión que inevitablemente sacamos es que no basta con dar por sentado que la estructura en la música es simplemente cuestión de escoger un molde formal y luego llenarlo de sonidos inspirados. Entendida como se debe, la “forma” no puede ser más que el crecimiento gradual de un organismo vivo a partir de cualquier premisa que el compositor escoja. De esto se sigue que “la forma de toda auténtica pieza de música es única”. El contenido musical es el que determina la “forma”. [...] En esto se implican, pues, dos cosas, la dependencia y la independencia del compositor con relación a las “formas musicales históricas”. En primer lugar, el lector puede preguntar ¿qué son esas formas y por qué el compositor se ha de molestar, poco o mucho, por ellas? La respuesta es fácil. El *allegro* de sonata, la variación, la *passacaglia*, la fuga son los nombres de algunas de las formas más conocidas. Cada uno de esos moldes formales se desarrolló lentamente, mediante la experiencia combinada de generaciones de compositores que trabajaron en muchos países diferentes. A los compositores de hoy tendría que parecerles necedad el descartar toda esa experiencia y comenzar a trabajar a la aventura en cada nueva obra. Es natural y nada más (sobre todo porque la organización del material es tan difícil por su misma naturaleza) que los compositores, cada vez que comienzan a escribir, tiendan a apoyarse en esas formas bien probadas. En el fondo de su ánimo, y antes de comenzar a componer, están todos esos

moldes musicales usados y conocidos, los cuales obran como apoyo y, a veces, estímulo a la imaginación.<sup>5</sup>

En lo expuesto se hace evidente (y por eso me permito una digresión del tema de la “forma musical”) la íntima relación que existe entre la música y la coreografía, especialmente la coreografía de la danza moderna (primera mitad del siglo XX) a partir de Isadora Duncan, quien con audacia y placer bailaba sonatas de Beethoven y valsos de Brahms y Chopin. En realidad tenía programas completos con obras cortas de diferentes compositores, y también sinfonías como la *Séptima* de Schubert, que bailaba en 1921, según reseña Roger Garaudy en *Danser sa vie*.<sup>6</sup>

En cuanto a Martha Graham, por décadas tuvo al músico en casa: Louis Horst escribió numerosas partituras para ella. La asesoraba también en la selección de otros músicos de la época, como Norman dello Joio. Fue así la primera coreógrafa de danza moderna que tuvo la posibilidad de trabajar sus obras al mismo tiempo y junto con los músicos.

En México, Anna Sókolov y Waldeen tuvieron la misma fortuna. Ellas, como pioneras de la danza moderna en nuestro país, iniciaron esta corriente de crear junto con el compositor, que se vio interrumpida cuando fue claro que la danza moderna ya no era suficientemente “mexicana” (ya no aparecían las enaguas, los rebozos ni las trenzas). Se optó entonces por patrocinar a los “ballets folclóricos”, sobre todo a los que atraían más turismo.

Pero la experiencia más interesante de la relación música-danza se dio con Doris Humphrey y José Limón, quienes estuvieron en México en 1950-52. Recordamos de Doris la *Passacaglia y fuga en do menor*, de J. S. Bach, *Día en la tierra*, de Aaron Copland; y de José Limón, *La pavana del moro*, con música de Henry Purcell.

Volvemos a la “forma musical” para cerrar esta sección con la reflexión de Susanne Langer sobre la sustancia de la música:

Los elementos de la música no son tonos de tal o cual timbre, duración o altura, ni acordes o compases medidos. Son, como todos los elementos artísticos, algo virtual, creado únicamente para la percepción; formas sonoras en movimiento. Tal movimiento es la esencia de la música; un movimiento de formas que no son visibles, sino que se dan al oído y no a los ojos. Empero, ¿qué son estas formas? No son objetos del mundo real como las formas normalmente reveladas por la

luz, porque el sonido, aunque propagado a través del espacio, unas veces asimilado y otras reflejado como eco por las superficies que encuentra, no es lo bastante modificado por ellas para dar una impresión de su figura, como lo hace la luz.<sup>7</sup>

## La forma artística en la plástica

### *Pablo Picasso*

En la pintura contemporánea encontramos una esencialización formidable de todos los experimentos plásticos del pasado. Para ser consistente con el concepto de “forma”, que es fácil de comprender en las artes del tiempo, ahora llamaré cuadro al cuadro, ya que los términos son convencionales en todo el vocabulario artístico. Sin embargo, se entiende que tanto “forma” como “cuadro” son una y la misma cosa, significan obra artística con estructura determinada.

También aclaro que en pintura la percepción visual es lo primero y único, por lo que para nosotros, visto desde la danza, el proceso creador tiene más significación que las ideas y sentimientos proyectados por la obra. No así las ideas y sentimientos que la pintura despierta en el espectador. La paradoja es real; así funciona la experiencia estética.

Christian Servos comenta que en una conversación con Picasso éste decía que, para su congoja, o tal vez para su delicia:

Ordeno materiales de acuerdo con mis pasiones. ¡Qué triste sería para un pintor que adora a las rubias negarse el placer de ponerlas en sus cuadros porque no armonizan con la canasta de frutas! Yo incluyo en mis pinturas todo lo que me gusta.<sup>8</sup>

Servos continúa su reflexión:

Transformar lo pintado, recrearlo muchas veces. Con cada “destrucción” de bellos encuentros, el artista no los suprime; para decir la verdad, más bien los transforma, los condensa, los hace más sustanciales.

Y prosigue citando a Picasso:

Un cuadro siempre se empieza con algo concreto. A ese algo después se le puede quitar toda apariencia de realidad, sin que sea peligroso, porque aun así la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. Es la cosa que atrajo al artista, estimuló sus ideas, removi6 sus ilusiones.

Todo se nos aparece en "forma de figuras". Aun en la metafísica las ideas se expresan con figuras. Una persona, un objeto, un círculo son figuras. Actúan sobre nosotros con cierta intensidad. Algunas son más cercanas a nuestras sensaciones, producen emociones relacionadas con nuestras facultades afectivas; otras atraen más al intelecto. Hay que aceptar todas, pues el espíritu tiene tanta necesidad de emociones como los sentidos. ¿Usted cree que me interesa que esta pintura represente a dos personas? Estas dos personas existieron alguna vez, pero ya no existen. La visión inicial de ellos me dio un punto de arranque emocional. Poco a poco se fueron diluyendo, se transformaron en ficción y después desaparecieron, o más bien se transformaron en problemas de todo tipo. Para mí, dejaron de ser personas y se convirtieron en "formas" y colores que resumen la idea de dos personas y conservan la vibración de sus vidas.<sup>9</sup>

No en balde se afirma que los más importantes momentos de la reflexión artística surgen en el taller del artista, en la posibilidad de escudriñar su proceso creador.

### *Paul Cézanne*

Michel Hoog rescata en *Paul Cézanne* esta frase del pintor: "Busco una armonía paralela a la de la naturaleza", y continúa:

Me las ingenio todo el tiempo para encontrar mi línea pictórica. Pinto como veo, como siento, y tengo sensaciones muy fuertes. Me atrae el sentido ilimitado de la naturaleza. Ella se me ofrece en toda su complejidad y me veo forzado a hacer progresos incesantes. El conocimiento de los medios expresivos se adquiere después de una larga experiencia.<sup>10</sup>

No busca la atmósfera vibrante de un paisaje, sino que busca sus "formas", sus colores, sus planos y su luz. Busca lo que está detrás de la apariencia coloreada, busca la estructura de las cosas, lo sólido y durable:

Trabajo intensamente también en bodegones, naturalezas muertas en las que rompo con la perspectiva tradicional y utilizo múltiples perspectivas en un solo cuadro. La mayor parte de los paisajes que pinto incluyen árboles y casas, cuyos muros y techos me permiten introducir algunos elementos geométricos. Veo cosas soberbias y es imperativo que me dedique a pintar siempre a cielo abierto. No creo tener que escoger entre la sensación y el pensamiento. No quiero separar las cosas que aparecen ante nuestra mirada y la forma huidiza en que las vemos. Busco captar la materia en su proceso de darse "forma", en que el orden adquirido nace de una organización espontánea.<sup>11</sup>

Posteriormente, dice Hoog:

Bajo la influencia de algunos impresionistas, la paleta de Cézanne se esclarece y sus paisajes reflejan una búsqueda más profunda del espacio, del equilibrio y del peso de las cosas. Libera así su estilo, pinta con anchas pinceladas, amplias masas de colores definidos, enriquecidos de sutiles tonalidades. Se puede decir que penetra en la esencia de la naturaleza, cuya arquitectura interna intenta expresar.<sup>12</sup>

Respecto de las manzanas que Michel Hoog describe como producto de recuerdos infantiles, en el proceso de experimentar la estilización de los objetos, Cézanne encuentra en ellas el apoyo adecuado. Más allá de constituir un símbolo erótico tradicional, la manzana le sirve como elemento de su combate pictórico. Quiero, dijo, "conquistar París con una manzana", es decir, adquirir notoriedad como pintor a partir de un tema que, aunque trivial, estuviera cargado de un significado poético tradicional. Se puede decir que las manzanas le permitieron trabajar en su técnica y en la "forma".

Cuando Cézanne se consagra a la montaña Sainte-Victoire, él se convierte en la montaña, sólida y estable. Pinta la montaña cuando hay luz brillante o apagada, en cualquier época del año. "Es el padre de todos nosotros", dirá Picasso.

### La forma artística en la escultura

*Henry Moore*

Los escultores no son tan conocidos como los pintores, tal vez porque sus obras difícilmente pueden trasladarse de un país a otro, sobre todo si se trata

de esculturas monumentales. Por esta razón doy aquí algunos datos sobre el gran escultor británico Henry Moore.

Se caracterizó por crear formas pesadas y envolventes. Son famosas *Tres figuras de pie* (1947), ubicada en Londres, y *Silueta en reposo* (1959), que se encuentra en París. Algunas “figuras en reposo” están inspiradas en piezas de la cultura maya.

En *The Creative Process*, de Ghiselin Brewster,<sup>13</sup> Moore habla sobre el lugar que tiene la “forma” en el proceso creativo de sus obras y sobre cómo se inicia ese proceso:

Todo buen arte contiene elementos abstractos y surrealistas, así como elementos clásicos y románticos: orden y sorpresa, intelecto e imaginación, conciencia, subconsciencia o inconsciencia. Entran en juego los dos aspectos de la personalidad del artista y creo que el primer impulso de una pintura o una escultura puede empezar por cualquiera de los dos extremos. A partir de mi propia experiencia puedo decir que a veces empiezo un dibujo sin ningún problema que resolver, sólo con el deseo de usar el lápiz y el papel. Hago líneas, tonos y formas sin ningún plan premeditado. Pero cuando mi mente se percata de lo que estoy produciendo, llega un momento en que algunas ideas se hacen conscientes y entonces empiezan a desenvolverse un cierto orden y control.

A veces empiezo con un tema preciso o me enfrento a un bloque de piedra, de dimensiones precisas, para resolver un problema escultural que me he planteado. Conscientemente trato de ordenar las relaciones de “formas” que expresen mi idea. Pero si mi tarea rebasa un ejercicio, suceden inexplicables saltos en el proceso de pensamiento, y la imaginación entra en juego. Se podría deducir de lo anterior que considero la “forma” como una finalidad. Todo lo contrario, estoy consciente de que gran parte de los elementos de una escultura son asociativos y psicológicos. El significado de la “forma” en sí probablemente dependa de las numerosas asociaciones que están en “la historia de vida”. Por ejemplo, las formas redondas transmiten la idea de lo fructífero, tal vez porque la Tierra, los senos femeninos y casi todas las frutas son redondas. Estas “formas” están en nuestros hábitos de percepción. Creo que el elemento orgánico y humanista siempre me será de primordial importancia: le da a la escultura su vitalidad. Cada talla que hago parte de concebir un carácter humano, a veces animal, y este factor condiciona el diseño y las cualidades formales de la pieza.

Mi meta y orientación parecen estar en línea con estas convicciones, pero no son limitantes. Mi escultura es cada vez menos representativa, menos una copia del sujeto y, tal vez, lo que algunos llamarían más abstracta. En realidad lo que busco es presentar el contenido humano y psicológico de mi trabajo con la mayor claridad e intensidad.

No se puede negar que hay similitudes en todo proceso de creación de las diferentes artes. Conforme avanza en el tiempo la trayectoria de un artista, la “forma”, en tanto que producto final, tiende a alcanzar una mayor abstracción de los temas. Esto no significa que se pierda lo esencial de lo que se quiere comunicar. En realidad se hace más ambiguo y misterioso, y podría llamarse “refinado” en el caso de Henry Moore.

El coreógrafo se nutre de todas las artes, pero en especial se nutre del modo de abordar la creación, como queda muy claro en estas declaraciones del escultor. Casi de idéntica manera hablaría un coreógrafo al que le preguntaran cómo se hace una danza.

### La forma artística en la poesía

#### *Contrarios y complementarios*

Octavio Paz inicia su largo y sustancioso poema *Piedra de sol* con ese mecanismo de palabras de sentido contrario pero complementario que tanto fructificó en la poesía de Walt Whitman.

Un ejemplo de este juego de contrarios complementarios que menciona el mismo Paz en su libro *El arco y la lira*<sup>14</sup> para explicarnos también el fenómeno poético es la frase de San Juan de la Cruz: “deseando nada”. Esta frase tiene un enorme valor psicológico; la nada misma se vuelve activa por la fuerza del deseo. La pasividad activa y el movimiento, que es reposo, se unifican instantáneamente en el momento de la percepción.

De similar manera, los primeros versos de *Piedra de sol* muestran la fuerza de este recurso:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquee,  
un árbol bien plantado más danzante,

un caminar de río que se curva,  
 avanza, retrocede, da un rodeo  
 y llega siempre.<sup>15</sup>

Como decía, este recurso está también en Walt Whitman, por ejemplo, en el *Canto a mí mismo* —paráfrasis de León Felipe:

He oído unos juglares que hablaban del comienzo  
 y del fin  
 Pero yo no hablo del comienzo y el fin.  
 Nunca ha habido otro comienzo que éste de ahora  
 ni más juventud que ésta  
 ni más vejez que ésta,  
 y nunca habrá más perfección que la que tenemos  
 ni más cielo  
 ni más infierno que éste de ahora.

Están enfrentadas las palabras comienzo y fin, así como juventud y vejez, además de cielo e infierno, las que, como dice Paz, se perciben como unidades. Continúa Whitman: instinto siempre procreando al mundo. De la sombra surgen los iguales que se contradicen y se complementan, la sustancia que se multiplica...<sup>16</sup>

La *Enciclopedia Salvat*, a pesar de su enfoque tradicional, aclara varios aspectos de la poesía:

Composición verbal en la cual la expresión de sentimientos e imágenes no se confía únicamente al significado de las palabras y de sus nexos, sino también a una ordenación formal de las mismas con el fin de aprovechar sus valores fonéticos y sugerentes. El significado existe solamente en la "forma" y por la "forma". La poesía usa la materia (la palabra) de modo diverso de como la emplea la prosa. En la composición poética desempeñan un papel esencial:

- el juego de los acentos (tónicos y rítmicos)
- el de las terminaciones de los vocablos ordenados de modo diverso,
- el de las aliteraciones, y el de las interrupciones de sentido, es decir, la división de una frase en dos para no quebrantar las leyes del ritmo o de la rima.<sup>17</sup>

Todo esto tiene su desarrollo según las leyes fonéticas y gramaticales de las diversas lenguas y está condicionado por el cambio de los gustos y de las normas poéticas. La materia es la palabra y la "forma" es la exposición del tema o contenido aprovechando al máximo los valores fonéticos y la fuerza sugerente de la materia verbal.

Octavio Paz explica la función del lenguaje en la poesía:

El lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y transmutar aquello que toca: la palabra es un símbolo que emite símbolos. El poema es unidad que sólo logra constituirse por la plena fusión de los contrarios. No son dos mundos extraños los que pelean en su interior. El poema está en lucha consigo mismo. Por eso está vivo.<sup>18</sup>

Por su parte, Jean-Paul Sartre, al hablar de su experiencia poética, coincide con estos conceptos:

Entre la palabra y la cosa significada se establece una doble relación recíproca de parecido mágico... En cada palabra, por el solo efecto de la actitud poética, se realizan metáforas con las que soñaba Picasso cuando quería hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago, sin dejar de ser una caja de fósforos.<sup>19</sup>

Sobre el mismo tema, Octavio Paz sostiene:

Nuestra experiencia de la pluralidad y de la ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo le otorga unidad.<sup>20</sup>

Visto desde la danza, que es nuestra especialidad, este comentario sobre el ritmo es perfecto:

Todo lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Los pueblos antiguos veían y oían el ritmo en el universo y en los ciclos de la naturaleza. Ritmos contrarios, alternantes o complementarios.

La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo. La coherencia poética, por tanto, es de

orden distinto al de la prosa. La base rítmica nos lleva así al examen de su sentido. ¿Cómo se logra la unidad significativa de la frase poética?<sup>21</sup>

En estas citas hemos encontrado repetidas veces la noción de magia, a la que recurren los poetas citados, pero la conclusión que más nos gusta es la de Octavio Paz:

La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía. Magos y poetas extraen sus poderes de sí mismos.<sup>22</sup>

A pesar de la variedad de formatos que existen en la poesía –soneto, himno, canto, fábulas, estrofas–, la poesía del siglo XX, como todo el arte “de ruptura”, encontró nuevas formas de expresión no encajonadas en moldes como el soneto, pero que conservan esa médula profunda que son el ritmo y el tema del amor. Escribió Miguel Hernández:

Libertades de mi alma  
clamorosas de pasión,  
desfilando por mi cuerpo,  
donde no se quedan, no  
pero donde se despliegan,  
sólo por amor.<sup>23</sup>

### La forma artística en la dramaturgia

Las “formas” en la literatura dramática se conocen como géneros y tienen sus adecuadas maneras de estructurarse. Cada género, sea tragedia, comedia, melodrama o farsa, respeta las ideas y convenciones que lo identifican, y que tienen su origen y desarrollo en siglos de experiencia teatral. El respeto a un género, con sus limitaciones y posibilidades estructurales, tiene como propósito dar a la obra unidad, claridad y coherencia en su transcurso. Se respetan igualmente los conflictos y acciones de la trama, de acuerdo con el sentido y significado de la obra.

La tragedia moderna, por ejemplo, tiene en sus raíces la simbiosis del bien y del mal. Dice Eric Bentley:

El poeta García Lorca termina su famosa obra trágica *Bodas de sangre* con las siguientes palabras: "la oscura raíz del grito". Esta imagen sugiere, mucho mejor que el lenguaje conceptual, qué se propone el poeta trágico; el grito empieza donde terminan las palabras y la capacidad de sentimiento. El poeta nos conduce hasta ese punto y nosotros no entramos a las deducciones, simplemente nos limitamos a gritar: ¿dónde yace la oscura raíz del grito?<sup>24</sup>

Muy importante es tener una visión del tiempo dramático. Precisamente se refiere a éste la filósofa Susanne Langer:

El futuro como el pasado pertenecen a una estructura conceptual, y la esperanza, más obviamente aun que la memoria, es producto de la imaginación. Los dos grandes reinos de visualización (pasado y futuro) se intersectan en el presente que, en consecuencia, no tiene la pura forma imaginativa, ni de la memoria ni de la profecía, sino un especial aspecto propio que llamamos *ahora*.

En el drama el sentido del *destino* es lo más importante. Es lo que hace que la acción presente parezca ser una parte integral del futuro, a pesar de que el futuro no se ha desarrollado aún. La razón es que, en el escenario, todo pensamiento expresado en el diálogo, todo sentimiento descubierto por la voz o por la mirada, está determinado por la acción total de la que es parte, quizás una parte embrionaria, la primera insinuación del tema que pronto cobrará fuerza.<sup>25</sup>

Es interesante reflexionar sobre el pasado y el futuro que culminan en el ahora, ya que la forma no existe hasta que el drama termina. La idea es que mientras se mueve el drama se va realizando la forma. Por otra parte, si la forma es orgánica y su realización es coherente, los materiales más inesperados quedarán asimilados a la obra.

El drama ha sido descrito como una síntesis de todas las artes. En una obra, las relaciones de todos los elementos entre sí se elaboran a partir del argumento (en la danza es el tema), que proporciona la materia prima. En principio, el argumento guía en el uso de la plástica, la música, la poesía, etcétera,

pero la creación transcurre alrededor de las circunstancias del drama. Su tono emotivo es como la "paleta" de un cuadro y controla la intensidad del color y de la luz, la condición sobria o fantástica de la escenografía, la organización en el tiempo...

La ilusión dramática es poética y cuando es el punto de partida, es decir, cuando la obra es drama, transforma en elementos poéticos todo aquello que ha incorporado de otras artes.<sup>26</sup>

Para aclararnos qué significa para ella "lo orgánico y coherente", Langer ofrece estas ideas:

Si hacemos un regreso a los orígenes del arte, nos damos cuenta de que en la naturaleza las cosas vivas luchan por persistir en un equilibrio químico particular, por mantener cierta temperatura, por repetir funciones y por desarrollarse con un sentido, tratando de alcanzar un crecimiento que parece haber sido preformado en su estructura protoplásmica primitiva y rudimentaria.

Éste es el modelo biológico básico que comparten todas las cosas vivas. Es el círculo de procesos orgánicos que producen el ritmo de la vida. Cuando se perturba este ritmo, el rompimiento modifica todas las actividades. El organismo, como un todo, pierde su equilibrio. Un árbol, por ejemplo, al que otros árboles vecinos privan del calor del sol, tiende a crecer alto y delgado hasta que puede extender sus propias ramas a la luz.<sup>27</sup>

Sin abandonar este maravilloso elemento "orgánico", encontramos la tragedia, género que floreció en los tiempos de la Grecia clásica, es decir, antecedió de manera germinal a los demás géneros, en que los grandes conflictos morales y los sacrificios son acciones usuales, afirma Langer:

La tragedia es imagen del Sino, como la comedia lo es de la Fortuna. Sus estructuras básicas son diferentes. La comedia es esencialmente contingente, episódica y pagana. Expresa el equilibrio continuo de aguda vitalidad que pertenece a la sociedad y lo ejemplifica brevemente en cada individuo. La tragedia es una realización y, por consiguiente, su forma es cerrada, terminante y pasional. La tragedia es una forma madura de arte que no ha surgido en todas las culturas, ni siquiera en todas las grandes civilizaciones. Su concepción requiere un sentido de individualidad que algunas religiones y algunas sociedades no generan.

La tragedia es una forma cadenciosa. Su crisis es siempre el regreso hacia un fin absoluto. Esta forma refleja la estructura básica de la vida personal, y con ello del sentimiento, cuando la vida se considera como un todo. Esa actitud, *el sentimiento trágico de la vida*, como la llamó Unamuno, es la que se objetiva y se presenta a nuestros ojos en la tragedia. Pero en el drama no se presenta a la manera de Unamuno. No hay ninguna toma de conciencia individual de la muerte inminente que somos constitutivamente incapaces de aceptar. Hay irracionalidad, que no es comprensible sin desesperación.<sup>28</sup>

Del otro lado de la moneda está la comedia, cuyo sentimiento humano de la vida es, a la vez, religioso y lascivo, sabio y desafiante, social y caprichosamente individual. Prosigue Langer:

La ilusión de la vida que crea el poeta humorista es el futuro próximo cargado de peligros y oportunidades, es decir, de sucesos físicos y sociales que ocurren por casualidad y que forman las coincidencias a las cuales se enfrentan los individuos de acuerdo con su capacidad. Este futuro es inevitable porque sus innumerables factores están más allá del conocimiento y control humanos. Se trata de la *Fortuna*. El *Destino* con apariencia de *Fortuna* es la trama de la comedia; se desarrolla por medio de la acción cómica, que es el trastorno y la recuperación del equilibrio del protagonista, su pugna con el mundo y su triunfo sobre él, gracias a su talento, suerte o hasta la aceptación humorística de la desgracia. Cualquiera que sea el tema, serio o lírico como en *La tempestad*, grotesca bufonada o inteligente y cortés sátira social, el inmediato sentido de la vida es el sentimiento fundamental de la comedia, y dicta su unidad rítmicamente estructurada, es decir, su "forma orgánica".

El sentimiento de la comedia es un sentimiento de vitalidad elevada, de ingenio y voluntad desafiados y entregados al gran juego de la Oportunidad. El verdadero antagonista es el Mundo.

El antagonista personal en la obra es de hecho ese gran retador, rara vez es un villano completo; es interesante, entretenido, su derrota es un éxito hilarante pero no así su destrucción. En la comedia la batalla se convierte en una trivialidad general. Sus peligros no son verdaderos desastres, sino turbación y desprestigio. Por eso la comedia es ligera comparada con la tragedia, que muestra la tendencia exactamente contraria hacia la exageración general de acontecimientos y personalidades.<sup>29</sup>

Así como la comedia presenta el ritmo vital de la autoconservación, la tragedia muestra el de la autoconsumación. El avance hacia la muerte de sus vidas individuales tiene una serie de estaciones que no se repiten: crecimiento, madurez, decadencia.

Ése es el ritmo trágico y lo que hace que la tragedia sea triste, de la misma manera que el ritmo de aguda vitalidad hace feliz a la comedia.

### La forma artística en el cine

La noción de "forma" en una de las artes más nuevas, el cine, se basa en leyes especiales, ya que la génesis y evolución de las ideas cinematográficas están más cerca de la poesía que del drama teatral, que fue el modelo a seguir en los inicios de esta manifestación.

Sobre el arte cinematográfico hay, entonces, dos afirmaciones básicas: en primer lugar, la estructura de una película no es la misma que la del drama teatral, ya que se acerca más a la narrativa y a la poesía que a la dramaturgia, y en segundo lugar, su potencial artístico es enorme desde que la cámara empezó a desplazarse. Esta movilidad de la cámara causó el rompimiento entre la pantalla y el escenario.

Tiempo atrás, en sus inicios, con su cámara fija el cine "retrataba" las escenas teatrales. El proceso acelerado de inventos estableció muy claramente que el cine es omnívoro. Tiene la capacidad de asimilar los más diversos materiales y convertirlos en elementos propios. Cada novedad técnica, sin embargo, se agota con gran rapidez, en tanto que se regeneran o renuevan viejas fórmulas y procedimientos, en la medida en que los creadores van siendo más artistas.

El cine es arte poético, coherente, orgánico, envuelto por sentimientos concebidos con precisión, sin presiones emocionales. Pero es arte de "ilusión primaria", cercano a los sueños y al transcurrir del pensamiento. A los sueños, sólo en cuanto a su presentación, es decir, un presente virtual, un orden de aparición directa en que el soñador es el centro de la acción y la cámara es el ojo de la mente. El arte cinematográfico abstrae la realidad pero la refuerza. Sergei Eisenstein decía que hay películas buenas y malas. Las buenas son "vitales" y las malas "carecen de vida".

La “realidad soñada” en el cine puede moverse de adelante hacia atrás porque se trata de un presente virtual, ubicuo y eterno. La acción en el teatro avanza siempre hacia delante porque crea un futuro, un Destino. El “modo sueño” es un eterno ahora, como diría Susanne Langer.

Afirma el cineasta ruso Andrei Tarkovski:

Lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salen de lo común; la lógica de lo poético. En mi opinión esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes. Pero hay también otra posibilidad de sintetizar material fílmico, una posibilidad en que lo más importante es representar la lógica del pensamiento humano. En este caso será ella la que determine la secuencia de los acontecimientos y su montaje, que transforma las partes en un todo.

Hacen falta “formas” que se diferencien de estructuras lógico-especulativas. La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador. Ella es precisamente la que lo hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya ni en conclusiones fijas, partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor. A disposición del autor, en libertad, está tan solo aquello que ayuda a intuir el sentido profundo de las imágenes representadas. Las posibilidades más ricas resultan indudablemente de aquellas relaciones asociativas en las que se funden valoraciones racionales de la vida. Este camino contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer explotar el material del que está hecha la imagen.<sup>30</sup>

### La forma artística en la danza escénica

En coreografía se puede hablar de “dramaturgia” por las ideas que intenta comunicar la obra y de “danza formal” por los diseños que se organizan a partir de un germen de introspección. También se puede hablar de danza matemática (Merce Cunningham, quien mide el tiempo con cronómetro y diseña la danza con esquemas de relaciones matemáticas) y de danza plástica (Alwin Nikolais, quien usa a los bailarines como objetos plásticos, creando en el escenario un caleidoscopio de formas y colores. Igual hacía a principios de siglo Loie Fuller, moviendo telas y velos por todo el espacio, con gran sentido plástico).

La danza formal se ocupa exclusivamente de las formas corporales y las sensaciones que éstas despiertan, dado que las formas tienen sus propios contenidos. Sin embargo, muchos artistas sienten una carencia en estas manifestaciones, que tiene que ver con la necesidad de conectar algunas vivencias o la memoria sensorial con lo que acontece en el escenario.

Esta necesidad se extiende a descubrir las situaciones concretas expresadas simbólicamente por la danza con base en material temático. La carencia se ve satisfecha en la dramaturgia coreográfica, que incluye un tema específico desarrollado por medio de acciones, sucesos, situaciones conflictivas y transformaciones, aun cuando el tratamiento simbólico de estos hechos conduzca al espectador a "sentir" que algo está pasando, no necesariamente verbalizable.

Si se considera que cada persona es única, la tendencia de la coreografía es presentar un tejido coherente, claro y unitario, en el que todo espectador pueda encontrar alguna conexión con recuerdos aparentemente perdidos, enriquecidos por su imaginación.

La danza matemática o plástica, al igual que la danza formal o la dramática (dentro de la cual caben la danza-teatro y el teatro físico) son géneros y sus productos se ubican, cada uno, dentro del concepto de "forma". Es decir, la estructura, la organización de los materiales, son "forma" en tanto que totalidad.

Otra cosa son las "formas" que tienen que ver con los diseños corporales individuales y en las que, por cierto, se pueden "leer" sentidos e impulsos subyacentes relacionados con la manera habitual de percibir los movimientos de los cuerpos. Doris Humphrey, en *El arte de hacer danzas*, se detiene a explicar que:

Un diseño corporal en el espacio puede ser simétrico o asimétrico, como también puede ser de sucesión o de oposición. Esta doble división permite hacer combinaciones que suscitan, por ejemplo, tregua y reposo, o gran excitación. Las líneas opuestas sugieren siempre fuerza.

La energía que se mueve en dos direcciones dramatiza y acentúa la idea misma. La mayor fuerza la tienen, por consiguiente, los diseños asimétricos en ángulo recto. El diseño de sucesión, en cambio, es siempre más sereno. Por su parte, una combinación como la sucesión asimétrica propicia una gran ligereza, sin choques de oposición y sin el equilibrio frío de la simetría.<sup>31</sup>

Estas observaciones de Humphrey se refieren al sentido estructural de la "forma". Pero además están las ideas que estos diseños van a transmitir. El diseño equivocado le quita fuerza a la idea.

Así, llegamos a la conclusión de que las formas tienen cualidades que refuerzan o disminuyen los contenidos temáticos de las obras, y podemos decir que las formas no sólo nacen de los contenidos o impulsos, sino que tienen su propia fuerza independiente que un buen coreógrafo utiliza con sabiduría.

Para comprender mejor cómo abordan un tema algunos coreógrafos reconocidos, la investigadora Selma Jeanne Cohen, autora de *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*,<sup>32</sup> le preguntó a José Limón cómo realizaría el tema de *El hijo pródigo* si le pidieran hacer esa creación coreográfica. Sin pensarlo mucho, él explicó:

La relación padre-hijo es muy complicada. El padre quiere al hijo como una continuación de su ser y de su obra. El hijo, por el contrario, busca su independencia; sin embargo, existe entre ellos un afecto inevitable.

Al crear danzas tiendo a recurrir a mis propias experiencias, así que al proponerme realizar el tema de *El hijo pródigo*, pienso que lo ubicaría en la época actual.

Trataría de encontrar en el tema algunas ideas adecuadas a los tiempos que vivimos. He sido hijo adolescente. Conozco el antagonismo que se genera hacia el padre. Hay una rebeldía instintiva frente a su autoridad. Mi rebeldía me llevó a ser exactamente lo opuesto de mi padre. Años después, demasiado tarde, me di cuenta de mi error al juzgarlo. Entonces descubrí que siempre me había comprendido y perdonado.

Esta coreografía tendría, pues, dos personajes. Un protagonista y un antagonista, eternamente opuestos. Representarían el conflicto entre la autoridad y la rebeldía, entre la ortodoxia y la herejía, entre el orden y el caos.

El ambiente sería austero y el adolescente, en un "solo" evocativo, reconocería la contradicción entre su rebeldía y la necesidad del padre. El padre, a su vez, bailarían la desolación de los que son rechazados y abandonados. No creo que mostrara el regreso del hijo pródigo en un ambiente de arrepentimiento filial y perdón paternal. El hijo sólo puede continuar enfrentando al padre, aun cuando sea de manera diferente. El arrepentimiento y el perdón final serían de carácter austero, sin sentimentalismo.

Ni el padre ni el hijo logran reconocerse. Seguirán siendo extraños. El abismo entre ellos crece, y los dos bailarines, remotos como dos planetas, girarían por la eternidad en su órbita solitaria. Y así es, probablemente, como yo crearía una danza sobre el tema de *El hijo pródigo*.

Éste es un ejemplo muy claro de cómo se concibe una coreografía que se ocupa del contenido temático de manera simbólica. Cuando Selma Jeanne Cohen le pregunta sobre el mismo tema a Anna Sókolov, ella contesta:

Cualquiera puede tener una buena idea para hacer una danza. Pero una buena idea no es suficiente. Debe haber "forma" igual que concepto; ambos son importantes: cómo sientes y cómo expresas este sentimiento. Primero, el coreógrafo visualiza su idea en términos de movimiento, así como el pintor visualiza su idea en términos de línea, color y masa. Se trata de una acción espontánea.

Los movimientos no suelen ser controlados intelectualmente, sino que son evocados por imágenes emotivas. El único proceso intelectual es el que pone estos movimientos espontáneos dentro de una forma que funciona como una totalidad.

El sentido de forma, la sensación de construcción, se pueden aprender. Pero no hay reglas para ello. ¿Entonces cómo? Bueno, miras las formas, las estructuras a tu alrededor. Observa la forma de una botella o de una caja, observa las líneas de una mesa. En estos días es más fácil ver formas que en los tiempos del Barroco, en que todo estaba cubierto de ornamentos.

El progreso en la danza resulta de la búsqueda de nuevas formas. Admiro a los artistas que se han atrevido a romper con las "formas tradicionales", como Joyce y Picasso.

La forma en su pureza no es fría, ya que es una abstracción de la realidad, de la vida. La forma por la forma misma es aburrida, intelectual. La verdadera forma resulta de reducir la realidad a su forma más esencial, como hizo Cézanne con el paisaje. En manos de un artista la forma es emocionante. Sientes que hay una razón para que todo lo que está ahí, esté ahí.

Todo lo que está ahí tiene sentido y razón de ser y estar. No hay nada superfluo, porque el artista ha quitado todo lo que no sea esencial. Y el público responde emocionalmente a esta pureza, a la inevitable forma, que es belleza. Nunca he incluido historias en mis coreografías, aunque siempre he sido fuertemente dramática.

Nunca planeo una danza, simplemente la hago. Después la veo y, tal vez, me digo: "Sí, ya me doy cuenta de lo que estoy tratando de hacer".

Un momento decisivo fue para mí la *Suite lírica*. Con esta obra empecé a encontrar un lenguaje personal; se trata de una afirmación orgánica de la persona. Pero uno no debe quedarse ahí.

Lo importante es ampliar el vocabulario para que no permanezca estático. Esto no significa cambiar su naturaleza esencial. Uno puede permanecer fiel a sí mismo sin necesidad de repetir el discurso.

La primera vez que escuché la *Suite lírica*, quedé fascinada por la música de Alban Berg, porque no encontraba nada lírico en la pieza. Luego empezó a darme imágenes de danza. Una vez terminada la obra, el primer movimiento parecía expresar lo masculino; el segundo, las cualidades femeninas.

Construí *Rooms* sin música. Quería hacer una obra sobre gente en una gran ciudad. Los temas de la soledad y la falta de comunicación surgieron durante el proceso creador. Me gusta ver por las ventanas para captar instantes discontinuos de la vida. Después me pregunto qué hay ahí y por qué. Entonces pensé en usar sillas como si fueran habitaciones, cada bailarín en su propia silla, en su propio cuarto, aislado de los demás pero muy cerca físicamente. Después descubrí que el *jazz* me serviría perfectamente, pues lo que de verdad quería era expresar la sensación de una nueva era, en que la vida es violenta y precaria, y el individuo parece no tener importancia.

En *Opus 63* comencé por trabajar movimientos de grupo en unísono. Pero la obra me respondió. Después de una vibrante *bossa nova*, en que todos iban contra todos, la terminé con los bailarines sólo caminando. Tenía fuerza, como la religión; la creencia de que lo espiritual puede sobrevivir. Pero mis coreografías nunca tienen realmente un final, porque creo que no hay solución definitiva para los problemas de hoy. Lo único que puedo hacer es provocar a los espectadores a tomar conciencia de esta situación.

Es típico de Anna Sókolov salirse por la tangente y no contestar a lo que se le pregunta, sino hablar de lo que le interesa en ese momento.

El tercer encuestado, Paul Taylor, responde de manera incierta a la pregunta sobre *El hijo pródigo*. De estos tres coreógrafos, sólo José Limón tiene un estilo dramático, es decir, parte de algo concreto que podría relatarse con palabras y lo convierte en abstracciones, en símbolos, de tal forma que el espectador no se vea obligado a "leer", sino que reciba algo congruente

que pueda relacionar con sus memorias sensoriales o de vida. Anna Sólólov empieza por las sensaciones y va agregando recursos, de modo que logra la “forma cerrada” por pura intuición. A su vez, Paul Taylor carece de disciplina para dar cauce a sus ideas e intuiciones; sin embargo, logra productos con “forma” rigurosa que va armando en el camino.

Al preguntarle directamente qué haría con el tema mencionado, se desconcierta un poco y habla de esto y aquello, hasta que finalmente encuentra una extraña respuesta:

Tal vez porque estoy muy cerca de los bailarines de mi compañía me resulta fácil sentirme entusiasta respecto de ellos. Con más frecuencia de la prevista, la danza que trabajamos juntos resulta depender de estos diferentes bailarines. A veces sus limitaciones son tan interesantes como sus habilidades más sólidas. La mejor coreografía del mundo carece de interés si los bailarines no son los adecuados.

Todo el entrenamiento, la práctica y los ensayos no pueden esconder lo que es inherente a la persona: vanidad, exhibicionismo, generosidad, inseguridad, etcétera, características que tienden a filtrarse en la forma en que el bailarín aborda su parte. El cuerpo no miente. Respecto al hijo pródigo, puedo asegurar que todo lo que planeo en la noche me resulta horrible por la mañana. Así es que probablemente no haría ningún proyecto específico. Creo que es imposible “decirle” al público que esos dos bailarines son padre e hijo.

Tal vez usaría el arcaico *flat style*, en que el cuerpo se ve de frente o de perfil, o ambos al mismo tiempo. Generalmente el bailarín se ve bidimensional, como en *Tres epitafios* y *Tableau*.

Otro “estilo” que he utilizado está relacionado con la *action painting* (como *Rebus* y *Junction*, así como la sección de la plaga en *Insectos y héroes*). Le llamo “danza garabato”. La idea es ver acción más que formas; funciona mejor con el movimiento rápido.

Después del estilo garabato pensé que era hora de hacer limpieza y entonces trabajé *Tracer* y *Aureola*. Mis bailarines tienen brazos cortos; en estas danzas lograron estirarlos al máximo y se veían muy bellos. Así que ya era tiempo de hacer una danza “fea”. *Scudorama* está más dentro de lo vulgar y lo tosco.

Volviendo al hijo pródigo, creo que dejaría abiertas mil opciones, como si se tratara de una paleta en la que se pusieran muchos colores. Al dejar abiertas las

posibilidades tenemos, por ejemplo, en el movimiento un abanico que va de lo más lento, como se ve en las manecillas del reloj, hasta lo más rápido. En cuanto a las líneas de energía, podemos emplear desde las que van dirigidas al público, hasta las que llamamos “introspectivas”.

El espacio utilizado en muy pocas pulgadas hasta su uso al infinito. En una danza se puede simular que se está bailando en las piernas del foro o en la parte del escenario más visible para el espectador, es decir, el centro-centro.

La paleta completa incluye tantas posibilidades, que una vez abierta la mente a este universo hay que volver a las restricciones. Uno decide qué NO hacer. Pruebas todo lo que puedas y luego eliminas.

Respecto a *El hijo pródigo*, lo importante es intentar la magia hasta donde sea posible. Lo mágico permite la reacción en cadena de las ideas de movimiento, que surgen del concepto originario. La mente tiene tendencia a pensar con lógica. Pero la magia no es lógica porque la danza se volvería predecible y perdería vitalidad.

Por otra parte, sería interesante comenzar con una danza planeada y sin vida, y ver hasta dónde se puede llegar.

Creo que es un error juzgar una danza por la forma en que el artista la abordó. Ser libre para escoger entre las opciones que brinda la paleta ha sido siempre la prerrogativa de la danza moderna. Trabajo con ideas y nuevos “estilos”, trato de ampliar alguna parte específica de la paleta mientras otra parte se reduce o desaparece.

Muy importante es encontrar un diseñador compatible, así como un músico y un iluminador también compatibles. Trataría de no olvidar a mis bailarines, uno por uno, y darles la importancia que ameritan.

Mi primera idea (germen) sería la del ambiente mágico, increíblemente bello, en una forma novedosa que sería imposible describir pero que causaría que el espectador dijera: “Sí, sí”.

## Notas

<sup>1</sup> Herbert Read, *op. cit.*, p. 77.

<sup>2</sup> *Loc cit.*

<sup>3</sup> *Loc cit.*

- 4 Susanne Langer, *op. cit.*, p. 124.
- 5 Aaron Copland, *op. cit.*, p. 73.
- 6 Roger Garaudy, *Danser sa vie*. París, Editions du Seuil, 1976.
- 7 Susanne Langer, *op. cit.*, p. 127.
- 8 Christian Servos, "Pablo Picasso", en Ghiselin Brewster, *The Creative Process*. Nueva York, The New American Library, 1955, pp. 38-39.
- 9 *Ibid.*, p. 43.
- 10 Michel Hoog, *Paul Cézanne*. París, Découvert Gallimard, 1959, p. 58.
- 11 *Ibid.*, p. 76.
- 12 *Ibid.*, p. 89.
- 13 Ghiselin Brewster, *Henry Moore, op. cit.*, p. 64.
- 14 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 67.
- 15 Octavio Paz, *Piedra de sol, en Material de lectura*, tomo 1. México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1995.
- 16 Walt Whitman, *op. cit.*, p. 18.
- 17 *Enciclopedia Monitor*. Madrid, Editorial Salvat, 1967.
- 18 Octavio Paz, *El arco y la lira, op. cit.*, p. 125.
- 19 Jean-Paul Sartre, *La poesía y la prosa, en Lecturas universitarias de Adolfo Sánchez Vázquez*. México, UNAM, 1972, p. 314.
- 20 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 145.
- 21 *Loc cit.*
- 22 *Loc cit.*
- 23 Miguel Hernández, *Antología*. Selección y prólogo de María de Gracia Ifach. Buenos Aires, Ed. Losada, 1978, p. 78.
- 24 Eric Bentley, *La vida del drama*. México, Paidós, 1985, p. 48.
- 25 Susanne Langer, *op. cit.*, p. 48.
- 26 *Ibid.*, p. 120.
- 27 *Ibid.*, p. 123.
- 28 *Ibid.*, p. 125.
- 29 *Ibid.*, p. 129.
- 30 Andrei Tarkovski, *op. cit.*, p. 78.
- 31 Doris Humphrey, *El arte de hacer danzas*. México, Cenidi-Danza, INBA, Conaculta, 2001, p. 89. (Col. Ríos y Raíces)
- 32 Selma Jeanne Cohen, *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*. José Limón, Anna Sókolov, Paul Taylor. Nueva York, Wesleyan Press, 1961, pp. 192-198.

## Más sobre danza

### La danza moderna

Sólo conozco a dos filósofos que se hayan ocupado directamente de la danza moderna: Susanne Langer y Roger Garaudy. La danza moderna fue una expresión innovadora que abarcó la primera mitad del siglo XX y antecedió a la danza contemporánea y a todas las variantes que ahora se practican. Se trata de una danza de rompimiento con el ballet clásico, que tardó varios años en consolidarse.

La razón fue que incorporó en su temática un mundo enfrentado de manera muy crítica con los viejos valores, y que se apoyó en las innovaciones artísticas, sobre todo de la música y la plástica, las que revolucionaron el arte o fueron reflejo de los cambios culturales.

Desde su propia visión, Langer afirma:

Una danza, como cualquier otra obra de arte, es una "forma" perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, ritmos y conexiones, crisis y rupturas, complejidad y riqueza de la vida como la sienten los que viven.<sup>1</sup>

Sin embargo, como ya se ha visto, elaborar una danza, crear una coreografía, también implica un oficio en cuyo eje se encuentra una simbolización de contenidos. En palabras de Langer:

Lo que se expresa en una danza es una idea: una idea del modo en que sentimientos, emociones y todas las demás experiencias subjetivas se manifiestan en síntesis intrincada que da unidad e identidad personal a nuestra "vida interior". Es prácticamente imposible nombrar los componentes de nuestra experiencia

subjetiva y, por lo mismo, resulta arduo formarse una idea de algo que no tiene nombre, que no tiene asidero para la mente.<sup>2</sup>

Cuando se dice que la danza es expresión y comunicación, surge la pregunta de qué y cómo se expresa lo que se pretende comunicar. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, los coreógrafos y bailarines han buscado profundizar la humanización de los temas, reduciendo anecdotario y sentimentalismo.

Para ello han recurrido, como ya decíamos, a la simbolización surgida de la abstracción. Por tanto, para el público es más difícil captar el sentido de lo que va sucediendo en el transcurso de la obra. Se le obliga a una mayor concentración, y sucede que en el mismo instante en que termina la coreografía culmina en el espectador un proceso de integración de elementos percibidos que lo acerca a un abanico de significados que van teniendo sentido en la medida en que los va asimilando.

En la época de la danza moderna, Susanne Langer, por razones de historia cultural, tiene impresiones más cercanas al sentimiento que a un equilibrio entre razón y pasión, como sucede en la danza contemporánea. Pero esta defensa del sentimiento no está de más en estos tiempos en que nuevamente, como en el clasicismo, se rechaza el mundo subjetivo del ser humano:

Muchos estudiosos creen que el sentimiento es algo así como una perturbación del organismo; sin embargo, la existencia subjetiva tiene una estructura no sólo percibida a momentos, sino que puede ser conocida conceptualmente, puede reflexionarse sobre ella, imaginarla y expresarla simbólicamente en detalle y hasta con gran profundidad. Sólo que no en nuestro medio usual de comunicación –la verbalización–. Existen motivos lógicos por los cuales el lenguaje verbal no puede cumplir esta tarea [...] El hecho es que las obras artísticas hacen lo que el verbo no hace: presentar la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional. [...] ¿Para qué es la obra de arte, la danza, la imagen dinámica virtual? Para expresar las ideas de su creador sobre la vida inmediata, sentida, emotiva. Para exponer directamente cómo es el sentimiento.

Una obra de arte es una composición de tensiones y resoluciones, de equilibrio y desequilibrio, de coherencia rítmica, una unidad precaria pero continua. La vida es un proceso natural de tales tensiones, equilibrios y ritmos; todo esto es lo que, en reposo o bajo la emoción, sentimos como el pulso de nuestra propia

vida. Una danza no es el síntoma del sentimiento del bailarín, sino expresión del conocimiento de muchos sentimientos por parte del coreógrafo.<sup>3</sup>

Algunos escritores y bailarines se han preguntado cómo surgió la danza moderna, e inevitablemente se contestan que con Isadora Duncan. De entre ellos, Eric Hawkins, por ejemplo, dice:

El paso que determinó y condujo a esa manifestación llamada “danza moderna” se dio cuando Isadora Duncan tuvo la visión de un nuevo ser humano, especialmente en este país, Estados Unidos, en línea directa fincada en Melville, Thoreau, Emerson y Whitman, y para confirmación de la idea del ser humano que se tenía en la Grecia clásica, único lugar en que el cuerpo humano se consideraba bello, en igualdad de circunstancias con el alma –un sitio donde el cuerpo humano no se deformaba con fajas, trajes ni conductas puritanas–. Sólo cuando el cuerpo fue reconocido y liberado, surgió un nuevo arte de la danza en Occidente.<sup>4</sup>

### Isadora Duncan

En *Danser sa vie*, Roger Garaudy recopila frases expresadas por Isadora Duncan a lo largo de su vida que dan cuenta del pensamiento con el que influyó para iniciar la “nueva danza”:

Desde el principio no he hecho otra cosa que bailar mi vida. De niña danzaba la alegría espontánea de los seres en crecimiento. De adolescente bailaba con una alegría que se transformaba en ansiedad por los sucesos oscuros y trágicos que comenzaba a prever. Para mí la danza no sólo es un arte que permite al alma humana expresarse en movimiento, sino también la base de toda una concepción de la vida, más flexible, más armoniosa, más natural.

No es, como tiende a creerse, un conjunto de pasos más o menos arbitrarios que resultan de combinaciones mecánicas y que, aunque puedan ser útiles como ejercicios técnicos, no pueden pretender constituir un arte; éstos son un medio y no un fin.

Otras frases famosas de Isadora:

Mi primera idea del movimiento de la danza me llegó ciertamente del ritmo de las olas... Yo procuraba seguir su movimiento y bailar a su ritmo.

La mujer es un espejo, dijo Nietzsche. No he hecho más que reaccionar ante la gente y las fuerzas y, como las heroínas de *La metamorfosis* de Ovidio, no he hecho más que cambiar de forma y de carácter, siguiendo los decretos de los dioses inmortales.

La danza que yo he creado no es más que expresión de la libertad... la danza como arte de liberación.

Yo he sido bailarina y revolucionaria... Con mi túnica roja bailé constantemente la revolución y el llamado de los oprimidos a las armas.

Tuve tres grandes maestros: Beethoven, Nietzsche y Wagner. Beethoven creó la danza en ritmos intensos. Wagner, en formas esculturales. Nietzsche, en espíritu. Él fue el primer filósofo de la danza.

Desde el principio yo había considerado la danza como un coro, como la expresión de sentimientos comunes a muchos... Pasé horas adaptando los movimientos y los gestos inspirados por los ritmos de la iglesia griega al coro de *Las suplicantes* de Esquilo.

Vine a Europa para traer un renacimiento de la religión por medio de la danza, para revelar la belleza y la santidad del cuerpo humano mediante la expresión de sus movimientos, y no para servir como distracción después de la cena a burgueses ahítos.

Ante *La primavera* de Botticelli: Me quedé allí hasta ver efectivamente crecer las flores pintadas, bailar los pies desnudos, moverse los cuerpos, hasta que un ángel de la alegría me vino a visitar, y pensé entonces: voy a bailar esta imagen, voy a transmitir a los demás este mensaje de amor, de primavera y de vida que he recibido con tanta emoción. Mi danza les dará ese éxtasis.

La danza es el éxtasis dionisiaco que arrastra todo. Siempre hay un poco de locura en el amor. Pero siempre hay un poco de razón en la locura.

Al asistir a una clase a cargo de Petipa: Todo este entrenamiento parecía tener como objetivo separar completamente los movimientos del cuerpo de los del alma... Es justamente lo contrario de todas las teorías sobre las que he fundado mi escuela, en la que el cuerpo se vuelve transparente y ya no es sino el intermediario entre el alma y el espíritu. Me convencí más que nunca de que la Escuela Imperial de Ballet era enemiga de la naturaleza y del arte.

Una simple caída de cabeza hacia atrás, realizada con pasión, hace que nos recorra el cuerpo un estremecimiento báquico de alegría, de heroísmo o de deseo.<sup>5</sup>

“Ella es a la danza lo que Whitman a la poesía”, sentenció Roger Garaudy, y Louis Horst, músico fiel de Martha Graham, dijo a su vez en *Formas preclásicas de la danza*:

Isadora Duncan poco se preocupaba por organizar una estructura consciente. La composición de sus danzas era un producto emocional, sensual, más que sensible. De todos modos su trabajo en este aspecto revelaba una marcada correspondencia con las escuelas francesas del impresionismo y del simbolismo en la pintura y en la poesía de la época. El diseño formal en la composición de danza no se impuso hasta 1926-1928, con Martha Graham y Doris Humphrey.

Ahora bien, la danza moderna revelaba ciertas distorsiones. No le faltaba una buena dosis de “arte por el arte”; no obstante, fue neoclásica en el sentido de que anteriormente la danza estadounidense nunca se había preocupado de la forma por la forma, y fue decorosa en el sentido de que se despojó del sentimentalismo romántico, de todo el brillo espectacular y teatral que el público había llegado a esperar de la danza, desarrollando una sobriedad casi espartana.<sup>6</sup>

### Doris Humphrey

Lo primero que viene a la mente cuando se habla de Doris Humphrey es su concepto de caída-recuperación. Lo descubrió desde el principio de sus esfuerzos por sistematizar una técnica para la formación de bailarines. Ella lo describe como sigue en *My Approach to the Modern Dance*:

Caída y recuperación es la verdadera sustancia del movimiento, el flujo constante que existe en todo cuerpo viviente, hasta en sus partes más recónditas. Pero esto

no es todo, porque el proceso tiene también un significado psicológico. Desde el principio pude reconocer estas vibraciones sensoriales y responder instintivamente al emocionante peligro de la caída, así como a la paz y el reposo de la recuperación.

Excitación/reposo. Peligro/paz. La polaridad se extiende. En el arco de noventa grados que existe entre el cuerpo de pie, erguido en equilibrio estático, y el cuerpo tendido boca arriba, sin vida, hay muchísima acción emocional y física. Así como hay deleite en el peligro, también produce terror; así como hay paz en el reposo, también es quietud de muerte. Por otra parte, caer es ceder; recuperarse es reafirmar el poder que se tiene sobre la gravedad y sobre uno mismo.<sup>7</sup>

Humphrey insistía en estas polaridades y rescató de Nietzsche el concepto de los contrarios complementarios,

por siempre opuestos y existiendo siempre dentro de la persona, el “apolíneo” y el “dionisiaco” son los símbolos, tanto de la lucha del hombre por el progreso, como por su deseo de estabilidad. Éstas no son tan sólo las bases de la tragedia griega, como Nietzsche lo señaló, sino del movimiento dramático todo, en especial de la danza.<sup>8</sup>

Los simples movimientos humanos de todos los días, materia prima de una mente profundamente analítica, fueron las bases de una técnica de danza creada por Humphrey en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XX, cuando todavía no existía nada codificado en el sentido en que ella lo requería para formar los cuerpos de los bailarines de danza moderna.

Ernestine Stodelle, en *The Dance Technique of Doris Humphrey and Its Creative Potential*, rescata los principios fundamentales de la artista, como la idea de que

respirar, estar de pie, caminar, correr, saltar, levantarse, caer y otros movimientos cotidianos contienen la lucha constante del ser humano para lograr el control sobre sí mismo y sobre su entorno físico.

A la acción sigue una reacción —explica Doris—. A esa fuerza reacciona otra fuerza. Los movimientos naturales del cuerpo humano son la evidencia de su capacidad para sobrevivir en un mundo dominado por la fuerza de gravedad. Así, la técnica construye motores que subrayan esa existencia, y contienen dos

objetivos primordiales: uno, desarrollar fuerza corporal junto con flexibilidad, control y resistencia, y dos, alentar al estudiante al uso creativo de los principios del movimiento por medio de la comprensión de su rítmica, dinámica y posible diseño.<sup>9</sup>

### Martha Graham

Roger Garaudy rescata algunos conceptos y frases que en distintas ocasiones expresó Martha Graham; el filósofo incluye en su libro algunas de las declaraciones que más convienen a este trabajo:

La técnica —dice Graham— es lo que permite al cuerpo encontrar su plena expresividad. Adquirir la técnica de la danza no tiene más que un objetivo: entrenar el cuerpo para que responda a cualquier exigencia del espíritu en su deseo de manifestarse.

Esto no implica un repudio total a la danza clásica. El entrenamiento del ballet no es falso, sólo es incompleto, porque está unilateralmente fundado en el trabajo de las piernas y, sobre todo, es inadecuado para las exigencias de nuestra época.

El punto de partida de esta nueva técnica es el acto fundamental de la vida, el acto de respirar. El flujo y reflujo de la respiración se encuentran íntimamente ligados a los movimientos del torso, que se contrae para exhalar y se dilata para inhalar. Hay, por lo tanto, un momento de contracción en sí de todas las fuerzas de la vida, rítmicamente seguido de una expansión hacia el mundo. Flujo y reflujo, tensión y extensión, contracción y expansión.

Todo movimiento expresivo de la vida tiene así su origen en este ritmo primario del inhalar y exhalar, en esa reunión de las fuerzas en un centro motor, seguida de su irradiación. Este centro motor no está localizado con precisión; se encuentra en todo el torso, donde se enredan y desenredan las fuerzas vitales.<sup>10</sup>

Otra característica de esta técnica es la relación con el piso, con la tierra. Martha siempre buscó acercarse a lo “primitivo”, tal vez a lo primario, porque dice: “hay que hundir el talón en la arcilla y reencontrarse con los primeros tiempos”.<sup>11</sup>

En su conceptualización –que aprendí al iniciarme en la práctica de esta forma de trabajar– también hay un principio fundamental, no sólo de la técnica, sino de la vida, el principio de *totalidad*: el cuerpo entero como un instrumento articulado, entrelazado, orientado.

Todas las partes del cuerpo interactúan; a diferencia de la técnica Humphrey, que está abierta a la creatividad, la técnica Graham está totalmente codificada dentro de un orden inalterable, aunque de cada ejercicio se desprenden múltiples variantes.

Al motor central de *contraction-release* se agrega un motor secundario, la *espiral*, que no sólo permite funcionar como motor, sino que es posibilidad de alargamiento hacia arriba, es decir, una elevación del torso. Lo importante de esta técnica es que permite construir cuerpos fuertes y elásticos que pueden dar un sentido dramático al movimiento.

Como paradoja, Martha Graham siempre hizo su calentamiento personal a partir de la técnica Pilates, con aparatos contruidos por el mismo Pilates, lo que, según las maestras Graham que redactaron el *Syllabus*, le dio una fuerza física notable.

## Rudolf Laban

En *El mundo del bailarín*, Laban coincide con otros pensadores de la danza, sólo que utiliza diferentes conceptos, el que llamamos contrario y complementario, por un lado, y la integración hacer-sentir-pensar, por el otro:

El gesto es la vía entre dos tensiones corporales expresivas que proceden concomitantes con excitaciones emocionales correspondientes y forman una unidad indivisible [...] Llamamos gesto dancístico al surgimiento siempre concurrente del esfuerzo intelectual, la excitación del sentimiento y el movimiento corporal.<sup>12</sup>

En un artículo de 1973, Irgard Bartenieff recuerda que Laban restauró a la danza como una forma artística autónoma. Su descripción del nuevo bailarín (1921) es la de un ser pensante-sensible-actuante, cuyos movimientos (gestos) emanan de estos tres aspectos eminentemente humanos de la expresividad, en tensiones visibles.

En *El mundo del bailarín* Laban había expuesto su credo, su proclama *Sturm und Drang* del redescubrimiento, la reafirmación del papel central y nuevo potencial de la danza en un mundo verdaderamente moderno. Reclama para el bailarín todo el abanico de la conciencia humana, desde la primitiva magia mítica hasta la iluminada racionalidad del pensamiento científico. Dice Bartenieff:

El rasgo esencial de todas las descripciones de Laban es la conciencia del proceso, del potencial de su adhesión al concepto de las ubicuas tensiones tripolares. De ahí surgieron tres subteorías: la *Labanotation*, el *Esfuerzo* y la *Coréutica*. Mediante la constante experimentación en la enseñanza y la coreografía llegó a consolidaciones pragmáticas diferentes del anterior marco arrogante. En su lugar estableció nuevas vías para mirar el movimiento: una fenomenología de los elementos del movimiento.<sup>13</sup>

En referencia a Laban, Susanne Langer subraya algo que generalmente se pasa por alto, a pesar de su importancia:

*El sentimiento imaginado es el que gobierna la danza*, no las condiciones emotivas reales [...] El gesto del baile no es un gesto real sino virtual. El movimiento corporal, por supuesto, es bastante real, pero lo que lo convierte en un gesto emotivo, es decir, su origen espontáneo, es lo que Laban llama *movimiento de sensibilidad pensada*. Me parece que aquí está el origen de esa peculiar contradicción que persigue a la teoría de la danza, el ideal de un comportamiento a la vez espontáneo y planeado.<sup>14</sup>

### La danza contemporánea

A mediados del siglo XX se inició una corriente llamada danza contemporánea que dio continuidad a los valores emanados de la danza moderna. El cambio fue gradual, y ya en los años setenta, para poner un ejemplo claro, Guillermina Bravo creó una obra de total rompimiento y culminación de un proceso, llamada *Epicentro*, en la que se exalta todo lo que es instintivo, es decir, lo esencial en el ser humano.

La característica principal de la danza contemporánea, me parece, es precisamente ocuparse de lo esencial humano. Las acciones, entonces, tienen un eje dramático expresado con senderos abiertos de expansión, amarrados por simbolizaciones y metáforas físicas.

Aclaro que, según Langer, el símbolo es un artificio por medio del cual podemos hacer una abstracción. *Epicentro* ilustra la culminación del giro que dio la dramaturgia coreográfica al superar a la danza moderna, nacionalista y anecdótica.

Ésta ya había cumplido su función de exaltación de lo propio para reforzar la identidad nacional.

Dentro del concepto de *dramaturgia coreográfica*, que finalmente es la danza con un contenido temático amplio, por muy difuso, mágico y misterioso que sea, también se encuentra la danza-teatro, en que hay una fusión de la danza con el teatro, dentro de estructuras más sueltas e innovadoras.

Por otra parte, la mayoría de las danzas actuales tocan aspectos humanos que nos acercan al arte teatral con bastante legitimidad, como el teatro-físico, de modo que todas estas corrientes logran beneficios al participar de dos artes que tienen en común básicamente su carácter escénico, temático y transitorio.

Sin embargo, para que estas artes sean realmente hermanas, al fusionarse han de absorber lo mejor de cada una; por ejemplo, el tener un núcleo conflictivo y conflictos menores que propicien la acción, ya que sin conflicto no hay acción. Tampoco sin hilo conductor temático.

Sería interesante recordar la danza-teatro en las creaciones de Pina Bausch. Sus espectáculos tienen la dramaturgia más compleja y fascinante que se haya visto. En dos horas presenta escenas expresionistas y surrealistas, con un hilo conductor casi imperceptible pero firme. Al terminar, todos aplaudimos un poco anonadados pero satisfechos.

Nuestra memoria sensorial e inconsciente las asociaciones con experiencias de vida y múltiples impulsos subyacentes, en un momento inesperado se amalgaman en un acto de percepción que nos abre al significado de la pieza y a sus contenidos sensoriales.

## Los Ballets Rusos y el nacionalismo

A principios del siglo XX floreció uno de los más famosos y geniales empresarios de ballet, el ruso Serge Diaghilev.<sup>15</sup> Con la inspiración de sus colegas Benois y Bakst, así como con el entusiasmo del rebelde Fokine y la participación del fenomenal bailarín Nijinski, el empresario presentó los Ballets Rusos en París el 19 de mayo de 1909. También contó con las maravillosas bailarinas Pávlova y Karsavina. París quedó cautivado por el esplendor de las producciones y el virtuosismo y sensibilidad de los bailarines.

Antes de esta irrupción arrolladora en el gusto parisino, los colores predominantes en la cultura eran suaves y pálidos. Bakst introdujo los colores brillantes en los trajes exóticos de influencia oriental. Hasta la moda cotidiana siguió esta influencia que llegó a todo Occidente, incluso al cine mudo de Hollywood, que ejemplifica Rodolfo Valentino. Recordemos también a Ruth St. Denis, pionera en California de las danzas exóticas.

En cuanto a la música, que inicialmente era de compositores franceses, fue sustituida gradualmente por partituras de rusos tan geniales como Stravinski, cuya *Consagración de la primavera* sigue considerándose “cataclísmica”.

Es impresionante la lista de artistas que participaron en los Ballets Rusos de Serge Diaghilev durante sus veinte años de existencia. Sólo menciono el ballet “cubista” *Parade*, que diseñó Pablo Picasso en 1917, con música de Satie y coreografía de Massine, porque muestra el grado de experimentación que Diaghilev propiciaba.

La importancia que tuvo la obra de este conglomerado de genios para el avance de la danza y el ballet no se ha repetido, pero fue inspiración para la danza de los mexicanos.

El entusiasmo de Carlos Chávez y Carlos Mérida por una danza nacionalista que exaltara los valores plásticos y musicales de nuestra cultura los llevó a convocar, en tanto funcionarios de la cultura, a pintores, músicos, gente de teatro y bailarines, quienes realizaron lo que eventualmente se llamó la danza moderna mexicana. Este fenómeno artístico se inició con Nellie Campobello y Waldeen, verdaderas pioneras en México de la danza clásica y moderna, expresiva de “lo mexicano”, como explica Margarita Tortajada en su libro *Danza y poder*.<sup>16</sup>

La bailarina rusa Karsavina reconocía en las coreografías “el esplendor bárbaro y la ornamentación oriental”. Con el estreno de *Scheherazade* se

consolidó el atractivo exótico de los Ballets Rusos. Incluso muchos años después de la muerte de Diaghilev, en 1929, *Scheherazade* se mantuvo como inspiración de las obras de ballet que le siguieron.

En cuanto a Nijinski, concibió un nuevo estilo de coreografía: plano y en frisos, como el arte griego (*La siesta del fauno*). Su segunda obra fue *Juegos*, primer ballet con tema deportivo (que nadie había tenido la audacia de concebir). Su tercera y última obra, *La consagración de la primavera*, partió de una visión geométrica, como el arte oriental.

Mucho se ha escrito sobre el rechazo que causó la obra coreográfica de Nijinski; rechazo de los espectadores acostumbrados a "lo exquisito", no así de artistas e intelectuales que, como siempre, eran minoría.

### De pantomima y sentimiento imaginado

La danza, que se inició como pantomima, con el tiempo se fue volviendo más danza y menos descripción. El comentario de Isadora Duncan sobre esta manifestación fue muy tajante y muy propio de su esfuerzo por consolidar la danza como un arte y manifestación que expresara lo más entrañable del ser humano:

La pantomima nunca me ha parecido un arte. El movimiento es una expresión lírica y emotiva que nada puede tener que ver con las palabras, y en la pantomima la gente sustituye las palabras por gestos, de tal manera que no es ni el arte del bailarín ni el arte del actor, sino que cae en una irremediable esterilidad entre los dos.<sup>17</sup>

Desde otra perspectiva, Susanne Langer se ocupó de la forma simbólica libre que puede utilizarse para transmitir ideas y emociones, sin necesidad de "bailar las palabras":

El sentimiento en una obra de arte es algo que el artista concibió mientras creaba la forma simbólica para presentarlo, más que algo que padeciera y desahogara en un proceso catártico.

La poesía, por ejemplo, no es un síntoma de tensión emocional, sino una imagen de ella, una emoción recordada en la tranquilidad. Es el sentimiento imaginado lo que gobierna la danza, no las condiciones emotivas reales.

Si no prestamos atención a la teoría de la emoción espontánea con la que empezamos casi todos los libros modernos sobre danza, negaremos rápidamente la evidencia de este argumento. El gesto del baile no es un gesto real, sino virtual. El movimiento corporal, por supuesto, es bastante real, pero se convierte en movimiento emotivo cuando, según Laban, es *un movimiento de sensibilidad pensada*.

Me parece que aquí está el origen de esa peculiar contradicción que persigue a la teoría del arte de la danza, el ideal de un comportamiento a la vez espontáneo y planeado, una actividad que nace de una pasión personal y que de alguna manera adquiere la forma de una obra de arte consumada espontánea, emotiva, capaz de repetirse en cada nueva presentación.<sup>18</sup>

Se necesita mucha claridad para no confundir un sentimiento imaginado que se formule en un símbolo perceptible con una emoción realmente experimentada como respuesta a sucesos reales.

Por ello, para entrar al sentimiento imaginado, es necesario, previamente, ejercitarse en la introspección de imágenes en que el coreógrafo y el bailarín vivan de verdad (hasta donde sea posible) pasiones imaginadas, con el fin de sensibilizar su creatividad. Así hablaría un maestro del método Stanislavski.

Además, para la mayoría de las personas resulta extraña la noción de emociones que no se sienten realmente, sino que se imaginan. Dice Langer:

Todo lo ilusorio y todo factor imaginado, tal como un sentimiento que imaginamos tener, que apoya a la ilusión, pertenece a la forma simbólica. El sentimiento de toda obra es el significado del símbolo, la realidad que el artista ha encontrado en el mundo y de la cual quiere dar una concepción clara a sus semejantes.<sup>19</sup>

## Notas

- <sup>1</sup> Susanne Langer, *La obra artística como forma expresiva*, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Lecturas Universitarias*, núm. 14. México, UNAM, 1972, pp. 145 y 146.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 162.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 153 y 154.
- <sup>4</sup> Eric Hawkins, *The Modern Dance*. Brooklyn, Nueva York, Dance Horizons, 1949, pp. 36 y 39.
- <sup>5</sup> Roger Garaudy, *Danser sa vie*. París, Editions du Seuil, 1965, p. 47.
- <sup>6</sup> Louis Horst, *Formas preclásicas de la danza*. Buenos Aires, EUDEBA, 1968, p. 43.
- <sup>7</sup> Doris Humphrey, *My Approach to the Modern Dance*. Brooklyn, Nueva York, Dance Horizons, 1959, p. 17.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>9</sup> Ernestine Stodelle, *The Dance Technique of Doris Humphrey and Its Creative Potential*. Londres, Dance Books, 1978, pp. 73 a 75.
- <sup>10</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 102.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 94.
- <sup>12</sup> Imgard Bartenieff, *La raíz de la teoría de Laban*. Nueva York, Dance Notation Bureau, 1973, p. 70.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 72.
- <sup>14</sup> Susanne Langer, *Sentimiento y forma*. México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967, p. 36.
- <sup>15</sup> Charles Spencer, *The World of Serge Diaghilev*. Nueva York, Penguin Books, 1974, pp. 43 a 46.
- <sup>16</sup> Margarita Tortajada, *Danza y poder*. México, INBA, 1995, p. 54.
- <sup>17</sup> Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 104.
- <sup>18</sup> Susanne Langer, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 41.

## Más sobre música

Es importante rescatar algunos textos sobre música, ya que la relación música-danza es una de las más estrechas que existen. Aun cuando la música se fue separando de la danza, no ha sucedido al revés, y la gente de danza depende por ahora en gran medida de este arte. Por eso cito nuevamente a la filósofa Langer en *Sentimiento y forma*:

**Símbolo o señal.** Cuando decimos que algo está bien expresado, no creemos necesariamente que la idea expresada se refiera a nuestra situación presente, ni siquiera que sea verdadera, sino sólo que se da clara y objetivamente a la contemplación. Tal "expresión" es la función de los símbolos; la articulación y presentación de conceptos.

En ella difieren radicalmente los símbolos de las señales. Una señal es comprendida si sirve para hacernos notar el objeto o situación que indica; un símbolo es entendido cuando concebimos la idea que presenta.

**Sonidos y sentimientos.** Naturalmente, los sonidos son mucho más fáciles de producir, combinar, percibir e identificar que los sentimientos. Las formas de la sensibilidad se presentan sólo en el curso de la naturaleza.

Las formas musicales pueden ser inventadas y entonadas a placer. El sonido es un medio manejable que es posible componer y repetir a voluntad, mientras que el sentimiento no lo es.

**Música y sentimiento.** La música no es la estimulación del sentimiento, sino la expresión sintomática de los sentimientos que acosan al compositor; es una expresión simbólica de las formas de la sensibilidad, tal como él las comprende.

Expresa lo que imagina de los sentimientos, más que su estado emocional, y expresa lo que él sabe sobre la llamada *vida interior*.<sup>1</sup>

Pensar en la danza y pensar en la música son procesos afines para el creador. Por ello me interesa este último párrafo de Langer, tomado de su libro especialmente dedicado a la música:

La música como lenguaje es una forma articulada. Sus partes no sólo se fusionan para producir una entidad mayor, sino que al hacerlo mantienen cierto grado de existencia separada, y el carácter sensorial de cada elemento se ve afectado por su función en el complejo total. Esto significa que la entidad mayor que llamamos composición no se produce simplemente por mezcla, tal como un nuevo color se hace mezclando pinturas, sino que está *articulada*, esto es, su estructura interna se da a nuestra percepción.

Estamos siempre en libertad de llenar las sutiles formas articuladas con cualquier significado que les convenga. Así, aunque la recibimos como una forma significativa, la música no es un lenguaje en el sentido del lenguaje verbal con su vocabulario de referencia fija. La música es forma significativa y su significación es la de un símbolo.<sup>2</sup>

### La música y la danza

Dicen que la música es fundamental para bailar. En el baile popular esta aseveración es indiscutible. En la danza escénica de creación también, aun cuando haya habido dos épocas en que la música se menospreció o francamente se rechazó.

Primero, cuando las *ballerinas* del romanticismo montaban sus rosarios de pasos, giros y brincos al compás de las notas percutidas por un pianista, al que sometían a sus necesidades virtuosas (más rápido, más lento), la música no importaba. Bastaban unos acordes y ciertos ritmos para que la “diva” se mostrara en actitud seductora frente al director o al monarca en turno. Eso dice la leyenda.

En segundo lugar están los iniciadores de la “nueva danza” en Alemania a principios del siglo XX, especialmente Mary Wigman, quien asombró a los artistas del expresionismo al bailar sin música.

En la actualidad, cuando hay lapsos sin música en una obra de danza, producen mucha angustia y el coreógrafo experimentado los usa con sabiduría. En la época de Wigman, de impulsos de experimentación y nuevos

lenguajes, no era posible, por cierto, contar con músicos acompañantes ni usar grabaciones de orquestas sinfónicas o de solistas, porque no existían.

Esta situación tiene que haber influido en la adopción de la “danza pura” en los años de la primera guerra. Danza pura en el sentido de elaborar toda la coreografía a partir de un gesto que después se va desarrollando.

Los músicos, naturalmente, estaban muy ocupados con sus propios problemas para siquiera acercarse a los coreógrafos pioneros de la danza moderna. Estaban escribiendo para grandes ballets, casi como lo habían hecho sus antecesores: Chaikovski, Rimski-Korsakov, Bizet, De Falla, Stravinski, sólo que cuestionando todo, especialmente las armonías: Strauss, Debussy, Ravel.

### Las formas musicales

Las relaciones de la danza con la música han sido bien estudiadas por Luis Rivero, a quien Patricia Cardona cita en su libro *La dramaturgia del bailarín*. En cuanto a la *forma*, eje del presente libro, el músico afirma:

Al estudiar las formas musicales que se organizaron en nuestra cultura [...] el profesional sabe que no resulta lo mismo optar por un himno que por una rapsodia, por un *fox trot*, que por una *gavota*, una sinfonía que por un concierto.

Una forma no es más que el contenedor de un propósito para que éste no se nos escape. La creatividad es tan rica que nos podemos desbordar. Así, las *formas* son contenedores específicos que ajustan con precisión el para qué, por qué y cómo de lo que hacemos. Son moldes no rígidos, sino funcionales. No sirve lo mismo un *minuet* que un vals, aunque en ambos se organicen los pulsos de tres en tres. Lo importante es cómo se entreteje la *forma* para adecuarla a los aconteceres.<sup>3</sup>

Cuando aparecieron las bailarinas y coreógrafas estadounidenses, en la década de los años veinte del siglo XX, en muchos casos la música fue el motor de sus creaciones iniciales. El único instrumento musical que utilizaban era el piano. Más adelante se obtuvieron grabaciones y Doris Humphrey pudo componer su impresionante obra, *Passacaglia y fuga en do menor*, de J. S. Bach, entre otras grandes coreografías.

Lo interesante de bailar con música grabada era que se podía estudiar la obra hasta el punto de casi calcarla, lo que en la actualidad se considera como un recurso inoperante, ya que los temas que el coreógrafo desea transmitir están llenos de abstracciones y simbolizaciones. Más bien, los movimientos y secciones bailados hacen una especie de contrapunto con la obra musical.

En Europa, Mary Wigman había salido del rechazo musical e inició el acompañamiento de sus danzas con sonidos de gongs orientales. Más adelante contrató músicos para “encargarles” obras en las que se apoyaba a partir de los acentos, lo que ahora también se considera inoperante.

En cuanto a la estructura musical, Luis Rivero aclara con extraordinaria precisión que

las estructuras musicales son moldes probados por el tiempo; su origen no es intelectual, sino intuitivo. Es cómo se va organizando el pulso vital. El compositor toma la expresión emocional humana y la codifica con sus conocimientos académicos [...]. La célula motora ha de ser reconocible como entidad conmovedora del espíritu [...] la música intuitiva del pueblo, que encuentra su manera efectiva de comunicar, alimenta a la música de todos los tiempos, y la música intelectual, cuando encuentra la manera justa de su elaboración, alimenta a su vez a la música popular, dándose así una retroalimentación permanente.<sup>4</sup>

### La forma total

La música, al igual que la danza, es un arte que se desarrolla desde la primera imaginación de un movimiento general hasta su completa representación física. En su desarrollo hay ciertas etapas distinguibles, que se afectan unas a otras.

Primero está el proceso de concepción, que tiene lugar por completo en la mente del creador. Este proceso de visualización surge con el reconocimiento, más o menos repentino, de la *forma total*, todavía imprecisa.

La visualización de la forma total es similar, como ya he dicho, en las artes que transcurren en el tiempo: música, danza, literatura, cine, porque es imposible organizar los materiales si no se sabe cómo empieza y termina una obra y qué estructura aproximada es conveniente para la idea que está en el centro del problema.

Es claro que cualquier proceso de creación artística requiere un punto de arranque y éste es el más fructífero; sin embargo, hay obras en las que predomina algún elemento, alrededor del cual se teje y entreteje todo lo imaginable. Para confirmar esta idea, retomo a Susanne Langer:

Una vez que se ha encontrado la *forma* esencial, la pieza musical existe en embrión, está implícita ahí, aunque su carácter final, completamente articulado, no esté aún determinado. En realidad, cuando se logra la primera apariencia de forma orgánica, la obra artística muestra sus posibilidades simbólicas generales, como un enunciado hecho de modo imperfecto, o quizá sólo señalado, pero comprensible en su intención general [...] Bajo la influencia de la *idea total*, el músico compone todas las partes de su pieza.<sup>5</sup>

### Los géneros: jazz

En una mirada caleidoscópica al arte de la música, y a partir de los intereses de bailarines y coreógrafos, encontramos que el jazz, al igual que otros ejemplos de música contemporánea, ha sido un rescate esencial de los ritmos sensuales y nostálgicos de nuestra cultura originaria.

Estas notas de Leonard Bernstein explican en unos cuantos párrafos las virtudes de esa expresión artística:

Cualquiera que escuche música, en cualquier país, dirá inmediatamente: ése es jazz. Trataremos de investigar el jazz no desde el punto de vista de su devenir histórico, sino con un enfoque analítico de la música. Examinaremos sus entrañas para delimitar qué lo hace diferente de toda otra música.

El término jazz cubre una gran cantidad de estilos, desde el blues primitivo hasta las bandas de "Dixieland" y otras, como las de charleston y swing. Su unidad consiste en que es una expresión original, nunca muy triste, nunca muy alegre. Además, el jazz tiene una fuerza y una profundidad que nunca le permiten caer en sentimentalismos. No importa cuán desconsolada sea la letra.<sup>6</sup>

Me gustaría comentar aquí que la danza contemporánea ha tratado exactamente de lograr estas características del jazz, es decir, fuerza y profundidad con rechazo al sentimentalismo.

Por otra parte, el jazz más alegre siempre tiene un toque de tristeza. El jazz es único, una forma de expresión absolutamente original. Nos gusta su juego con las notas. Es fascinación lúdica.<sup>7</sup>

Igual me gustaría comentar que la fusión de alegría y tristeza es la misma contradicción complementaria (cje de todo el arte) que hemos venido encontrando en las declaraciones que hacen los artistas en general.

Siento que tengo que defender el jazz –continúa Bernstein– de quienes lo consideran de baja calidad. Bien visto, toda música culta tiene su origen en la música popular, en la música folclórica pegada a la tierra. El jazz es música de compositor-ejecutante porque se basa en la improvisación; sin embargo, lo que argumentan muchos es que el jazz no es arte. Para mí es arte, un arte muy especial. Veamos primero qué es antes de empezar a catalogarlo.

¿Cuáles son los elementos que le dan su característica inconfundible? Toda la música occidental se basa en escalas establecidas, como la escala mayor, con la que empezamos a estudiar el piano. Pero el jazz tiene una especial, que es una variación de la escala mayor.

Se modifican tres notas, la 3ª, la 5ª y la 7ª, a las que se agrega un bemol, b3, b5, b7, transformándolas en lo que se conoce como notas “blue” (*blue* se refiere a ese estado de ánimo melancólico, triste, que tienen algunas músicas de herencia negra como el jazz o el blues y que se usan más en la escala descendente).

Sin embargo, esta llamada “escala de jazz” se aplica exclusivamente en las melodías, y se dejan sin alterar las notas de la armonía, de donde resulta una disonancia entre la melodía y los acordes.

Los pianistas de jazz siempre usan estas dos notas disonantes simultáneamente, como si estuvieran buscando una nota que no está ahí. Pero de alguna manera está porque es lo que llamamos “cuarto de tono” y nos remonta directamente a África, donde los cuartos de tono son cosa de todos los días.

Aún más importante que la melodía en el jazz es el ritmo. Ritmo es la primera palabra que asociamos con el concepto de jazz. Este tema tiene dos aspectos, el *beat* (golpe), 2 o 4 en cada compás y sin cambiar *tempo* ni métrica. Podría decirse que éste es el latido del corazón del jazz.

Pero más imbricado y más interesante es el ritmo que se teje sobre el *beat*; figuras rítmicas sincopadas. Síncopa es una palabra poco frecuente; una manera muy sencilla de entenderla es pensar en el latido del corazón que marcha parejo

y que, en un determinado momento, se salta un latido. Por lo menos ésa es la reacción física que causa. Desde el punto de vista técnico, diremos que la síncope puede hacerse al quitar un acento donde se esperaba que estuviera o con la aparición de un acento en donde menos se le esperaba. Se trata de insertar elementos sorpresivos.

El cuerpo físico responde a estos imprevistos, ya sea por compensación ante el acento perdido o por reacción del acento inesperado.

¿Dónde esperamos los acentos? Siempre en el primer golpe del compás. Si hay dos golpes en un compás, uno será fuerte y el otro débil, exactamente como se marcha, *uno-dos*, etcétera.

Incluso si hay cuatro golpes en un compás, se mantendrá este sentido de marcha. Siempre hay un acento natural en el "uno".

Quítelo y tendrá una síncope simple. La otra forma de hacer una síncope es exactamente al revés. Ponemos un acento en un golpe suave, el segundo o el cuarto, donde no corresponde, y tenemos una síncope: *uno-dos, tres-cuatro*. Esto es lo que hacemos cuando palmeamos al escuchar jazz o tronamos los dedos en el *offbeat* (tiempo débil).<sup>3</sup>

### Género: música sinfónica

Después de esta descripción maravillosamente didáctica que hace el compositor Leonard Bernstein y que he respetado en la totalidad de su primera parte, me parece interesante saltar a otro género, totalmente opuesto por su clasicismo, el de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

Se trata de una obra muy conocida y estudiada, sobre todo por los que se inician en el conocimiento de la música sinfónica. En el libro de Bernstein la sección empieza con una reproducción de la primera página de la partitura, tal como Beethoven la escribió y tachoneó. Sus comentarios, extractados, son:

Casi cada compás de este primer movimiento es un desarrollo directo de las primeras cuatro notas. ¿Y cuáles son estas notas, tan preñadas y significativas que todo un primer movimiento sinfónico pueda emanar de ellas? Tres veces sol y un mi bemol.

Durante años la gente se ha preguntado por qué esta secuencia de notas puede ser tan poderosa. Se han hecho especulaciones de todo tipo. Para mí su verdadera importancia radica en todas las notas que le siguen, es decir, los quinientos compases de los que se compone el primer movimiento. [...] Sabemos por sus apuntes que Beethoven escribió al menos catorce versiones de la melodía inicial del segundo movimiento de esta sinfonía.

Una vez escogido el tema, empieza la otra lucha tremenda, el proceso de dar significado sinfónico al tema, significado que sólo hasta la última nota de todo el movimiento se hace evidente.

Volviendo a las primeras cuatro notas del primer movimiento, si las vemos aisladas, como sentido musical no tienen significado. Son sólo el “disparador” de la sinfonía. Ésta es la función real de lo que llamamos forma.

La forma no es un molde de gelatina en el que volquemos notas y obtengamos un rondó, un minuet o una sonata. La función real de la forma es llevarnos en un viaje muy variado y complicado de progresión sinfónica. Para lograr esto, en su mente y sensibilidad el compositor debe tener un mapa de carreteras. Debe tener la habilidad de prever cuál será el próximo destino. En otras palabras, intuir cuál será la siguiente nota que conduzca hacia lo justo y sentir que esta nota es la única posible en ese preciso instante.

Como dije, Beethoven podía lograr esto mejor que nadie, pero sólo después de una lucha enorme, como puede desprenderse de sus tachoneadas partituras.<sup>9</sup>

Entre el jazz y Beethoven hay casi dos siglos de separación en tiempo musical; sin embargo, ahora sus obras son “clásicas”, en el sentido de que han trascendido las modas. Desde la entronización de los instrumentos electrónicos nos hemos olvidado del ritmo y las melodías (y lo que es peor, de la forma); más bien, nos han saturado de tal manera que ya no podemos apreciar un ritmo ni gozar una melodía.

Por eso me interesan el jazz “clásico” y la música “clásica”. Ellos volverán a insertarse en la cultura porque son una necesidad, como comer. Por suerte, la música popular todavía hace vibrar a las multitudes.

Por otra parte, Bernstein no es muy claro en cuanto a la organicidad que he acentuado en citas anteriores, sobre todo cuando habla del “disparador” y de “un viaje muy variado y complicado de progresión sinfónica”.

No obstante, admite que el compositor debe “tener en mente un mapa de carreteras”, lo cual significa prever, de alguna manera, una visión más amplia de la totalidad.

#### Notas

- <sup>1</sup> Susanne Langer, “Reflections on Art”, en Giselle Brelet, *Revue Musicale*. París, 1946, p. 56.
- <sup>2</sup> Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*. Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1950, p. 124.
- <sup>3</sup> Luis Rivero, “La forma en la música”, en Patricia Cardona, *Dramaturgia del bailarín*. México, Cenidi-Danza, Conaculta, Escenología, 2000, p. 137.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 139.
- <sup>5</sup> Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, *op. cit.*, p. 126.
- <sup>6</sup> Leonard Bernstein, *The Joy of Music*. Nueva York, A Signet Book, 1959, p. 25.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 42.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 99-101.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 103-105.



## Más sobre teatro

### Bertolt Brecht

Lejos de cualquier catarsis o identificación, Brecht dio vida a un teatro que hizo pensar. En la introducción de Lee Baxandall a *La madre*,<sup>1</sup> de Brecht, hay en pocos párrafos una visión sustancial sobre el dramaturgo desde el punto de vista de su trayectoria artística, de cómo pensaba, cuáles eran sus ideas respecto al fenómeno teatral y cómo su obra podía incidir en la conciencia de los espectadores:

Desde el primer impacto, el público activará sus ansiedades personales y políticas ante una obra tan vehemente como *La madre*; sin embargo, no se puede apreciar su mérito estético sin hacer prejuicios a un lado y sin comprender cómo la obra creció orgánicamente a partir de las preocupaciones de toda la vida del autor.

En el mismo texto de Baxandall hay una cita de Elisabeth Hauptmann que recuerda el método de trabajo de Brecht:

Siempre empezaba con una propuesta, una especie de borrador, al que le hacía constantes cambios. Le gustaba cambiar y cambiar. Tal vez su más notable cualidad era la perfecta percepción de todas las ramificaciones que implicaba un cambio. Si pensaba en un nuevo diálogo, al instante sabía las implicaciones que traería. Visualizaba la alteración del sentido y de las relaciones, de principio a fin. Ninguno de sus colaboradores se daba cuenta, mejor que él, de cómo un pequeño cambio podía alterar la totalidad.<sup>2</sup>

Brecht fue un rebelde, anticipa Martin Esslin.<sup>3</sup> El teatro brechtiano puede entenderse sólo a la luz de lo que causaba su rebeldía: el teatro que se prac-

ticaba en Alemania alrededor de 1920, que permanece en muchas partes del mundo, en el cual espectaculares producciones de los clásicos alternaban con réplicas fotográficas vacías de la vida cotidiana, ya fuera en melodrama o comedia de salón. Un teatro que oscilaba entre el estímulo emocional y el entretenimiento "para digerir la cena":

Estamos tan acostumbrados al concepto del escenario como fiel representación del mundo, que tendemos a olvidar lo reciente que es el surgimiento del teatro naturalista.

Antes de la segunda mitad del siglo XIX, antes de la introducción de técnicas de iluminación y tecnología escénica, trajes históricos como réplicas exactas y trastos tridimensionales, el teatro no podía ni remotamente intentar crear la ilusión de la vida real que se observa a través de una cuarta pared faltante.

En esta etapa la actuación debía ser abiertamente teatral para ir de acuerdo con la escenografía y las luces. La declamación, los apartes y los monólogos nunca intentaban simular la vida real, en que el público actúa como espía.<sup>4</sup>

Las nuevas técnicas teatrales alcanzaron enorme importancia gracias a los esfuerzos de directores como Stanislavski, Antoine, Brahm y Reinhardt; tanta, que el teatro naturalista, en el más amplio sentido, fue aceptado como la única posible convención escénica. Esto sucedía en el momento del nacimiento de Brecht.

Durante siglos los pintores habían tratado de aproximarse más y más a la realidad. Los impresionistas lograron captar las vibraciones de la luz del día, justo como el escenario naturalista podía simular los cambios de luz, de un mediodía luminoso a un atardecer con tintes azulosos de luz de luna.

Una vez obtenida esta perfección, el siguiente paso tenía que ser un nuevo comienzo, el inicio de una línea de desarrollo enteramente diferente: el naturalismo plástico. Un nuevo comienzo, paradójicamente, de regreso a los primitivos y lo abstracto, lejos de la "ilusión de realidad" a la que se "espía".

Brecht perteneció a la generación que tuvo que trascender el naturalismo en este nuevo principio, y sus soluciones son unas de las tantas que propusieron sus contemporáneos: el expresionismo alemán, los dramas poéticos de T. S. Eliot, las sátiras de Mayakovski, el teatro ruso de Meyerhold y Tairov, las pantomimas monstruosas de Max Reinhardt, el teatro político de Piscator con su uso de cine y

carteles, todos eran parte del mismo deseo de superar las limitaciones del "teatro de ilusión".<sup>5</sup>

Cuando Brecht comenzó a formular sus ideas a fines de los años veinte del siglo XX, ya había experimentado con una variedad de técnicas. Había escrito obras que mostraban la influencia del expresionismo alemán, en su construcción más suelta, el tratamiento de sus personajes como tipos más que como individuos, además de su gran concentración poética del lenguaje. Había trabajado en colaboración estrecha con Erwin Piscator, que usaba el escenario con todas las nuevas técnicas con el propósito de transformar el teatro en un foro para discutir los temas del momento.

Las teorías de Brecht muestran la influencia de todos estos experimentos. Él también estaba convencido de que el teatro debía convertirse en una herramienta de ingeniería social, un laboratorio para el cambio social.<sup>6</sup>

"Hoy, escribió en 1931, cuando el carácter humano debe entenderse como la totalidad de todas las condiciones sociales", la forma épica es la única que integra todos los procesos que habrán de servir al drama como materiales de una representación total del mundo.<sup>7</sup>

Identificarse con los personajes en el escenario le parecía a Brecht totalmente inadecuado:

El auditorio puede efectivamente, arguye Brecht, dejar el teatro después de una catarsis producida por el sentimentalismo del drama, pero habrá permanecido ignorante y sin ningún desarrollo. Los espectadores no deberían ser obligados a sentir emociones; deberían ser obligados a *pensar*.<sup>8</sup>

Brecht lo expresó muy claramente: el teatro debe hacer su mayor esfuerzo para destruir, en su génesis, cualquier ilusión de realidad, que continua y misteriosamente tiende a surgir.<sup>9</sup>

En todo momento debe ser evidente para el espectador que no está observando sucesos reales que se desenvuelven frente a sus ojos, sino que está sentado en la sala como testigo de un relato (no importa qué tan vital se presente) de hechos que sucedieron en el pasado a cierta hora y en cierto lugar.

El espectador debe recargar su espalda en la butaca, relajarse y reflexionar sobre las lecciones que se deducen de la obra, tal como lo hacía el auditorio de los bardos que cantaban las hazañas de los héroes ante los reyes celtas, mientras los huéspedes comían y bebían. De aquí viene el término “teatro épico”.<sup>10</sup>

Así como episodios aislados de la obra retienen su importancia individual, aun cuando salgan del contexto de la obra total, los elementos no literarios de la producción, decorados, música y coreografía también retienen su independencia, en lugar de ser sólo apoyos del texto. Tienen autonomía, pues no van necesariamente en la dirección de los parlamentos, sino que se establece un contrapunto dialéctico con ellos.

Los números musicales ya no se introducen sutilmente en el punto en que una escena sube a su clímax y el texto se convierte en canción. Al contrario, las canciones se presentan como elementos distintivos que rompen la ilusión y le dan a la pieza un carácter “extraño”. Y en los números musicales no se trata de expresar el sentir de las palabras; con frecuencia son contradictorios. Comentan las palabras o revelan la falsedad del sentimiento que expresan.

La destrucción de la ilusión escénica, sin embargo, no es una finalidad. El *Verfremdungseffekt* tiene su lado positivo. Éste es el de inhibir el proceso de identificación entre el espectador y los personajes, por medio de la creación de una distancia entre ellos, lo que permite al público participar en el espectáculo de una manera crítica, distanciada. De aquí el término “distanciamiento”.<sup>11</sup>

## Eugenio Barba

Es evidente que el teatro de Bertolt Brecht abrió las compuertas a todo tipo de innovaciones teatrales. Las ideas brechtianas, que pocos siguieron al pie de la letra, funcionaron sin embargo para dar una apertura a las propuestas de carácter social, como el “teatro callejero” de Eugenio Barba, que se realizaba con tamborileros, banderas, payasos y mucho más. El contingente de actores marchaba hacia los poblados marginados, para alegría de chicos y grandes.

Barba es uno de los teóricos más destacados del arte teatral. Una parte muy importante de sus ideas se encuentra en “Lo que dijo Eugenio Barba”, ofrecido por Patricia Cardona en *La dramaturgia del bailarín*, de donde extraigo algunas fundamentales, siempre en mi preferencia por citar a los creadores, cuyas palabras tienen más claridad que las de un crítico, que no

ha vivido en carne propia la experiencia estética en toda su intensidad. Dice Barba, por ejemplo,

Continuidad discontinua como las llamas del fuego, las ramas de los árboles o las olas del mar que van y regresan, nunca de la misma manera. Así es la vida, una repetición con variantes. Aunque la forma sea fija, como los parlamentos en el teatro, lo que cambia es la precisión interior, la motivación, el estímulo.

La precisión interior del estímulo varía cada noche de función y el bailarín/actor está preparado para reaccionar a cada momento, permitiendo la vitalidad de la *forma*. [...]

Stanislavski trabajaba con acciones físicas (lo que hermana al teatro con la danza) porque con ellas se podían elaborar ritmo, velocidad, intensidad y variantes. Se trabajaba con un elemento mínimo del comportamiento humano: la acción.

Al trabajar con las acciones físicas, el bailarín/actor se conecta con el espectador sensorialmente, por la energía desplegada en el escenario. Esta conexión permite el acceso a una lectura más profunda de los significados. [...]

El secreto de un ritmo vital, como las olas del mar, las hojas mecidas por el viento o las llamas del fuego, está en las pausas. No son detenciones estáticas, sino transiciones, mutaciones, eslabones entre acción y acción. Una termina y se detiene por décimas de segundo, al mismo tiempo que se convierte en el impulso de la siguiente acción; música que calla y energía suspendida en el tiempo.<sup>12</sup>

“De lo ilustrativo a lo sugerente” es el título que Barba da a un principio fundamental de las artes escénicas. Pone el ejemplo del niño con un pajarito en la mano que, en medio de su entusiasmo, lo asfixia.

De aquí resultan impulsos nítidos y simultáneamente complejos, acciones que después se pueden elaborar, extenderse en el espacio, absorber en el tiempo, hacerle perder su silueta realista, ilustrativa, para inyectar otro punto de vista (otra historia, otra asociación personal) que nos ayuda a construir oposiciones, al mismo tiempo que se conserva la imagen original con toda su precisión.

Como en la poesía, la música y las demás artes, dicho principio está claramente relacionado con el de contrarios-complementarios en que se basan todas las citas y reflexiones de este *Caleidoscopio*. Continúa Barba:

En síntesis, mientras más trabaja el artista escénico lejos de los estereotipos técnicos y elabora detalles precisos, más estimula la percepción del que mira, despertando procesos de interpretación que salen de la experiencia y biografía del espectador.

Asumir dos o más perspectivas del tema dentro de este tejido permite saltar de una a otra perspectiva, creando desplazamientos de visión, cambio de tensiones, en una corriente alterna que transforma el flujo lineal de narrar, de representar, como un río que avanza, que da vuelta y retrocede, que se expande como un lago, para caer, con decisión, en forma de catarata.<sup>13</sup>

## Peter Brook

Por su parte, Peter Brook, otro gran creador teatral, afirma que

Nacer es adquirir *forma*, ya sea que se trate de un ser humano o de una frase, una palabra o un gesto. Cuando se pone en escena una obra de teatro, es inevitable que al principio no tenga forma. Sólo son palabras escritas en un papel. El acontecimiento es *dar forma a la forma*. Lo que uno llama trabajo es la búsqueda de la forma adecuada.

Cuando hicimos nuestra propia versión de *Carmen*, le dimos una forma completamente nueva. [...] La forma hecha realidad es lo que llamamos función y toma su *forma externa* de todos los elementos que están presentes en su nacimiento.

La forma no tiene que ser algo inventado por el director exclusivamente. Hay una cierta mezcla; es como una planta que crece, florece, dura su tiempo, se marchita y finalmente cede su lugar a otra planta [...]. Gran equívoco sobre Shakespeare interpretar la obra tal como él la escribió. Hoy en día se reconoce el absurdo de tal afirmación. Escribió una serie de palabras que tienen en sí mismas la posibilidad de dar vida a formas que se renuevan constantemente. No existen límites para las *formas virtuales* que están presentes en un gran texto.[...]

Hemos llegado aquí al "meollo" del asunto. No existe nada en la vida sin forma. En todo momento, especialmente cuando hablamos, nos vemos obligados a buscar la forma. Cuando empezamos a trabajar *Carmen*, estábamos de acuerdo en una cosa: no tendría que ser la forma que adoptó Bizet. Por lo cual cometimos un sacrilegio.

Sólo la música que expresaba las relaciones entre los protagonistas era excepcional. De lo que llamaríamos *La tragedia de Carmen* sólo conservamos las relaciones intensas y trágicas. Al inclinarnos hacia la intimidad, lo que buscábamos era la calidad.<sup>14</sup>

### Notas

- <sup>1</sup> Bertolt Brecht, *La madre*. Introducción de Lee Baxandall. Londres, Grove Press, 1965, pp. 23 y 23.
- <sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 20.
- <sup>3</sup> Martin Esslin, *Brecht, The Man and His Work*. Garden City, N.Y., A Doubleday Anchor Book, 1961, p. 37.
- <sup>4</sup> *Loc cit.*
- <sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 68.
- <sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 93.
- <sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 102.
- <sup>8</sup> *Loc cit.*
- <sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 114.
- <sup>10</sup> *Loc cit.*
- <sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 123.
- <sup>12</sup> Patricia Cardona, *La dramaturgia del bailarín*. Cenidi-Danza, México, Conaculta, Escenología, 2000, pp. 85 a 100.
- <sup>13</sup> *Loc cit.*
- <sup>14</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*. México, Ed. El Milagro, 1998, pp. 78 y 79.



## Recapitulación

Doris Humphrey tuvo su propia filosofía sobre la danza (y qué puede haber más orgánico que el cuerpo del bailarín):

Asumir la técnica hasta llegar al estado imaginario, ese estado donde nacen las danzas; saber qué movimientos son los más estimulantes para que la danza pueda llegar a la sensación del drama.<sup>1</sup>

La filosofía, especialmente la de Nietzsche, en cuanto a la oposición Dionisos-Apolo, la lleva a la experimentación. Dice Humphrey de su proceso de descubrimiento:

Mi concepto de la forma artística es muy simple. Regresé al cuerpo y sus movimientos característicos. Traté de separar esta proclividad de toda suerte de reacciones emocionales. ¿Qué hace el cuerpo por sí mismo? ¿Qué lo hace buscar el equilibrio? ¿Qué pasa cuando se mueve? ¿Qué cambios hace para mantener el equilibrio? Lo primero que descubrí fue que el movimiento natural instantáneo del cuerpo—su primer movimiento— es de caída. Si uno se mantiene absolutamente inmóvil y no trata de controlar el movimiento, encontrará que empieza a caer en alguna dirección. Lo más probable es que caiga hacia atrás o hacia delante, donde hay menos sostén. Éste es, me parece, un descubrimiento muy simple y, sin embargo, tremendamente importante, si es que uno intenta iniciar una nueva forma de bailar.

La acción de caer y recobrase puede experimentarse de manera vertical, a través del cuerpo, en el sentido de que el bailarín permanece en un solo lugar y se hunde hacia el piso, cayendo y recobrándose *radialmente*. El cuerpo empieza a caer, primero muy lento y después con velocidad que se incrementa conforme sucumbe al jalón gravitacional. En el proceso de caer exhala gradualmente.

Cuando el colapso es inminente, entra en acción un mecanismo de protección y se suscita un movimiento contrario en que el cuerpo regresa como un resorte, con renovada vitalidad. En el momento del rebote, la inhalación es súbita, y conforme el cuerpo recobra el equilibrio el aire llena los pulmones.<sup>2</sup>

Como se ve, un solo concepto, el de *caída-recuperación*, contiene el aprovechamiento de la fuerza de gravedad, de la reacción del propio cuerpo y el consecuente manejo de la respiración. Como dice Doris, “en lugar de cansancio, surge aquí una renovada vitalidad”.

Cuando por primera vez tuve oportunidad de convivir con la Compañía Limón, heredera de las ideas de Humphrey, pude percibir con toda claridad esta “renovada vitalidad”. Al usar la respiración y el rebote (acciones naturales del cuerpo) los bailarines jamás se cansaban. Los descubrimientos de este tipo le permitieron a Doris Humphrey formar bailarines excepcionales, como José Limón, Carla Maxwell y otros, como Louis Falco, de tercera generación.

Por su parte, otra gran innovadora, Martha Graham, cultivó durante décadas las formas y el sentido de la tragedia griega. Pero antes de llegar a este descubrimiento, y después de rechazar los bailes exóticos de la escuela Denishawn, en su etapa de rompimiento y búsqueda de nuevas formas de expresión encontró *estructuras* y temática de rebeldía. Descubrió entonces la forma “solista y coro” que cultivó toda su vida. Es famosa su declaración, retomada por Roger Garaudy, sobre la necesidad que sentía en esa época tan peculiar de Estados Unidos y del mundo (1930):

Quiero expresar los problemas de nuestro siglo, donde la máquina condiciona los ritmos del gesto humano, donde la guerra golpea las emociones y desencadena los instintos.<sup>3</sup>

Sus coreografías, como *Pasos en la calle*, de 1936, coinciden con la creación del *Guernica* de Picasso y, al igual que la pintura de este gran artista, los diseños son angulosos y casi siempre están en máxima tensión. Graham rompe con las líneas suaves y onduladas del ballet clásico y crea movimientos espasmódicos, violentos, “para expresar el terror, la agonía y el éxtasis”, dijo con cierto resabio romántico, muy característico de la danza moderna.

En su obra *Primitive Mysteries*, de 1931, muestra el impacto que deja una mujer, una virgen (de cualquier religión) en momentos terribles y exaltados del acontecer humano. Con esta coreografía Martha Graham se coloca en el eje de la danza moderna. La música, de Louis Horst, alterna con varios momentos de silencio. Se trata de un ritual en que la virgen se manifiesta en tres etapas de contenido religioso extremo, ante un grupo de mujeres (el coro). Por primera vez, una coreografía contuvo las innovaciones que posteriormente serían, por su audacia, punto de referencia para otros artistas.

Su condición de mujer la hizo rescatar a personajes heroicos como Judith y Medea, Juana de Arco, Clitemnestra y Yocasta. De manera paralela, José Limón, su contemporáneo, recurrió a los personajes de trascendencia mítica, como Odiseo, La Malinche, Otelo, Orfeo y Judas.

En un breve párrafo Martha Graham declara su convicción moral y estética. De ésta se desprende la *forma* que da a su técnica, así como a su obra artística:

La vida, contrariamente a la tradición puritana, es una aventura, una forma de alarde del hombre que exige extrema sensibilidad para poder cumplirse con gracia, dignidad y eficacia... El alma y el cuerpo están indivisiblemente unidos en la experiencia de la vida, y el arte no puede vivirlo más que un ser íntegro. Sólo una sensibilidad nerviosa, exaltada, produce esta concentración en el instante en que la vida es verdadera. Solamente esta concentración, adquirida mediante la disciplina y la energía, hace a los verdaderos grandes artistas de la danza.<sup>4</sup>

Es decir, hay una filosofía en la base de toda creación, si aceptamos que la filosofía es un tejido de ideas, una concepción sistemática, coherente, es decir, el proceso de hallar sentido a la experiencia.

Con el material presentado en este libro me parece evidente lo que se entiende por *forma artística*; sin embargo, no está de más recordar que cualquier cosa limitada tiene alguna forma, es decir, es forma en tanto que sus límites son perceptibles. Pero el aspecto puede ser sólo el modo en que se manifiesta la forma, su aspecto exterior. Forma, en realidad, "es una estructura que se manifiesta en aspecto", como lo ha expresado Erich Kahler muy sintéticamente en *La desintegración de la forma*.<sup>5</sup>

¿Pero qué es la estructura? Es un todo articulado cuyos componentes interactúan (como en el cuerpo humano) y se condicionan unos a otros en

la búsqueda del equilibrio, dentro del principio de *contrarios y complementarios*. Este principio implica en las artes escénicas un grado de conflicto en que la actividad de pequeños motores a veces jala hacia un centro y otras funciona como fuerza centrífuga en que el movimiento se expande hacia afuera; también habría el “efecto palanca”, etcétera.

En todo caso, la estructura es el juego de la contradicción, de la ambigüedad, de la yuxtaposición y de otros recursos similares, que logran reunirse en unidad armónica, las oposiciones en técnica de danza, por ejemplo, en que parte del cuerpo jala o empuja hacia una dirección y la otra jala o empuja hacia la contraria.

Si se trata de la coreografía, los componentes que se manipulan como *contrarios-complementarios* son los que se llaman estructurales: tiempo, espacio, energía, diseños, tema y motivación, porque constituyen la base para crear danzas. Estructura coreográfica es, entonces, la organización funcional y coherente de los elementos de una totalidad, que resulta en una *forma*.

La estructura en la música tiene generalmente una exposición del material, un desarrollo y una conclusión. El desarrollo, explica Luis Rivero, es igual a crecimiento, es decir, aumento equilibrado de las dimensiones de una obra, aprovechando recursos contrapuntísticos como cánones, espejos verticales y horizontales, repeticiones, imitaciones, ecos, ampliaciones, disminuciones, síntesis, variaciones, etcétera.<sup>6</sup>

Los géneros teatrales se estructuran, como en la música, con base en una presentación, un desarrollo y una conclusión, aunque, como se ha visto en los textos específicos sobre estos géneros, los recursos del desarrollo tienen relación más directa con el material temático, cuyo tratamiento determina la *forma*.

La poesía tiene como base, al igual que las demás artes, el ritmo y las imágenes, en los contrarios-complementarios, como aquel “deseando nada”, de San Juan de la Cruz. Aquí la nada es contraria al *deseo*, la nada es pasiva, el deseo es activo, y juntos crean una imagen difícil de traducir en prosa, pero que se acerca a una humildad apasionada, que nos hace caer nuevamente en la trampa de los contrarios que se complementan para decirnos que la humildad es una fuerza.

Todas las artes del tiempo, y en ellas incluyo a la literatura y cierto tipo de escultura, tienen estructuras que resultan en *formas*, es decir, totalidades coherentes que a veces son “cerradas” (terminan y no hay nada más que

agregar) y a veces “abiertas”, como los *móviles* de Calder, cuyo movimiento perpetuo desafía toda posible estructura fija. El secreto de la ficción se encuentra en la adecuación de las cosas insólitas a las cosas eternas y universales, es decir, la relación entre dos niveles de existencia: el *específico* y el *universal*, en tanto que elementos estructurales de una obra artística.

Lo específico es un suceso particular y lo universal es lo que atañe a todos los humanos, como el amor, el sexo, la maternidad-paternidad; en fin, lo que todos los humanos compartimos.

Sobre ello afirma Kahler:

Tanto lo generalmente común como lo inusitado pueden adquirir importancia en manos de un artista. *Un corazón simple* de Flaubert constituye un modelo de “forma cerrada”. El libro está tejido con mallas tan cerradas, con tan perfecta precisión e interacción de las partes, que ni el más mínimo detalle resulta superfluo o fuera de lugar. [...]

Opuestas al ejemplo anterior, desde todos los puntos de vista, son las narraciones de Balzac, el cual describe sucesos, personajes e historias excepcionales, siempre de una manera suelta y pródiga. En el nivel superficial son ejemplos asombrosos de “forma abierta”, pero por su intensidad emocional y por la amplitud, incluso prolijidad en la descripción, alcanza lo mismo que los maestros de la “forma cerrada” logran a través de la perfección en la economía artística, es decir, profundidad simbólica de una gran importancia humana.<sup>7</sup>

Ahora bien, la experimentación por fuerza abre formas tradicionalmente cerradas, rompe las antes establecidas, ruptura que se presenta en todas las artes. Recordemos a Picasso y Cézanne, a García Márquez y Cortázar, a Tarkovski y Henry Moore, a Stanislavski y Brecht, a Octavio Paz y Walt Whitman. En la danza moderna recordemos a Isadora Duncan, Rudolf Laban, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, José Limón y tantos que les siguieron en la primera mitad del siglo XX, tiempos de apertura muy radical en las artes.

Como es evidente, la forma cerrada sigue teniendo una importancia capital en la consolidación de lo que seguimos considerando válido, ya que en cualquiera de las artes del tiempo una frase bien construida, cuyos elementos (articulación, significado, imaginaria, ritmo) tengan las proporciones justas, en un equilibrio que esté simultáneamente al servicio de la unidad-claridad-

coherencia, y con la mayor concisión posible, constituye por sí sola un microcosmos de forma cerrada.

Opina Kahler:

En esta situación perpetua del arte, entre la ruptura y la consolidación de formas, ocurre que ciertos intentos experimentales que no han alcanzado una integración asentada se presentan como desequilibrados por la extravagancia de sus nuevos descubrimientos. Pese a ser formas abiertas y fragmentarias, son también artísticas en virtud de su cualidad exploradora y de búsqueda de congruencia con una realidad más cercana al espectador.<sup>8</sup>

El impacto estético de un objeto es su cualidad directa. Pero en el proceso creador el acento sobre la cualidad o esencia temática está en la etapa de la concepción artística. De manera casi simultánea, o en sucesión, aparece la formación de la obra en la imaginación del creador. Las formas artísticas, entonces, constituyen las abstracciones que conducen a los símbolos del sentimiento en una dimensión estructural, es decir, en una *forma*.

La abstracción se logra mediante el acto de concentrar un fenómeno, un proceso, una impresión, una idea en grado tal que su esencia esquemática quede al desnudo. Todas las formas en arte son *formas abstraídas*. Su función es arrancarlas de la literalidad y volverlas enteramente sugerentes en su dimensión artística. En este sentido elemental, todo arte es una abstracción de la existencia material. Las formas actúan como símbolos del sentimiento humano.

Tengo que admitir –dice Kahler– que todo cuanto deseo ser y hago va dirigido hacia lo que hace humanos a los seres humanos, hacia lo que mantiene humana a la humanidad. A no ser que deseemos renunciar a toda preocupación por nuestra cualidad esencialmente humana, que es, quiérase o no, de naturaleza orgánica, tendremos que atenernos a los conceptos orgánicos con sus exigencias orgánicas, y defenderlos de la invasión de una mecanización ilimitada.<sup>9</sup>

Cierro estas reflexiones sobre la forma artística con lo expresado por Kahler sobre nuestra cualidad esencialmente humana, que es de naturaleza orgánica, contraria a la mecanización, lo que no deja de constituir un llamado de atención para todo creador:

Cuando hablamos de organismo nos referimos a *la subordinación de las partes al todo*, a la interacción de unos elementos con otros, como ocurre con todos los sistemas del cuerpo humano. Todas las artes tienen en común una organicidad que ha dado en llamarse *forma significativa*. El objeto de arte existe por su propio derecho, con propiedades independientes de nuestros gustos individuales, propiedades que hacen del arte el factor autónomo y esencial que es en toda cultura humana.<sup>10</sup>

## Notas

- <sup>1</sup> Doris Humphrey, en Ernestine Stodelle, *The Dance Technique of Doris Humphrey and Its Creative Potential*. Londres, Dance Books, 1978, pp. 43 y 44.
- <sup>2</sup> *Loc cit.*
- <sup>3</sup> Martha Graham, en Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>4</sup> *Loc cit.*
- <sup>5</sup> Erick Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*. México, Siglo XXI, 1992, p. 27.
- <sup>6</sup> Luis Rivero en Lin durán, *Manual del coreógrafo*. México, Cenidi-Danza, 1993, p. 112.
- <sup>7</sup> Erick Kahler, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>8</sup> *Loc cit.*
- <sup>9</sup> *Loc cit.*
- <sup>10</sup> *Loc cit.*

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Rafael Tovar y de Teresa  
*Presidente*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

María Cristina García Cepeda  
*Directora General*

Jorge Gutiérrez Vázquez  
*Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas*

Elizabeth Cámara  
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (CENIDI-DANZA)*

Javier Contreras Villaseñor  
*Director del Centro de Investigaciones Coreográficas (CICO)*

Plácido Pérez Cué  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

*Trifásico de Lin Durán*  
*La humanización de la danza*  
*Manual del coreógrafo*

*Danza. Caleidoscopio de la forma artística*

se terminó de imprimir en el mes de junio de 2014  
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso (IEPSA),  
San Lorenzo 244, Col. Paraje San Juan, C. P. 09830, México, D. F.

La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado  
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

Otros títulos de la colección:

*Bailando sobre mi tumba*

Gelsey Kirkland

Traducción de María Dolores Ponce

•

*Rutas integradoras  
de la creación coreográfica*

Pilar Urreta

•

*Tárgum en una botella  
(Cartas desde la danza)*

Javier Contreras Villaseñor

•

*La danza oceánica*

Claude Pujade-Renaud

Traducción: Solange Lebourges

Revisión: Dolores Ponce

En el presente ejemplar: *Trifásico de Lin Durán*, se ofrece al lector un compendio de las reflexiones y los hallazgos de esta extraordinaria hacedora, enseñante y pensadora de la danza en México.

En los escritos que componen esta trilogía, Lin Durán señala cómo la danza le habla al espectador de su condición humana para sumergirlo en la experiencia estética. Reflexiona también sobre la ardua lucha de la danza para “ganar el derecho de ser obras de arte y no sólo piezas de entretenimiento”.

En *Trifásico...*, la maestra Durán expone igualmente su “temprano interés por generar principios básicos, no sólo para la enseñanza de la danza, sino para la educación artística en general”.

Y expone, en suma –con claridad, solidez académica y virtuosismo literario–, el camino que siguen sus reflexiones, “como quien desarma un reloj para ver qué piezas lo componen, cuál es la función de cada una y la relación de éstas entre sí”.

“Su gran aportación es el ejemplo de cómo se puede habitar el mundo, reflexiva y comprometidamente, desde la danza. Pensó el mundo desde la danza y, reivindicando el valor de la experiencia dancística, nos entregó muchas cosas como excelente maestra y formadora de centros académicos y artísticos.”

